Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

Michaela Pospíšilová Králová

Text a typografie v české fotografii po roce 1989

Bakalářská práce



Opava 2012

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Obor: Tvůrčí fotografie

Michaela Pospíšilová Králová

Text a typografie v české fotografii po roce 1989

Bakalářská práce

Text and Typography in Czech Photography After the Year 1989

Bachelor's thesis

Obor: Tvůrčí fotografie
Vedoucí práce: Mgr. MgA. Tomáš Pospěch
Oponent: Doc. ak. mal. Otakar Karlas

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko – přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie



Opava 2012

Abstrakt

V této práci se zabývám tím, jak kombinace s textem a typografií proměnila fotografický obraz na české porevoluční výtvarné scéně, jakou funkci má nyní fotografie a jakými vnějšími vlivy je ovlivněna. Skrze téma nahlížím na českou fotografii obecně, na její pozici ve výtvarném umění a celém vizuálním světě.

Klíčová slova:
fotografie, obraz, text, typografie, jazyk, média, vizualita, současné české umění, výtvarná fotografie

Abstract

In my thesis I inquire into the transformation of Czech post-1989 photography that has been brought about by combination of pictures with typography and text. I also look into the function of contemporary photography and external influences on its development. Through these topics I provide the reader with the view of both Czech photography in general and its position in visual arts and the whole visual world.

Keywords:
photography, picture, text, typography, language, media, vizuality, contemporary czech art, art photography

Podklad pro zadání bakalářské práce

Studijní program:
Filmové, televizní a fotografické uměni a nová média

Obor:
Tvůrčí fotografie

Akademický rok:
2011 / 2012

Předkládá:	Adresa:	Osobní číslo:
POSPÍŠILOVÁ KRÁLOVÁ Michaela	Na Vršku 16, Praha 5, 150 00	F507834

Téma česky:
Text a typografie v české fotografii po roce 1989

Téma anglicky:
Text and typography in Czech photography after the year 1989

Vedoucí práce:
Mgr. MgA. Tomáš Pospěch

Zásady pro vypracování:
Pohled na současnou českou fotografickou scénu a proměny pozice fotografického obrazu skrze spojení fotografie s textem a typografií.

Seznam doporučené literatury:
časopis Fotograf
BIRGUS, Vladimír; MLČOCH, Jan: Česká fotografie 20. století. Kant, Praha 2009.
COTTON, Charlotte: The photograph as contemporary art. Thames & Hudson, Londýn 2009.
LENDELOVÁ, Lucia; POSPĚCH, Tomáš; RIŠLINKOVÁ, Helena: Česká a slovenská fotografie osmdesátých a devadesátých let 20. století. Muzeum umění Olomouc, 2002.

Podpis studenta: ..... Datum: .....
Podpis vedoucího práce: ..... Datum: .....

Poděkování

Děkuji Tomášovi Pospěchovi za podporu, vstřícnost a pomoc s vykrystalizováním práce.
Tvůrcům děkuji za, mnohé odhalující, odpovědi na mé otázky.
Paní Ivaně Mikolášové za ochotnou pomoc všem studentům během studia.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně za použití literatury a pramenů uvedených v seznamu použité literatury.

Souhlasím, aby tato práce byla zařazena do Ústřední knihovny FPF SU v Opavě, do Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a zveřejněna na internetových stránkách www.itf.cz.

Obsah

Úvod ... 15

Charakteristika a podstata média fotografie a textu ... 19

Stručný úvod do světové fotografie po roce 1989

Základní rozhlédnutí po současné mezinárodní fotografii ... 25

Vliv rozšíření digitální fotografie ... 29

Internet jako největší galerie světa ... 31

Text a typografie v české fotografii po roce 1989

Rozdíly mezi současnou českou a světovou fotografií a jejich příčiny ... 33

Základní přístupy k propojení s textem a typografií
v současné české fotografii ilustrované na jednotlivých autorech ... 35

Zkoumání podstaty a hranic média ... 37

Nalézání nové interpretace nahromaděných
(nejen) vizuálních informací... 43

Proměna fotografických námětů I – vyrovnání se světem počítačů,
internetu a mobilních telefonů / Fragmentalizace fotografie I. ... 47

Fotografie jako obraz / Fragmentalizace fotografie II. ... 49

Proměna fotografických námětů II – Genderová
témata jako přirozená součást života a fotografie ... 51

Proměna fotografických námětů III – uvyknutí možnosti využití
veřejného prostoru – volba reklamní formy pro oslovení nejširšího
publika ... 55

Proměna fotografických námětů IV – inspirace světem propagační
grafiky ve volných fotografických souborech... 61

Návaznost na klasické cesty spojení textu a fotografie
Text specifikující umístění fotografie
v čase a prostoru společnosti i života jednotlivce ... 65

Návaznost na klasické cesty spojení textu
a fotografie – fotografie v ilustrativní roli ... 69

Pár slov na závěr ... 75

Seznam použité literatury ... 79

Jmenný rejstřík ... 83

Úvod

Ve své práci se zabývám tématem ucelených uměleckých konceptů spojujících fotografii s textem, se speciálním zaměřením na projekty českých fotografů a výtvarníků vzniklé po roce 1989. Toto téma stojí na pomezí dějin umění a dějin fotografie a je novou cestou k orientaci v současné fotografii. I když vycházím z pozice grafičky a fotografky, na následujících stránkách se zabývám spíše důvody a významovým obsahem prací než formálními detaily. Své úvahy a závěry podepírám citacemi z literatury, jež sice nebyla ve všech případech psána výhradně o fotografii jako umělecké formě, ale přesto se k ní vztahuje. Část uvedených umělců oslovuji s konkrétními otázkami.

Pakliže prvním projevem člověka bylo slovo (nebo spíš zvuk), první formou myšlenkového záznamu byl obraz. Až posléze vzniklo z obrazu písmo. Na dlouho se pak dostal obraz do role ilustrace textu, ať již u obrazu přímo napsaného, nebo uloženého v obecném povědomí. V dnešní vizuální době, kdy je fotoaparát stejně běžný jako tužka a samotný text se zdá málo atraktivní, opět převažuje obraz nad textem, i když se podoba obrazu proměnila.

V minulosti existovaly odborné knihy stanovující kodex spojení obrazu s textem. V současné fotografii taková pravidla stanovená nejsou, přesto můžeme nalézt několik linií vztahu fotografie a textu, které nám pomohou se zorientovat v současné české fotografii samotné.

Dříve než k tomuto dojde, je dobré si položit několik základních otázek a pokusit se na ně nalézt odpovědi.

Co vede umělce ke kombinaci fotografie s textem? Kromě formálního přebírání a zároveň parodování reklamní stylizace je mnohdy základní motivací, v době kdy je kladen důraz na formu, zvýraznění obsahu a ideje. Tento zájem o obsah a ideu úzce souvisí s tím, že velká část umělců spojujících fotografii s textem a znakem má velký zájem o teorii fotografie, umění, sociologii či filozofii. Myšlenka obecně, jež může mít podobu textu, je pak základem konceptuálního umění a spolu s fotografií a videem je nejklasičtější součástí intermediálního díla. Přičemž jeden z názorů je, že fotografie postrádající konceptuální základy se jen obtížně zařazuje do kontextu současného umění. A co nám ukazuje spojení se slovem o vývoji fotografie samotné? Jsou snad snímky tak těžko divácky čitelné, že vyžadují explikaci v podobě přidaného textu, nebo si po zvyku novin, televize a nyní i blogů

a facebooku nedokážeme komentáře k fotografiím odpustit? V těchto případech se pak pro jejich prezentaci málokdy spokojíme s popiskou. Blogováním si vlastně jen potvrzujeme naší vlastní existenci, a totéž může platit o použití slova spolu s fotografií obecně, text může být potvrzením a uznáním existence obrazu. Další motivací k tomuto spojení může být touha ujistit se o správné interpretaci samotných snímků, kdy autorovi záleží více na doslovném pochopení, než na ponechání volnosti výkladu divákem. Ještě dále se posouvá klasické pojetí autora v případě, kdy je jeho role posunuta až do kurátorské pozice prací, jichž umělec sám není autorem. V dalších případech text oprostí fotografii od vyprávěcí role a tak dodá volnost její podobě a zároveň zůstane zachován jasný vzkaz diváku. Případně definuje její místo v čase a ujasní tak její pozici v osobní i společenské historii.

Dokazuje délka textu a jeho prezentace sílící význam fotografie, nebo je tomu naopak? Dle mého názoru se spojením s textem fotografie bezesporu plně integruje do současného výtvarného umění, kde jde hlavně o ideu a prostředky pro její vyjádření se „mixují" tak, aby vyzněla co nejvýrazněji.

Význam fotografie také posiluje její vzrůstající dostupnost, kdy je pro mnohé, právě spolu s médiem textu, nejsnadněji dostupným způsobem kreativního vyjádření. Přestože tato otevřenost může být vnímána jako znevažující fotografii jako umění, já se přikláním k tomu ji interpretovat jako obrovský svobodný prostor, který pomohl fotografii k definitivnímu všeobecně uznanému a nezpochybnitelnému spoluzařazení tohoto média mezi ostatní výtvarné formy.

Zásadním společným rysem média fotografie a textu je jejich naprostá všudypřítomnost. Ta s sebou nese stírání a promíchání každodennosti, umění a sociologie. Masovost pak vede umělce k extrémnějšímu vymezování proti průměrné produkci než je tomu u jiných cest kreativního vyjádření; fotografie vytrhává samu sebe ze všednosti v níž se (jako médium) ocitá.

Můžeme se pokoušet vyjádřit obrazem i textem podobné východisko (autorův úhel pohledu), ale stejně jako to činí Miroslav Petříček v knize „Myšlení obrazem", ani nám nezbývá než citovat tezi Marshalla McLuhana: „Medium is message." Sám McLuhan svou tezi vysvětluje takto: „To prostě znamená, že osobní a sociální důsledky každého média – tedy každé naší extenze – vyplývají z nové dimenze, kterou každá naše extenze a každá nová technologie vnášejí do našich záležitostí…" [1]), přičemž nezáleží na tom, k čemu se médium používá, a tuto změnu si pak s sebou médium nese, i pokud si na ně společnost přivykne. McLuhan upozorňuje na vytvoření zcela nového prostředí skrze změnu měřítka, tempa a modelu, které s sebou médium přináší. U fotografie je to pak zcela očividná úprava měřítka, perspektivy, svět viděný skrze hledáček nebo na fotografiích je zcela očividně jiný, než byl dříve.

Pokud bychom se rozhodovali mezi užitím slova a fotografie, pak by nám samotný výběr média vysílal zprávu naprosto odlišnou. Respektive text a typografické znaky reprezentují ideu a mysl, komunikují, a tím v sobě doslova nesou výše zmíněnou zprávu (anglicky message), a fotografií se dělíme o přímou zkušenost, o svoji paměť. Tuto zkušenost lze vnímat jako bezprostřední, i pokud jsme scénu na snímku zinscenovali. Nejedná se sice o záběr ze života samovolně plynoucího kolem, ale příprava fotografie proběhla v reálném životě, a tudíž se jedná o prožitou zkušenost autora.

Jednou z nejvýstižnějších netechnických definic fotografie je její rozdělení na snímky „Mirrors" a „Windows", „Okna a zrcadla" [2]). Toto rozdělení se dotýká základu, podstaty fotografie, její schopnosti vidět skrze ni svět kolem, nebo vidět v jejím zrcadle skrze autora sebe. Jak už bylo zmíněno, fotografie má všeobecně uznanou pozici nositele paměti. Ve skutečnosti však lidé častěji skrze fotografii

[1]) Marshall McLuhan: Jak rozumět médiím – Extenze člověka, s. 20.
[2]) Použito jako název fotografické výstavy uspořádané v MoMA Johnem Szarkowskim v roce 1977 – viz. Abigail Solomon-Godeauová: Fotografie po umělecké fotografii, in Karel Císař (ed.): Co je to fotografie, s. 319.

zachycují to, co by si přáli zapamatovat nebo co považují za zapamatování hodné než realitu kolem sebe. Což ovšem platí bez výjimky o jakémkoliv typu záznamu (literatuře, malbě…), u fotografie je však zavádějící důvěryhodnost vyvěrající jak z technického postupu jejího vzniku, tak z vizuální podoby otisku reality. I když na poli testování možnosti naprosté objektivity záznamů bylo vykonáno mnoho experimentů, vždy je to autor a jeho pohled na svět, jenž výsledek ve větší či menší míře ovlivní. A každý druh záznamu je více či méně filtrovaným otiskem světa.

Vraťme se však k fotografii. Snažíme-li se ujasnit specifika fotografie, je důležité neopomenout definici Susan Sontagové[3]): „Fotografie proměňují a rozšiřují naše představy o tom, co je hodno pozornosti a co jsme oprávněni pozorovat. Jsou gramatikou, a co je důležitější, i etikou vidění." Přičemž fotografováním vytváříme obraz, k němuž se následně velmi často upíná společnost jako k jakési normě. Skrze fotografování tedy formujeme svět kolem. Fotograf ale bezesporu nenese etickou zodpovědnost za to, co se děje kolem a čeho je pouhým svědkem, záleží však na stanovisku, s jakým se k tématu postaví.

Médium/jazyk obrazu obecně, tedy včetně fotografie, je, jak už bylo řečeno, svou podstatou naprosto odlišný od média/jazyka textu, aktivuje zcela odlišné způsoby uvažování, vnímání. I ten divácky nejobtížněji čitelný, intelektuálně náročný obraz je díky přímému smyslovému vnímání bližší zážitku, je divoký, instinktivní, vyvolává plno emocí a pudů a dotýká se čehosi elementárního, staršího než řeč, společného pro všechny kultury a jazyky. U fotografie, která byla vynalezena jako otisk okamžiku reality, jsou pak tato specifika přímého sdílení prožitku ještě více umocněna. To potvrzuje i Miroslav Petříček [4]): „Jakkoli již víme o jeho manipulovatelnosti [5]), přesto v nás stále ještě žije přesvědčení, že to, co vidíme na fotografii, kdysi reálně před objektivem fotoaparátu bylo." Tyto specifické vlastnosti jsou zcela výjimečné, a ve výtvarném umění by se kromě fotografie podobným způsobem dalo hovořit pouze o filmu.

V době, kdy celá řada umělců volně vybírá mezi médii nejvhodnějšími pro konkrétní projekt, je velmi důležitá otázka volby média: jeho význam je tím ještě silnější. Sama tato volba má svou vlastní výpovědní hodnotu. Výrok „Medium is Message" tedy vypovídá mnoho o současné fotografii; svobodná volba fotografie jako způsobu prezentace dodává fotografii obzvláštní váhu a význam.

[3]) Susan Sontagová: O fotografii, s. 9.
[4]) Představit nepředstavitelné. Časopis Svět a divadlo, 2011, č.5, s. 5.
[5]) Fotografického obrazu – poznámka autorky.

Podle Miroslava Petříčka je postavení média nejvíce pozměněno posunem z úlohy zprostředkovatele ideje právě v samostatné poselství obsažené v médiu a dané jeho formou, specifikacemi, charakterem. Což znamená, že samotný koncept fotografie/literatura/slovo/znak je první zpráva, kterou divákovi dáváme, bez ohledu na obsah textu a fotografie.

Další upřesnění autorova záměru nám poskytuje typ použité fotografické technologie, styl, kompozice. Je však velmi důležité, aby si autor sám uvědomoval, že každá součást jeho obrazu nese skrytou informaci, své sociální a kulturní hodnoty, a cíleně toho využil. Jinak vlastně podvědomě odkazuje na něco, s čím nemusí souhlasit nebo co se neztotožňuje s jeho výpovědním záměrem. Roberto Silverio [6]) k tomu říká „že styl není nástroj, který by naše hodnoty vyjadřoval, ale vlastně je v nás formuje a to bez našeho vědomí".

V případě spojení fotografie se slovem pak platí to samé pro zvolenou grafickou úpravu. Ta však může navíc pomoci klást přiměřený důraz na textovou či fotografickou část díla. A snad ani není třeba dodávat, že záleží kromě obsahu také na jazykové stylizaci textu. Otázka upřednostňování obsahu před formou je tedy bezpředmětná, první vrstvou obsahu je zvolená forma.

Pakliže Miroslav Petříček ve své knize „Myšlení obrazem" zmiňuje problém překladu, tj. překládání jazyka slova do jazyka vizuálního, tj. vyprávění do ukazování, spojením obojího se tomuto problému můžeme snažit vyhnout, či na něj naopak upozornit. Přičemž dle Petříčka k obohacení fotografie textem dochází již v momentě, kdy fotografii (obraz) přestaneme pouze vnímat (vidět) a začneme o ni přemýšlet ve slovech. Tento slovní výklad fotografie je také jedním z typů textů, který se ve spojení se snímky používá. Jindy autor nechce sdílet svůj názor na snímek, ale naopak přidá text s fotografií na první pohled nesouvisející. I sebemenší element znaku se však může stát záchytným bodem, který může pomoci divákovi fotografii snáze číst, pomoci pochopit komplikované. A to nejen pouhým rozpoznáním známého prvku, ale i typografickou úpravou. Odkazy na hodnoty, se kterými je daný typ typografie spjat, je pro většinu diváků snadno čitelný, např. je jasné, že symbolický význam patkového písma je jiný než avantgardní typografie. Text a znak diváka také podvědomě vede k delšímu zastavení, k rozboru viděného, což však může a nemusí být účelné (může to narušit čisté vnímání, vidění snímku). Vždy však text a znak poukazuje na přítomnost diváka, čtenáře, jemuž je dílo určeno. A vede ho k tomu, aby o fotografii začal uvažovat teoretickým způsobem. Používání textu ve výtvarném umění je podpořeno také současným komunikačním zvykem, kdy je psaná

[6]) Roberto Silverio: Postmoderní fotografie, s.14.

forma komunikace velmi často upřednostňována před mluvenou. Pokud text v obraze aspiruje na objasnění fotografova úhlu pohledu a důvodů k vytvoření snímku, jistě může mnohé dovysvětlit, ani tím však nedosáhneme naprostého sdílení autorova záměru divákem. Jak píše Umberto Eco [7]): „Každý text je líným nástrojem, který vyžaduje od čtenáře, aby za něj sám udělal část jeho práce. Kdyby měl text sdělit vše, co má jeho příjemce pochopit, nikdy by neskončil."

Přesto díky tomu, co text a fotografie prezentují, text rozum a ideu a fotografie zkušenost a instinkt, toto spojení tedy vlastně **obsahuje** (téměř) **vše**.

[7]) Umberto Eco: Šest procházek literárními lesy, s. 9.

Základní rozhlédnutí po současné mezinárodní fotografii

Pokud se chceme dozvědět něco o české fotografii po roce 1989 a jejím spojení s textem, je třeba si nejprve dopřát stručný úvod, usnadňující orientaci v současné fotografii obecně, a také se zamyslet nad její úlohou v rámci dějin umění. Neboť jak se píše v knize „Umění 20. století" (s. 674) v textu o proměnách fotografie od dob manželů Becherových: „se v této fázi jeví (samostatné) dějiny fotografie skutečně už jako historická kapitola". Na dalších stránkách této práce se pak dostaneme k porovnání odlišností české fotografie od dění na světové scéně. A v další podkapitole se seznámíme se základními liniemi spojení fotografie s textem a typografií v české porevoluční umělecké scéně.

Jak jsem již zmínila v předchozí kapitole, pro médium fotografie je nejspecifičtější jeho masová rozšířenost. V této základní charakteristice je pak bližší právě médiu textu než ostatním výtvarným odvětvím. Text i fotografie jsou považovány za jazyk, kterým může mluvit každý. „Strávit den, aniž bychom uviděli nějakou fotografii, je téměř stejně tak neobvyklé jako nevidět nic napsaného." [8]). Toto tvrzení se dá dnes, díky ještě masovějšímu rozšíření, způsobeném rozvojem digitálních technologií po druhé polovině 90. let 20. století, obměnit takto: Strávit den, aniž bychom nic nevyfotili, je téměř tak neobvyklé jako nenapsat za celý den jediné slovo.

Tato každodennost fotografie vede umělce k méně či více extrémnímu distancování od běžné fotografické formy a normy a k hledání nových výrazových cest. Jednou z nich může být i spojení s textem. Dříve než se k těmto cestám odlišení dostaneme, je třeba se vrátit o pár desetiletí nazpět k období změn, jež měly zásadní vliv na podobu současné fotografie.

Využití fotografie spolu s textem vychází z významných proměn fotografie a jejího vztahu k ostatnímu výtvarnému umění, ke kterým došlo v 60. letech minulého století. V té době začaly fotografii ve velké míře používat umělci – ne fotografové, velmi často míchající různá média dohromady. Ti spustili jednu z nejvýznamnějších proměn v dějinách fotografie. Nezajímaly je zažité estetické fotografické zvyklosti, ani obvyklá témata snímků. Potlačováním všech obecně uznávaných

[8]) Victor Burgin: Prohlížení fotografií, in Karel Císař (ed.): Co je to fotografie, s. 91.

pravidel a postmoderním mícháním médií se pak dostali do konfliktu s „krásnou“ fotografií navazující na tradici moderny. Tento konflikt je i po několika desetiletích stále aktuální a do jisté míry rozděluje současnou českou fotografickou scénu. Přestože se část fotografů vrací k čisté fotografii, trend umělců, kteří nejsou zaměřeni pouze na jednu cestu a jednotlivá média a styly míchají, je kolem přelomu tisíciletí ještě silnější, než tomu bylo dříve.

Pro všechny uznávané současné fotografy je společné vymezování se proti průměrné fotografické produkci, přičemž jde o odlišení týkající se obsahu i estetiky. Činí tak diametrálně rozdílnými cestami, od „exhibice“ rozsáhlými retušemi, přes stavění fotografie do kontextu s dalšími médii, dokreslování fotografií, zvětšování fotografií do nadměrných formátů. Cesta jako by vedla na jednu stranu k naprostému ignorování zažitých estetických norem a kompozičních pravidel, na druhou pak k návratu k ušlechtilým tiskům a formátům až po méně extrémní přistup v podobě hledání neotřelých témat nebo pohledů na témata již zpracovaná. Další cestou je komentování již vzniklých obecně známých děl, při nichž vznikají recyklace, navazující formálně na pop-art a nadále pokračující v definici a zpochybňování role a významu autora. Fotografie se již od 60. let objevuje také v konceptuálně vystavěných dílech, v tomto případě se však mění její role z funkce dokumentace akce na svébytné fotografické dílo, kvůli kterému akce vznikla. Vyjmenovány jsou však pouze příklady, tvůrčích přístupů je v současné fotografii celá řada a neomezeně se mísí a kombinují. Nelze již hovořit o direktivních stylech a jednoznačně interpretovatelných dílech: „Máme před sebou svět jako otevřenou strukturu, která není normativní a statická, ale je v pohybu a ustavičně se děje [9]).“

Mnoho z těchto různorodých cest a kombinací, jež současná fotografie volí, je z rozličných důvodů obohacováno textem.

Ve fotografických pracích, do našeho tématu spadajících a v současné fotografii obecně najdeme jasnou návaznost na období konceptuálního umění (pokud jde o promyšlenost projektů) a na období postmoderny (pokud jde o možnosti stylů a jejich kombinací a velmi důležitou významovou pluralitu). Situace je však očividně složitější. Pakliže máme potřebu si přirozený chaos kolem současné fotografie, podpořený chybějícím časovým odstupem, ujasnit, velmi nám pomůže systém kategorií teoretičky fotografie z Velké Británie Charlotte Cotton [10]). Autorka rozděluje díla, spíše než na principu vizuální podoby či účelu vzniku, podle výchozích motivací a ideových přístupů, které za vznikem snímků stojí. Zabývá

[9]) Ivana Raimanová: V prostoru 2000 – Generace 1989-2009, s.6.
[10]) Charlotte Cotton: The photograph as contemporary art, s.7-240.

se přitom fotografií uměleckou nikoliv ve smyslu řemeslném, ale takovou, která zapadá do kontextu dějin umění. Přičemž jednotlivé kategorie nelze brát příliš striktně, jak již bylo naznačeno: styly a formy se dnes mísí a málokterý autor má potřebu držet jednotnou formu po celou dobu tvorby.

Charlotte Cotton současné nejsilnější fotografické tendence dělí do osmi kategorií, nesoucích až literární, ale velmi výstižné názvy.

První okruh, který nazvala „Pokud je toto umění“ (If this is art), spojuje fotografy „vymýšlející si performance a happeningy pro fotoaparát“. Charakterem navazuje na konceptuální tvorbu 60. a 70. let s tím, že dochází k velmi důležitému posunu významnému pro celou fotografii. Ta přestává mít pasivní roli, akce vzniká přímo pro snímek. Což významně posunuje důležitost fotografie samotné.

Druhá kategorie dostala název „Bylo nebylo“ (Once Upon a Time) a jde o většinou inscenované snímky, kde je „příběh destilován do jediného záběru“, přičemž v kompozici, světelnosti a gestech můžeme vidět inspiraci v klasické malbě. To vše je uspořádáno nikoliv pro samoúčelný dramatický efekt, ale pro co nejvýstižnější naplnění předem promyšleného konceptu.

Třetí kategorii pojmenovává Ch. Cotton „Nehybný“ (Deadpan) a co do stylu je opakem předchozího téměř divadelního pojetí. Postrádá jakýkoliv náznak dramatu, fotograf nám neprezentuje příliš důrazně svůj postoj, pouze vybírá objekt k focení, zůstává pozorovatelem. Snímky jsou technicky precizní, většinou focené na střední nebo velký formát, mají specifickou neestetickou estetiku. Mezi tuto skupinu spadají také dnes často uplatňované typy portrétů s neutrálním výrazem a pohledem upřeným do objektivu. Tento typ zobrazování nechává portrétovaného promlouvat k divákovi sama za sebe, fotograf se zříká jakéhokoliv hodnocení.

Čtvrtou linii soudobé fotografie Cotton pojmenovala „Něco a nic“ (Something and Nothing) tento typ fotografických obrazů posunuje hranice toho, co je považováno za vhodný objekt focení a tím pádem také toho, co je považováno za hodné naší pozornosti i co je součástí umění a co již nikoliv.

Patá kategorie „Intimní život“ (Intimate Life) obsahuje subjektivní snímky z nejsoukromějších zážitků fotografa a rodinné fotografie, které by dříve nebyly považovány za vhodné k zveřejnění. Bývají často technicky velmi nedokonalé, jako by rozostřenost, nedořešená kompozice atd. jen dokazovaly, jak moc se autor uvolnil, „odhodil formu“ a pustil si diváky k tělu.

Šestý okruhu se nachází na rozhraní konceptuálního umění, dokumentu a reportáže a je pojmenován „Historické momenty" (Moments of History). Zobrazuje katastrofické a dějinné události s odstupem, mimo hlavní dění, ale se zachováním důležité svědecké a humanitární úlohy. O co méně akce je přítomno, o to působí méně prvoplánově, závažněji a silněji.

Předposlední sedmá kategorie, jež teoretička v současné fotografii nalézá, je pojmenována „Obnovený a přetvořený" (Revived and Remade) a zabývá se zkoumáním smyslu a definice umění, jeho postavením ve společnosti a významem kulturních kódů, skrze přetváření a odkazování na již vytvořená díla.

Poslední výraznou skupinu snímků, jež se zároveň nejvíce dotýká tématu této práce, tvoří kategorie „Fyzický a hmotný" (Physical and Material), zkoumající bezprostřední podstatu média fotografie. A to často skrze fotografie vzniklé jako součást širšího multimediálního projektu, přičemž fotografii autoři vědomě volí s důrazem na vyzdvižení jejích specifik, fyzických kvalit tohoto média a s poukázáním na tvůrčí proces vzniku snímku a rozhodnutí s ním spojená.

Otázkou je, nakolik se charakter média fotografie radikálně změnil s přechodem k digitálním technologiím a má-li tedy naprostá specifika (charakteristiky) fotografie digitální a analogová. Jistá míra proměny je přitom bezesporu jak v samotném přechodu k digitální technologii, tak v rozšíření počítačových úprav s ní spojených. Analogová fotografie je odsunuta z komerční sféry: „…nová technologie mění svoji předchůdkyni v uměleckou formu" [11]). Ty nejvíce zásadní změny se však asi nacházejí jinde, než by se mohlo na první pohled zdát.

Pokud je přechod k digitálním technologiím v něčem opravdu zásadní, pak je to ještě spíše než ovlivnění charakteru fotografií dáno obrovským rozšířením fotografie samotné a usnadnění a jak již bylo řečeno rozšíření možností jejích úprav. Retušování je často bráno jako ohrožení svědecké role fotografie, právě v tom však může být její osvobození. Stejně jako fotografie oprostila malbu od zobrazující funkce a pomohla jí k přechodu k abstrakci, tak mohl rozvoj retuše fotografii zbavit zbytků závazků vyplývajících z jejího (byť v mnoha případech jen podvědomého) svazujícího závazku výpovědního poselství. V malířství se text na obraze objevuje již od starověku, jeho forma a obsah se začaly významněji proměňovat v období postimpresionismu a kubismu, tedy u forem oproštěných od jasné formy, kde se slova a typografické znaky, uprostřed chaosu obrazu, stávaly záchytnými body pro oko diváka. V tom můžeme nalézt paralelu se současnou českou fotografií, kdy nám můžou znaky a slova usnadnit čitelnost fotografii. A zároveň i dodat pocit jistoty v – možnými počítačovými úpravami zpochybněném – statusu snímku. Fotografie se tak oklikou dostává do podobné pozice, v jaké byla malba před více než 100 lety.

Kromě svědecké hodnoty snímku je v současné době velmi často zvažována pozice autorství. Podle Geoffreyho Batchena se otázka, jak rozlišit pravdu od lži, brzy změní v pouhý kuriózní anachronismus [12]). Tato věta je z textu z roku 2001 a je možné, že tato doba již nastala a důležitá není originalita nebo původ vzniku fotografie (jestli je celá „namalovaná" na počítači nebo vyfocená), ale originalita či spíše síla a autenticita jejího poselství. Fotografie obsahující odkazy na jiná, starší díla jsou vnímány jako rovnocenné novým dílům. Pokud tedy nová díla vůbec kdy existovala, přeci vždy z něčeho vycházíme a na něco již vytvořeného navazujeme a ať již pozitivně, nebo negativně reagujeme. Dost možná, že fotografie, umění (a vlastně vše) není ani tolik tvořeno autorem, ale

[11]) Marshall McLuhan: Jak rozumět médiím – Extenze člověka, s. 9.
[12]) Geoffrey Batchen: Ektoplasma, in Karel Císař: Co je to fotografie, s. 341.

spíš fotografie i společnost dospěje k bodu, kdy díla celkem samovolně vzniknou, vyplynou nejen z rozpoložení autora, ale ze všeho, co již víme, a z pozice, v níž se společnost nachází. Což je v souladu a názorem, v předcházející kapitole citovaného, Roberta Silveria.

Pro vývoj současné fotografie i téma spojení fotky s textem má internet minimálně stejně důležitý význam jako rozšíření digitální technologie. Je bezpochyby největším veřejným prostorem a zároveň největší galerií podporující spojení textu, typografie, fotografie (a také videa a zvuku), a to již ze své přirozenosti.

Rychlost sdílení snímků logicky spustila celou řadu fotografických deníků i speciálních projektů určených pouze pro internet. Část z těchto fotografií je pak teprve následně vytištěna a vystavována v kamenných galeriích.

Pakliže digitální fotografie a mohutné retušování s ní spojené měla za následek silné zpochybňování pravdy, rozvoj internetu pak významně rozšířil množství interpretací a „pravd", a všeobecné povědomí o nich. Chaotičnost obrovského počtu a typu informací se odráží nejen na kompozicích fotografií. Charakter i témata fotografií (i těch obecně považovaných za umění) jsou ovlivňovány rychlostí sdílení a zveřejňováním na sociálních sítích, kde však část přispěvatelů vyhledává zážitky jen proto, aby při nich mohli být vyfotografováni. Příběhy, které fotografie vždy vytvářela, obrazy do velké míry stanovující etický kodex, k němuž společnost vzhlíží, hrozí díky životu na sociálních sítích přerůst v hyperrealitu. Mohutně se posouvá etická hranice spojená s fotografií, všudypřítomný fotoaparát v těchto případech může fungovat jako bariéra před skutečností, nevhodně odosobňující fotografa od reality. Realita přestává být realitou, a hranice definující, co je a co již není možné zobrazovat a jakým způsobem, je posunována ne-li zcela rušena. Umění, psaní a fotografování nám však také může pomoci ve světě přesyceném informacemi definovat naše stanovisko, opět nalézt hranice etiky, v chaosu se zorientovat a z hyperreality nás vyvést. Text umístěný přímo na fotografii nám může pomoci ujasnit vlastní názor na okolí, legitimizovat či naopak zavrhovat, co je na snímku zobrazeno. Tj. k orientaci v informačním a etickém zmatku způsobeném i přemírou fotografií a textů nám může pomoci fotografie a text.

Rozdíly mezi současnou českou a světovou fotografií a jejich příčiny

Rozdíl mezi českou a světovou fotografií je dán převážně rozdílným politickým, a tím pádem i společenským vývojem. A ať již je to znát v tématech prací či nikoliv, specifika konkrétní země je ovlivňují vždy. „Nedokážu zapomenout na svůj jazyk, na osobní, či 'lokálně kolektivní' historii. Ačkoliv zrovna nepatřím k těm, kteří by toužili se k ní vyjadřovat": Jan Šerých [13]). Odchylky mezi českou a světovou fotografií jsou nejpatrnější první léta po sametové revoluci. Pakliže řada umělců definuje nynější význam umění ve společnosti jako vytrhující ze všednosti, před sametovou revolucí bylo sice více důvodů, ale o to méně možností tuto roli plnit. A přestože se společensky aktivní a kritické umění probouzí jen zvolna, a to patrně vlivem dlouhodobé cenzury, během níž si umělci odvykli politické umění vytvářet, již bezprostředně po revoluci se mění témata i atmosféra snímků. Na začátku 90. let panuje opojení z nabyté, nejen umělecké, svobody. Podporuje se výrazně kultura, pořádají se výstavy dříve zakázaných fotografií a s pozitivní náladou souzní doznívající hravý duch postmoderny. „Tlak všemocné ideologie byl v mnoha případech vystřídán neméně mocným ekonomickým tlakem [14])." Společnost se rychle mění v konzumní, což se ve fotografii odráží převahou reklamních snímků, euforie vyprchává a v umění se o slovo začíná hlásit větší kritičnost, začínají se objevovat genderová a politická témata. Kritizována je však i samotná konzumnost, která je u nás razantnější než v západní Evropě, a to díky nenasytnosti dané spotřebním hladověním v době komunismu. Spotřební pozici dnešního světa, kde již není třeba téměř nic nového vymýšlet a nové zboží se vytváří jen pro samotný koloběh peněz, výstižně popisuje historik a teoretik umění Georges Didi-Huberman, jenž hovoří o „světu, přesyceném a bezmála již zahlceném imaginárními produkty, představujícími zboží".[15]) Tato přesycenost je kritizována také parodováním reklamy skrze spojení fotografie a textu/typografie, i negací spotřební společnosti skrze používání nalezených podkladů, jež zejména v instalacích navozuje často téměř dojem postapokalyptické skládky. Na dalších tématech i kompozicích se odráží aspekt nálady společnosti, lehká apatie, do níž je společnost ukolébána nově nabytým blahobytem. O to důležitější společenskou roli pak v umění hraje pozice vytržení ze všednosti.

[13]) CO14 – sborník 2003-2005, s. 325.

[14]) Vladimír Birgus, Jan Mlčoch: Česká fotografie 20. století / průvodce, s. 124.

[15]) George Didi-Huberman: Obrazy – navzdory všemu. Citace obsaženy v článku: Miroslav Petříček: Představit nepředstavitelné. Časopis Svět a divadlo, 2011, č.5, s. 5.

Vliv na celkovou atmosféru v Evropě, a tedy i u nás, má už z kraje 90. let narušení mírové idyly konflikty na Balkáně. Je potvrzen konec bezstarostnosti v umění, je patrný posun k vážnější formě a obsahu. Z dob postmoderny nadále přetrvává absence jedné nedotknutelné pravdy (a stylů), jež má za následek chaos, společenskou a uměleckou svobodu i nedostatek jasného smyslu umění. U nás je to vše ještě znásobeno jak otevřením hranic možností po sametové revoluci, kdy se rázem otevřely téměř neomezené možnosti, tak posléze informačním šumem spojeným s bezbřehým množstvím obrazů v době internetu. Roztříštěnost (společenská i vizuální) je ještě podpořena dezorientací západní civilizace po 11. září 2001. Způsob jak se v tomto chaosu zorientovat je velké téma současného umění. I v době po postmoderně má tedy umělec (fotograf) i nadále výběr z neomezeného množství kompozičních řešení, forem, stylů, médií, které může stejně neomezeně kombinovat. Spojování dvou a více médií (např. fotografie a textu) působí v této situaci zcela přirozeně. Je však důležité (jak již bylo řečeno v předchozí kapitole) si uvědomit, co si volíme právě spolu s výběrem média, stylu, kompozice. A platí to o to více, čím více možností výběru formy fotograf má. Podle Roberta Silveria je pak autorství opravdu spojeno s osobou umělce, jen pokud se nám podaří tyto návaznosti rozšifrovat a použít je záměrně. Kolem roku 2000 ještě platilo, že i když velký pokrok nastal v této otázce díky konceptuálnímu umění (v 70. letech), které poprvé začalo dílo předem významněji ideově řešit, bylo třeba i nadále na tuto otázku skrytých výpovědních hodnot v díle upozorňovat, ponořit se do sociologie, filozofie a s trochou rouhání se i inspirovat v reklamní praxi, kde začíná tvorba marketingovým průzkumem a kde se napřed vyřeší otázka, jaké hodnoty chceme vlastně vyjádřit a jakou sociální skupinu oslovit. Nyní už se zdá být tento problém minulostí. Zkoumání podstaty a hranic médií a jejich formy je jedním z nejsilnějších témat současného umění.

Vraťme se však k situaci v České republice, na přelomu tisíciletí již existuje celá řada zavedených nezávislých galerií a institucí zaměřených na fotografii a umění. A po roce 2000 se začíná prosazovat nová generace umělců, která dospívala ve svobodném světě a jejichž výchozí zkušenosti jsou zcela odlišné od generace předchozí. Umění je globálně propojeno a oni měli příležitost studovat v zahraničí nebo na českých uměleckých školách pod novým pedagogickým vedením. Rozdíly oddělující českou republiku od světové scény se tak stále více stírají. Rozvíjí se politické umění ve veřejném prostoru, i když zůstává české současné umění méně politické, společensky pasivnější, než je tomu v zahraničí. Jednou z hlavních úloh fotografie, textu a umění obecně by ovšem mělo být reflektování společnosti. A ať již to považujeme za klišé, či nikoliv, fotografie je součástí konstrukce příběhů a obrazů, na níž stojí skrze kulturu civilizace.

Prostřednictvím spojení s textem a typografií je možné nalézt ve fotografii několik tendencí, jež však nejsou nijak striktně dány, a u jednotlivých autorů se prolínají a kombinují. Stejně jako již neexistuje obecně platná univerzální pravda, nefunguje v umění ani jednoznačný výklad určující zařazení. Pro usnadnění orientace je však nutné okruhy přibližně definovat, přičemž část z nich se dotýká nových témat vzniklých společenským a technickým či spíše komunikačním posunem (mluvit o pokroku by byl dnes již archaismus), jindy jde o témata doprovázející fotografii již od jejího vzniku, jako je ilustrativní poloha. Řada témat je pro fotografii ale nová, či jsou naléhavější než kdykoliv dříve. Nejsilnějšími liniemi, jdoucí napříč celým soudobým uměním bez ohledu na jeho formu, je **zkoumání podstaty a hranic médií**, jejich dekonstrukce, testování možností jejich podoby a **téma informací**, jejich obrovská šíře, způsoby sdělení a interpretace i jejich manipulovatelnost.

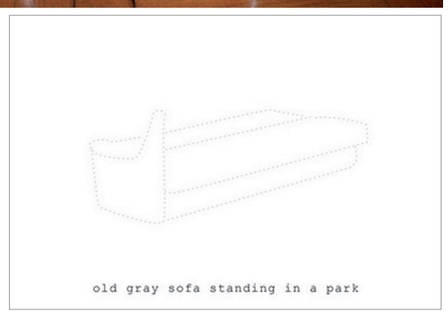


∧ Jiří Thýn, 50% šedá (z cyklu o fotografii), 2009, barevná fotografie, 50x60cm.
∨ Jiří Thýn, Bez názvu, 2006, instalace (diapozitiv).
< Jiří Thýn, Bez názvu, z cyklu So Sad in These Luxurious Times 2008, barevná fotografie, 100 x 70 cm.









∧ Kateřina Držková, Object Invisible, 2007, fotografie, písmo a kresba na fotografickém papíře.

V otázce testování limitů a významu médií je toto zkoumání často hlavní téma autorovy práce. Tématem média je médium samotné. Testování limitů již nemá za cíl ani tak ujasnit, co je a co není vhodné k umístění do výstavní síně, ale spíš se dopátrat možnosti a smyslu každého jednotlivého média, a je tak častěji cestou k jeho jádru než zkoušením divákovy tolerance. Text má v kombinaci s fotografií buď podobu její definice (Jiří Thýn, Bez názvu, 2006, instalace – diapozitiv), či se může jednat o zkoumání média textu a média fotografie odděleně (instalace Jan Šerých).

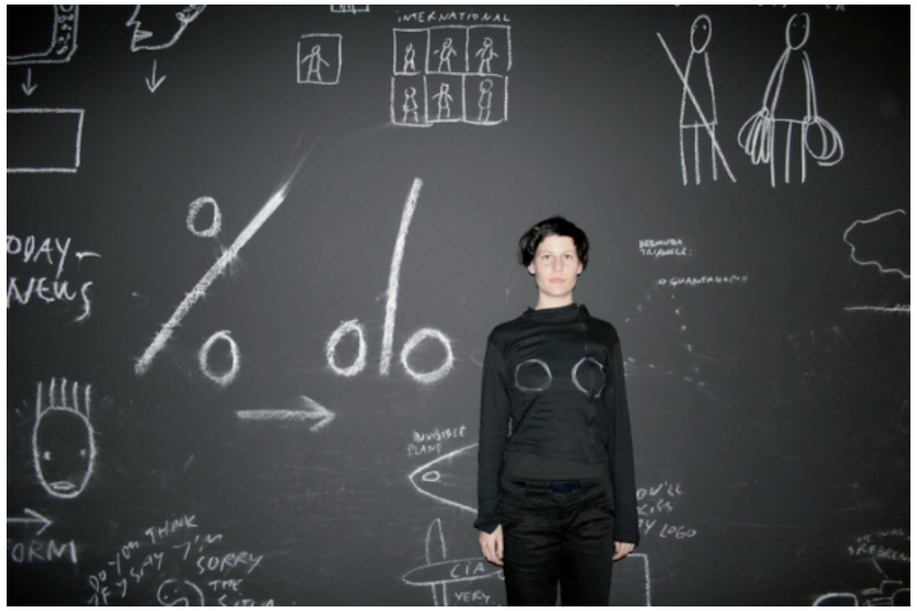
Otázkám definice tématu fotografie, zkoumání její podstaty, dekonstrukcí obrazu a proměnami spojenými s přechodem od analogové fotografie k digitální se dlouhodobě věnuje **Jiří Thýn** (*1977). Sám se za fotografa nepovažuje přesto, že fotografii studoval na ITF a následně VŠUP a vytvořil řadu prací, z nichž část sice není formálně fotografická, ale fotografie se bezprostředně dotýkají. Forma se postupně proměňuje, „od elegantně mnohoznačných zátiší, často zasahujících až do sféry instalace a hybridní skulptury, se postupně posunul k nejelementárnějším východiskům fotografie“. [16]). Bez ohledu na proměny, kterými prochází, je tvorba Jiřího Thýna stále kompaktní, snadno identifikovatelná, přičemž rozpoznávacím znamením autora je způsob jeho uvažování, nikoliv vizuální styl snímků. Což je v souladu s dalším rysem typickým pro část současné fotografie, kdy je autorství obsaženo právě ve způsobu myšlení autora. Část své tvorby kombinuje s textem, jenž přebírá informativní funkci z fotografie a umožňuje její volnou formu. Je použit jak na pozadí zátiší, tak v kombinaci se základními tvary jako je kruh, jenž může symbolizovat objektiv či tiskový bod. Texty přítomné v části snímků se, i skrze odkazy na technické a kompoziční zvyklosti fotografie, přímo dotýkají jejího významu a úlohy, v níž je v rámci umění viděna. Otázky, které ho zajímají, zkoumá z různých perspektiv rozdílnými způsoby, na konkrétní myšlenku se dívá z různých úhlů. Na tradiční otázky kolem fotografie se Jiří Thýn dívá konceptuálním pohledem a jeho dekonstrukci můžeme vnímat jako dekonstrukci média, obrazu, světa. V českých podmínkách, kde nejsme zvyklí na, na západě obvyklou propagaci nezávislého umění, působí kuriózně, že se v současné době Jiří Thýn objevuje jako laureát Ceny Jindřicha Chalupeckého na snad až příliš elegantně řešených billboardech vylepených podél českých silnic.

[16]) Pavel Vančát: Mutující médium, s. 120.





Kateřina Držková, Sunday Afternoon, 2010, nalezená fotografie, magnety s texty.
Kateřina Držková a Daniela Matějková, Paraphrases, 2007-2008, fotografie, performance.





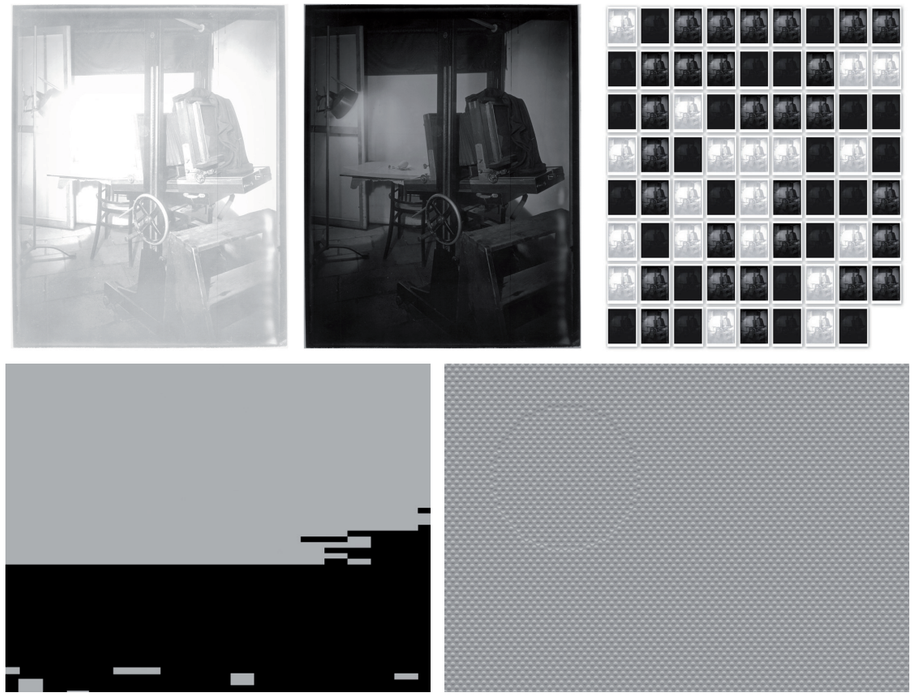
Jan Mahr, Syntetic Mosset, 2009.

Zkoumání médií, vizuálního obrazu, jeho vlastností a balancování se zvyklostmi spjatými s fotografickým obrazem a jeho významem, je jedním z témat absolventky pražské FAMU **Kateřiny Držkové** (*1978). V souboru „Object Invisible" (2007) vede autorka diváka téměř didakticky ke zkoumání hranic a charakteru médií textu, fotografie, kresby, jež sice představují informaci stejnou, ale přeci odlišnou stejně jako jsou odlišná média. Tento soubor může být zároveň vnímán jako jistá parodie (a zároveň i návod) na oblíbené záběry podivných zátiší zkoumajících, co vše je ještě vhodné k zachycení fotoaparátem. V práci Kateřiny Držkové se objevuje také mnoho dalších výrazných současných fotografických témat a rysů, fotografii kombinuje s dalšími médii, spojuje s performancí a využívá snímky z archivů. Archivní fotografie je základem souboru „Sunday afternoon" (2010), obsahující jediný náhodně nalezený snímek doplněný autorkou vykonstruovaným scénářem, vysvětlujícím vyfocenou situaci a snažícím se tak obhájit existenci absurdního snímku, jenž nekoresponduje s tím, co od fotografie očekáváme. Text zde tedy obhajuje možnost fotografického námětu.

Z jiného úhlu pohledu přezkoumává médium fotografie absolvent ITF **Jan Mahr** (*1977), balancující na hranici mezi uměleckou a zakázkovou fotografií a tak zpochybňující pozici obojího. Text je v souboru „Syntetic" (2009) návodem k interpretaci fotografie, jež by bez textu měla odlišnou výpověď. Interpretace se objevuje v souvislosti s odkazy na již vzniklá umělecká díla, v tomto případě však toto téma díky kombinaci s produktovými fotografiemi poukazuje na přezkoumávání mezí umění.

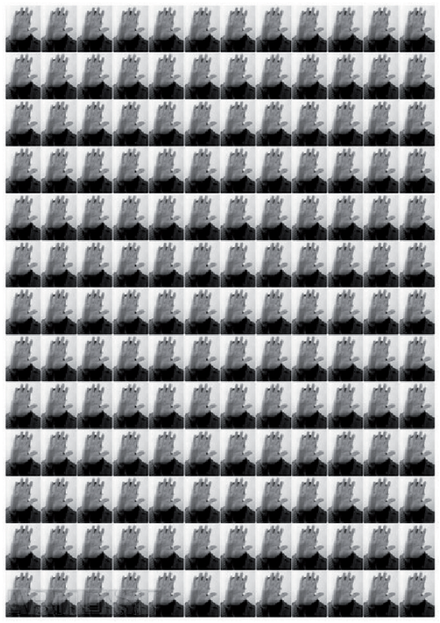
Fotografie nezřídka není jediným médiem, se kterým autor zachází, jež zkoumá, a je do jisté míry absurdní, že v mnoha případech platí: s čím více médii autor pracuje, tím větší význam jejich volbě a specifikům dává. Práce absolventa AVU **Jana Šerých** (*1972) fungují ve formě instalací, kombinujících malbu, kresbu, video a fotografii, přičemž tématem maleb jsou většinou texty či elementární tvary, které mohou k písmu odkazovat. Autor sám říká: „Volba média má pro mě poměrně velký význam a ke každému z nich přistupuji s jinými pocity i pohnutkami [17])." Instalace Jana Šerých se přímo dotýkají již naznačené otázky uměleckého světa kolem přelomu tisíciletí, otázky vyrovnání se s nastalým informačním chaosem a vypořádání se s tím, jak jsou naše životy formovány novými technologiemi a s nimi spojenými způsoby komunikace. Šerých uvádí, že vychází z „vlastní zkušenosti paralelního vnímání odlišných, nebo i protichůdných informací, přicházejících z různých stále se množících zdrojů". [18]).

[17]) CO14 – sborník 2003-2005, s. 327.
[18]) CO14 – sborník 2003-2005, s. 327.



∧ Jan Šerých, The Last Frame, 2008, velkoformátové tisky a 71 fotografií formátu 18 x 24 cm.
Tisk vznikl na motivy skutečné události, kdy kameraman natočil záběr Izraelského tanku, který ho zabil.
Fotografie jsou reprodukcí historického snímku Sudkova ateliéru s posunutou expozicí, tak,
že v rámci instalace mohou být čitelné jako morseovka.

∨ Jan Šerých, Nenenenene, 2007, plakát a instalace,
Výstava Neexistuju, když mě nevidíš, instalace v galerii
Futura, Praha.

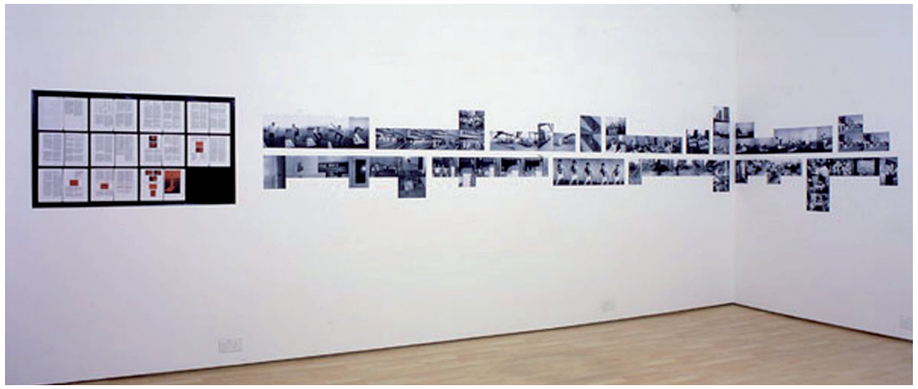




Fotografie s textem sice nejsou spojené na jednom tisku, ale tvoří nezaměnitelnou kombinaci v celku jeho instalací. Přičemž v čistotě vizuální a typografické stránky se nezapře zkušenost grafika, jež je přirozeně obvyklá u celé řady výtvarníků a fotografů kombinujících fotografii s textem, grafikou, typografií (kromě Jana Šerých například PodeBal…), kdy se jejich zkušenost s touto prací logicky odráží v jejich volné tvorbě.



△ Zbyněk Baladrán, Asambláže proti esencím, 2009, záběr z videa, HD video projekce a deset papírových archů.
▽ Zbyněk Baladrán, Graf, 2007, instalace součástí dlouhodobého projektu.



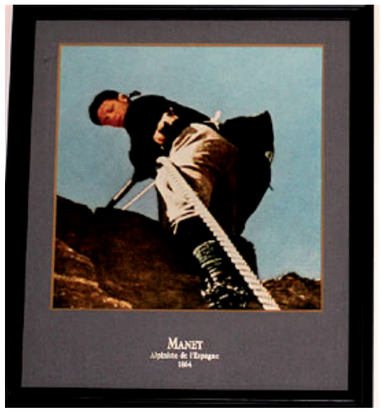


Při přemíře obrazů, fotografií a textů nashromážděných v průběhu času je logickou otázkou, zdali má význam tvořit stále něco nového. Snadno lze nabýt dojmu, že vše již bylo vytvořeno, není již co nového vymýšlet. Část umělců pak reaguje tak, že raději interpretuje, co již bylo vytvořeno, ujasňuje si své stanovisko nalézáním nových souvislostí a spojení, vytváří z „minulosti" nový příběh, a tímto svým přístupem stojí na pomezí konceptuálně laděného umění, archeologie a kurátorství.

Jako archeolog nových médií je označován **Zbyněk Baladrán** (*1973). Známým se stal díky objektům (Kaktusy, 1999), od roku 2002 se věnuje především videu a instalacím. Jako archeolog je označován proto, že z valné části vytváří nová díla interpretací sesbíraných archivů, přičemž se jedná o fotografie, videa, texty, a k výkladům používá také diagramy. Sám k tomu říká: „Čerpám z archivu, ze kterého se dá seskládat pokaždé jiný program [19])." Na jeho pracích je viditelné teoretické i praktické výtvarné vzdělání a přístup. Oboje je pak spojeno v ideální celek působící kompaktně. Vzniká práce postavená na silné myšlence, často související se sociologií. Videa a instalace obsahem i formou připomínají přednášku, zásadní výklad týkající se příčin a následků v umění, společnosti, čase a prostoru, jež jsou ovlivněné jak náhodou, tak racionálně, či skrze samovolné procesy. Přičemž přestože se jedná o zcela současné projekty pracující s novými médii, fotografie v nich zaujímá zcela klasickou roli nositele paměti, ať již rodiny, nebo celé společnosti, a působí jako přirozená součást koloběhu života. Očividně je to však autor, kdo určuje, jakým způsobem budou fragmenty paměti vykládány, podobně jako historik interpretuje dostupné zdroje. Zbyněk Baladrán hovoří o „způsobu projektování představ skrze hmotné prameny" [20]), což by se dalo použít jako jedna z definic fotografie či (hmatatelného) umění obecně.

Rozdílnou polohou práce s archivem jsou v dnešní době velmi oblíbené remaky ikonických uměleckých děl, reagující na potřebu přehodnocování dějin umění i fotografie. Ta je zapříčiněna vlivem určitého balančního bodu, v němž se nacházíme, a podpořena obrovským množstvím výstav v porevolučním období, jež spustily potřebu se k umění vyjadřovat. Řada výtvarných umělců má rovněž rozsáhlé teoretické vzdělání a pracovat s uměleckým archivem je tak pro ně přirozené. To se týká i **Filipa Turka** (*1968), který potvrzuje, že „cizí umělecká díla pro mě byla přirozeným materiálem, s nímž jsem pracoval podobně jako s jakýmikoliv jinými

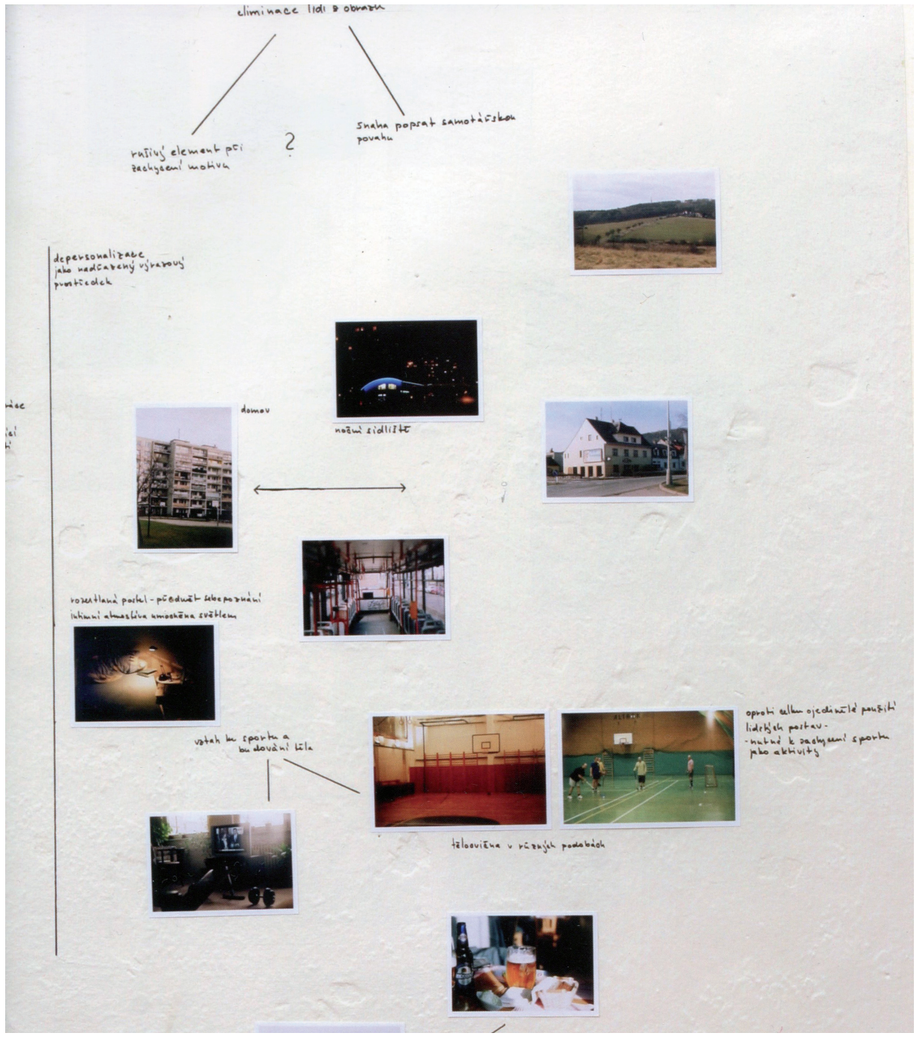
[19]) CO14 – sborník 2003-2005, s. 135.
[20]) CO14 – sborník 2003-2005, s. 135.





∧ Filip Turek, Z dějin umění: Manet, Botticelli, 1993-1994, adjustované fotografické reprodukce, různé rozměry.

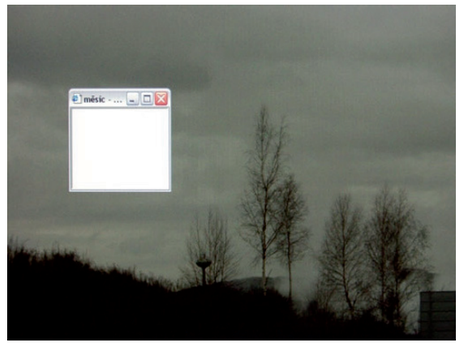
∨ Vojtěch Marek, Diagram, 2008, 5 přátel, 1 svitek filmu 35 mm, bílá stěna, černý fix, pravítko, kurátorská vize.

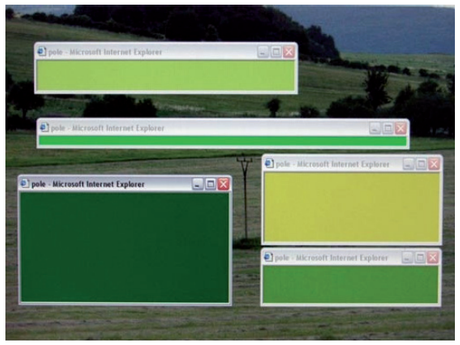


nalezenými obrazy nebo objekty“ [21]). V jeho souboru „Z dějin umění“ (1993-1994) je oproti klasické fotografii prohozena role popisky a obrazu, obraz v tomto případě zaujímá stanovisko k textu, komentuje ho. Autorství netkví ani v textech, ani v obrazech, ale ve výběru a kombinaci obou složek.

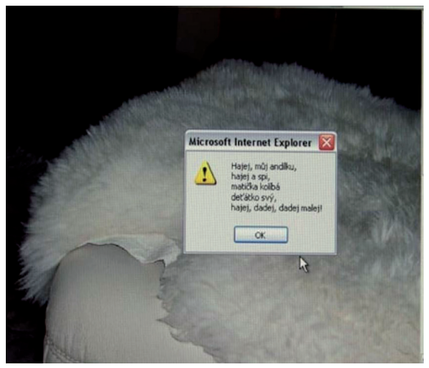
Jinou formu interpretace vizuálních informací ve své práci „Diagram“ (2008) provádí student fotografie na Fakultě umění a designu univerzity J. E. Purkyně v Ústí nad Labem **Vojtěch Marek** (*1984) a to formou výkladu fotografií, které nechal nafotit svými známými různých profesí. Text zde staví autora do role teoretika vlastního projektu balancujícího mezi kurátorstvím a sociologií. Text a z fotografií vytvořený diagram zde pomáhá s interpretací fotografie, ujasněním její pozice, vytvořením příběhu a zapojení do kontextu rozdělováním snímků podle kompozic i námětů. Svým přístupem tak Vojtěch Marek opět potvrzuje postavení autora jako ideologa projektu, jež je společné pro celé současné konceptuálně stavěné umění a odráží se i v současné české fotografii. Přičemž s tím spjaté otázky zkoumání a přehodnocováni pozice fotografie, médií a umění mohou vypovídat i o přehodnocování společnosti celkově.

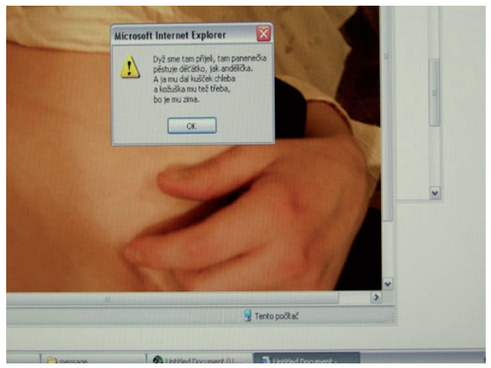
[21]) interview In Ivona Raimanová: V prostoru 2000, generace 1989-2009, s. 88.





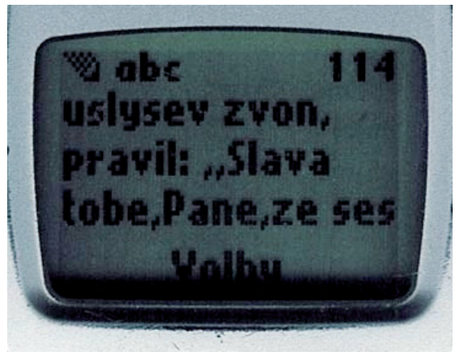
Michaela Thelenová, Krajiny, 2005, digitální tisk, 45 x 60 cm.

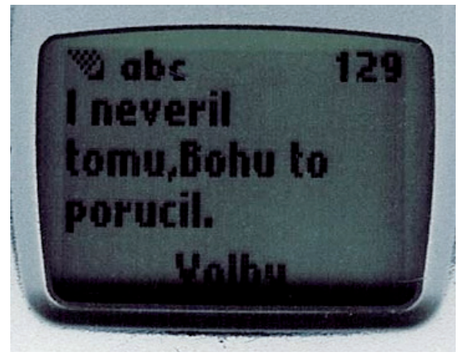




Michaela Thelenová, Message, 2004/2005, digitální tisk na banner, 70 x 100 cm.

Michaela Thelenová, Legenda, 2001, digitální tisk, 20 x 28 cm.





Kamera Skura, SMS, 2001, 8 fotografií, 40x60 cm.



Fragmentalizace fotografie I.

Část fotografie vždy odrážela každodenní život, jako nový námět od 90. let se pak pochopitelně objevuje počítač a jeho mikrosvět, v němž se téměř každý den pohybujeme. A pokud Jan Šerých z tohoto světa čerpá, v díle **Michaely Thelenové** (*1969) se v něm pohybujeme podobně jako v reálném prostoru, a autorka některé snímky vnitřního světa počítače fotografuje jako by se vydala na fotografický výlet do plenéru. Text je v počítačové krajině přítomen samovolně, dovoluje fotografii uchovat si svobodnou formu a můžeme v něm nalézt jak skepsi k zobrazovaným námětům a pohledům na ně (v případě „Krajin"), tak studenou počítačovou grafikou zironizované úryvky lidových písní v případě souboru „Message", jež nám podává zprávu nikoliv o stavu počítače, ale zprávu tradiční, působící v moderním světě poněkud nepatřičně. Michaela Thelenová patří mezi umělce, kteří, i když fotografii běžně používají, se nepovažují za fotografy, ale výtvarníky. V textu, který o ní napsal Michal Koleček, potvrzuje můj názor, že digitální fotografie odňala fotografii zobrazující povinnost a je tak dnes v podobné situaci jako malba v 19. století: „Její přístup odráží nespornou krizi fotografického média, které podobně jako malířství okolo poloviny devatenáctého století ztrácí dominantní postavení v systémech dokumentace, aby ji uvolnilo technologiím dynamického zobrazování (video, televize, internet atd.)" [22]). Toto oproštění od zobrazovací funkce podpořilo fotografii ve větší nejednoznačnosti, je fragmentalizovaná, což si uvědomuje celá řada autorů, u nichž je význam snímků mnohoznačný a identifikovatelný až po spatření celého souboru.

Dalším tématem vycházejícím z proměn mezilidské komunikace je kromě internetu také sdílení myšlenek a textů skrze sms zprávy mobilních telefonů. Rovněž zde se pohybujeme v elektronické krajině a fotografie displejů jsou námětem logicky daným každodenním používání této nekontaktní komunikace. Michaela Thelenová vytvořila cyklus „Legenda" (2001) přepisující úryvky z příběhu o sv. Václavu do textové zprávy. Tím narušila zažité představy o prezentaci náboženského textu i o obsahu, jenž má mít mobilní komunikace. Stejnou formu, ofocených displejů, zvolila skupina **Kamera Skura** (založena 1996) pro svůj cyklus „Sms" (2001). Zde však texty působí autenticky, přítelkyně posílá poslední rozchodovou textovou zprávu. Chlad typografie písma z telefonu i naprostá věcnost fotografie podtrhují pocit odcizení daným odosobněním, k němuž došlo vlivem změny prostředků komunikace.

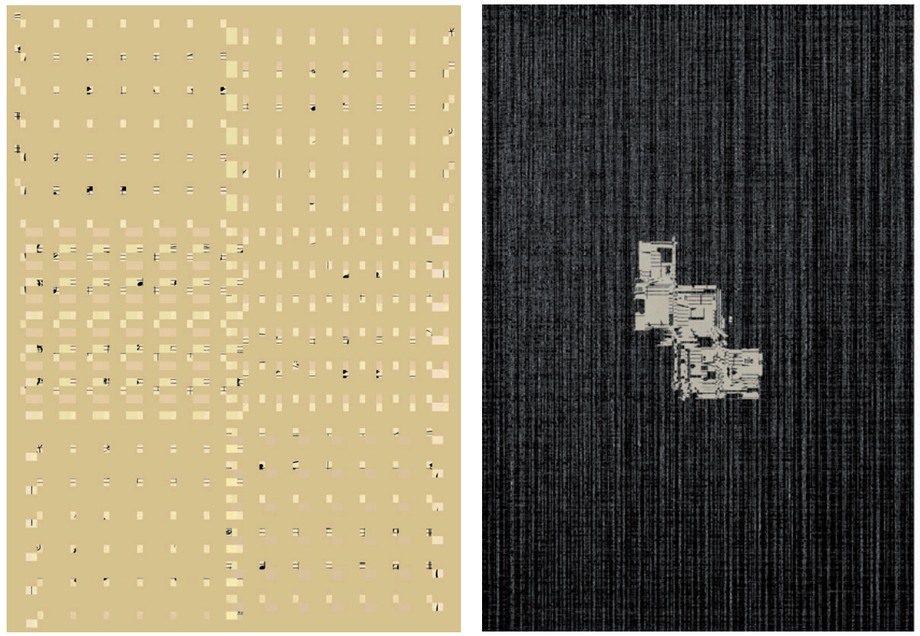
[22]) Michal Koleček, Dlouhý výlet na krátkou vzdálenost – text katalogu Michaely Thelenové na www.thelenova.cz.



Štěpánka Šimlová, Mystikové tvrdí že… , 2000, digitální tisk na kappě, různé velikosti.



Štěpánka Šimlová, Modlitbičky, 2000, digitální tisk, různé velikosti.



Jolana Havelková, Návrh na změnu partitury, 2009/2010, digitální tisk, různé rozměry.

Jak již bylo řečeno, vplynutím fotografie do výtvarného umění bylo vnímání jejího postavení posunuto blíže k obrazu, jenž si může dovolit být uvolněnější, mnohoznačný, svobodnější a klást na diváka větší nároky. V nesnadnosti jasného výkladu, práci v sériích a znatelném „ženském" přístupu se soubory naposledy zmiňované Michaely Thelenové souvisí práce **Štěpánky Šimlové** (*1966). Štěpánka Šimlová používá více médií, přičemž fotografie má podle ní nejblíže k výchozí představě umělce, jež má v jejím případě vždy reálné rysy. A potvrzuje, že „fotografie je neoddiskutovatelnou součástí současného umění". (odpověď Štěpánky Šimlové na moji otázku ohledně české porevoluční fotografie) a přetrvávající potřeba fotografů včleňovat se do umění jí tak přijde neodůvodněná. Často pracuje se společenským posunem daným nahrazování role náboženství konzumem, v souboru „Modlitbičky" jsou texty na reklamních plochách poeticky nahrazovány texty modliteb a podobné téma se objevuje také v souboru „Mystikové tvrdí že…". Přičemž v těchto případech nese text další informaci, bez níž by byl snímek bez vtipu i hlubšího významu. Štěpánka Šimlová vnímá fotografii jako obraz specifický svojí popisností, jenž je však stejně jako malovaný obraz otevřený tvůrčím zásahům (v případě fotografie třeba počítačovou úpravou). Autorka potvrzuje propojení formy a ideje, „styl je jen výrazem obsahu" [23]).

Další výraznou současnou umělkyní zabývající se fotografií je **Jolana Havelková** (*1966). Ve výtvarné části (téměř site-specific) projektu „Návrh na změnu partitury" autorka pracuje s fotografiemi notových zápisů skladeb. Zachází s nimi naprosto volně – graficky, vrství je, prolíná a prořezává až mohou působit jako vizuální znázornění mnohovrstevnosti hudby samotné. Médium fotografie i notového znaku je zde oproštěno od všech výchozích předpokladů a charakteristik. A svobodomyslnost realizace je ještě potvrzena intermediálností celého projektu, v kterém se fotografie mísí nejen s notami, ale také s živou hudbou vycházejících z transformovaných partitůr. Celý projekt je pak propojen s městem Kolínem, kde vznikly původní skladby Františka Kmocha, narodila se Jolana Havelková a kde byly Lucií Vítkovou nahrány i takto vzniklé skladby.

[23]) text Štěpánky šimlové z roku 2005 In CO14 – sborník 2003-2005, s. 71.

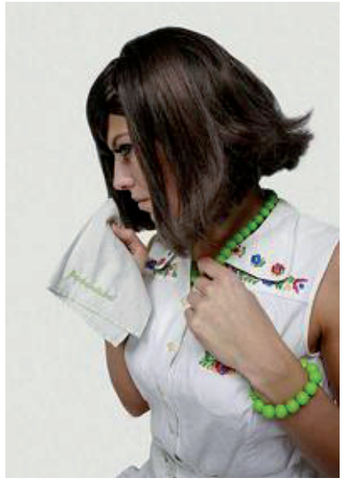


Michaela Thelenová, Úvahy manželky, 2008, digitální tisk, 60 x 30 cm.

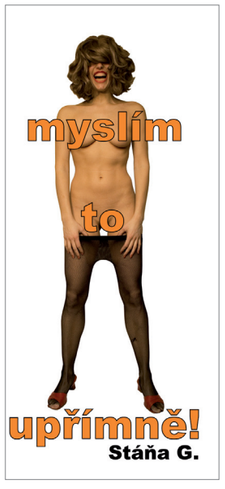
Barbora Bálková, Magazíny, digitální fotografie, 2004.



Barbora Bálková, Kapesníky, digitální fotografie, 2008.



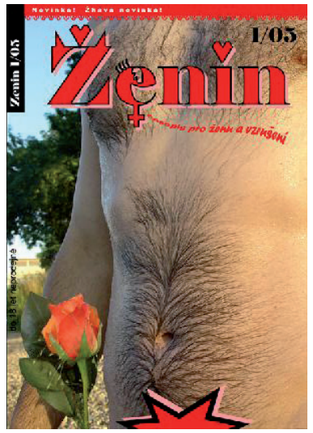
Barbora Bálková, Volební kampaň, 2009.



U ženských autorek se velká část tvorby dotýká genderových otázek, nikoliv však z pohledu aktivistek, ale z každodenní pozice ženy, manželky a matky, kdy jsou témata sexuality, vztahů a mateřství brána jako přirozená součást každodenního života. Tak je tematizovaná i část práce již zmíněné **Michaeli Thelenové** (*1969), jež ve své souboru „Úvahy manželky" ironizuje přetrvávající stereotypy ženského života. Tento soubor vyznívá o to krutěji a chladněji, čím serióznější, preciznější je jeho až knižní, ilustrační forma. Pro autorku nepříliš typická technicky absolutně dokonalá fotografie se zde dostává až na hranici hororového chladu.

Mateřství, ženská sexualita a masmédii předkládaný obraz ženské identity je hlavním motivem projektů absolventky AVU **Barbory Bálkové** (*1978), která vychází často z mediálních klišé, jež jsou logicky spjaty s balancováním na hranici kýče. Předobraz společnosti v médiích je silné téma porevolučního umění. Fotografie s typografií jsou v něm spojeny přirozeně a autorka potvrzuje, že obě složky jsou stejně důležité a sdělení vytvářejí společně: „fotografie sama o sobě by pozbyla smysl, koncept by se vytratil" (odpověď na moji otázku týkající se spojení fotografie s textem). Parodie obrazu ženy v masmédiích, antireklama a mediální svět spatřený ženským pohledem je téma souborů: „Kapesníky" (2008), „Magazíny" (2004) a „Volební kampaň" (2009). Na mou otázku ohledně rozdílů mezi současnou českou a světovou fotografií Barbora Bálková odpověděla, že má ráda hravost, to, že se autor nebere moc vážně, a přesto říká něco důležitého, což je víc vidět v zahraničí, kde má umění a umělec i jiný status než u nás. Čímž naráží na stále nevyrovnané společenské pozice fotografů a výtvarníků u nás a v západní Evropě.

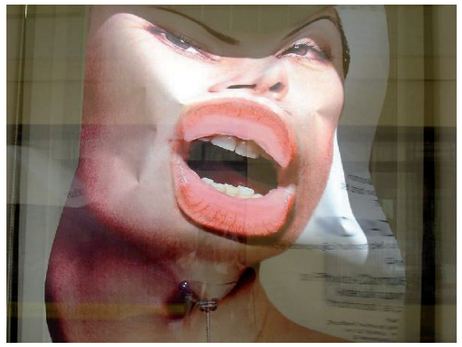
Rovněž výtvarnice **Lenka Klodová** (*1969) poukazuje na genderová témata, na posun vnímání ženské role daný předobrazem v reklamách, v časopisech, televizi a v po revoluci masově rozšířené pornografii, na předsudky a klišé týkající se mateřství, rodiny a sexu. S tvůrčími prostředky zachází zcela volně, podstatná je pro ni sama potřeba pracovat, vyjádřit svou myšlenku. Je-li pro její realizaci zvolena fotografie, pak je součástí sochy, navzájem se propojuje s ostatními médii v jednotlivých objektech, projektech a instalacích, opouští svojí plošnost, často nabírá trojrozměrnou podobu, a výpověď autorky se nám pak objeví v celku její tvorby. Propojení práce s vlastním životem se v maximální míře objevuje u většiny ženských autorek, u Lenky Klodové je pak symbolicky nalézáme v použití modelů, jimiž jsou nejčastěji ona sama a její manžel. Tak je tomu i v případě pravděpodobně





Lenka Klodová, Ženin, pornografický časopis pro ženy, 2005.

Lenka Klodová, Libát, Upravované reklamní plakáty, 2006.







Silvie Vondřejcová, Pokus nesmát se, diptych, 2002.





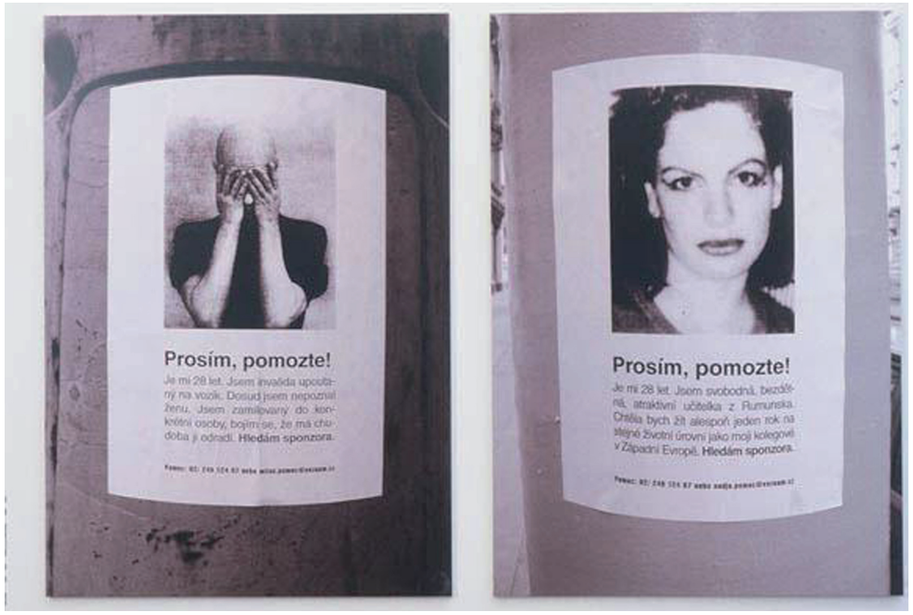


Silvie Vondřejcová, Limitations, fotodokumentace akce, 2002.

nejznámějšího projektu autorky, její diplomové práce na VŠUP, porno časopisu pro ženy „Ženin" (2005), zaplňujícího díru v nabídce časopisů a pohrávajícího si s rozdíly v sexualitě mužů a žen a s tabu v oblasti pornografie, jako je možnost početí. Fotografie i text tu plní tradiční žánrové role, v neokázalé stylizaci, jako je tomu v případě levných časopisů pro dospělé. V souboru „Libát" (2006) autorka prostorově deformuje kosmetické plakáty a pohrává si tak jak s obrazem ideální ženy vnucovaným reklamou, tak s vlastnostmi fotografie a grafiky jako média.

Ženský přístup je patrný také v tématech projektů **Silvie Vondřejcové** (*1976), pohybující se hlavně na poli performance a používající fotografii, tak jak tomu bylo zvykem u konceptuálního umění v 70. letech, tedy jako dokumentaci akce, jež vzniká pro akci samu, nikoliv pro výsledný záznam, kdy úprava textu a fotografií logicky nemá přílišnou váhu. Fotografie je zde v pozici potvrzení reality. Autorka se živí jako grafička a tak je pro ni propojení fotografie a textu samozřejmou kombinací. Obě složky fotografie a text se pak spojují mimo jiné v souborech: „Pokus nesmát se" (2002) a „Omezení" (2002), v rámci druhého projektu má Silvie Vondřejcová text připevněn přímo na těle. [24])

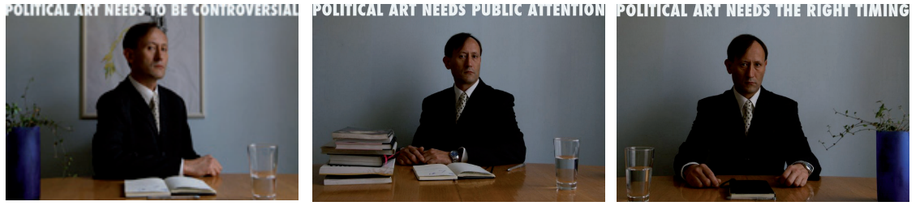
[24]) Silvii Vondřejcové jsem položila několik otázek týkajících se současného výtvarného umění. Autorka na moji otázku, v čem vidí rozdíl mezi současným českým a světovým uměním a fotografií, odpovídá, že největší rozdíl vidí v problémech s financemi, jež se odráží ve většině českých výstav a na chodu institucí.
Což je ovlivněno od začátku devadesátých let klesajícím státním rozpočtem na kulturu a stále ještě teprve vznikajícím zvykem a prestiží soukromého sponzorství umění. Přesto se daří fungovat celé řadě zajímavých malých nezávislých galerií i větším centrům umění a fotografie, jako je pražská Galerie Rudolfinum, a důkazem posun k lepšímu v otázce sponzorství je založení DOXu, jenž se rychle stal výrazným kulturním centrem a který je celý financován ze soukromých zdrojů.



Pode Bal, Lidé lidem, plakátová kampaň při příležitosti mezinárodní výstavy politického umění Politik-um, 2002.
Pode Bal, obraz z cyklu Malík urvi, elektrostatický transfer na plátně, formát 100 x 120 cm, 2000.

Pode Bal, Burka Nike (součást cyklu Converse), Cprint, variabilní rozměry, 2005





Pode Bal, Slogans, 12 digitálních tisků na plastu, každý 26 x 18 cm, 2006.

Jednou z nejvýznamnějších proměn, jež ve fotografii po sametové revoluci nastala a která se následně dotýká i výtvarné fotografie, je obrovské množství, v němž nás fotografie obklopuje. A to nejčastěji v podobě reklamy propagující produkt, politickou stranu a v méně častých případech kulturní akci. Tento obrovský počet vizuálních informací uzavírá vnímání diváka, je přehlcen, což následně ovlivňuje i vnímání nezávislých fotografických projektů. Tato jistá otupělost vzniklá přesycením může, jak již bylo zmíněno, vést i k extrémnějším podobám fotografie. Zároveň se však reklama může stát i inspirací (většinou negovanou), kdy její všudypřítomnost a manipulační síla vyvolává potřebu reakce, zpochybnění poukázáním na zneužití fotografie jako symbolu důkazu.

V České republice reklama po revoluci zabydlela veřejný prostor automaticky a až bezohledně, nezávislé umění si však teprve postupně zvykalo na možnost do tohoto prostoru výrazněji vstupovat. S jeho postupným osidlováním je pak přirozeně spojen pozvolný vzrůst politicky a společensky angažovaného umění. Angažovanost je obecně velmi častým motivem, vedoucí umělce k prezentacím na volně přístupných, veřejných místech. Pokud jde o vizuální podobu, umění ve veřejném prostoru na reklamní formu zcela přirozeně navazuje, buď ji paroduje a zároveň přejímá její (často prvoplánový) styl pro oslovení co nejširšího množství diváků, kteří jsou vždy s uměním ve veřejném prostoru spjati, nebo naopak umění zpětně ovlivňuje vizuální podobu reklam.

Pakliže čtení konceptuálněji laděných souborů vyžadují jistý kulturní vhled, a typickým rysem současného umění je nejednoznačnost jeho výkladu, skupina **Pode Bal** (založeno 1998) si u většiny svých projektů naopak zakládá na snadné čitelnosti. Zároveň formálním navázáním reaguje na všudypřítomnou reklamní masáž, a přestože část skupiny pracuje v reklamních agenturách, svými uměleckými projekty vlastně důvěru v reklamu podrývají. Skupina velmi často volí kontroverzní témata a dle mého názoru právě reklamní forma, která nenechává v otázce divákovy interpretace nic náhodě a již jsme zvyklí vídat všude kolem, napomohla k tomu, aby je veřejnost přijala k diskuzi. K čemuž může přispět i samotná přítomnost fotografie, její vlastnosti (přímost a pocit autenticity, kdy je fotografie podvědomě vnímána jako kopie reality), jež pomáhá otevřít tabuizovaná témata a která může být stejně dobře zneužita reklamou jako využita pro umělecký projekt. Pode Bal do veřejného prostoru vstupuje razantně a, proměňuje jeho vnímání: „Každá





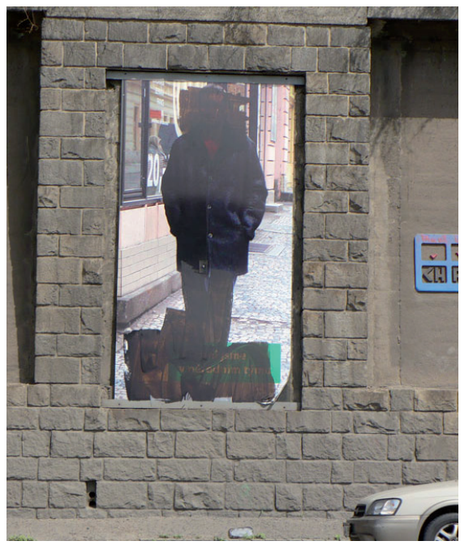
^ Pode Bal, cyklus Flagelanti, velkoformátové fotografie, 2006.

v Guma Guar, Kolektivní identita, Plakáty, instalace v galerii Artwall na zdi Letenských sadů, 2008.









diverzní instalace umožní jiný pohled na prostředí, do kterého je umístěna [25]).“ Pokud jde o fotografii samotnou, Pode Bal poukazuje na fakt, který alespoň pro většinu reklamních fotografií platí: „Fotografické obrazy neukazují svět takový, jaký je, ale takový, jaký by chtěl být.“ [26]), přičemž zrádný může být v případě reklamy iluzorní objektivní charakter fotografie, reklamní snímky spíše dezinformují a mají tak dalekosáhlé společenské následky: „Programují diváka k úsilí se jim vyrovnat. Ten přistoupí na jejich posunutý význam a jeho vlastní vnímání světa kolem se také posouvá [27]).“ Právě s posunutým významem fotografií skupina často pracuje. V dílech reagujících na komerční tvorbu je fotografie s textem spojena zcela samozřejmě, použité snímky Pode Bal volí podle jednotlivých projektů, tak aby v kombinaci s grafikou vyzněly co nejautentičtěji, a jejich původ se nezdá být důležitý, fotografie je oproštěna od zdůraznění role autora, opět je autorství spatřováno v poselství díla.

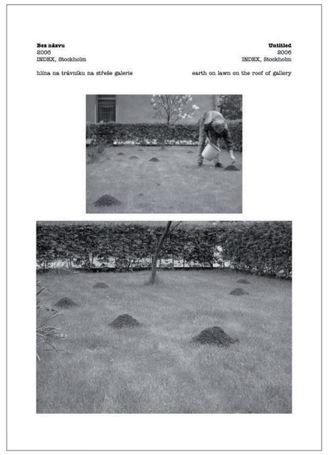
Pakliže se naivně předpokládalo, že s nástupem demokracie politická cenzura zcela končí, kauza kolem zavření pražské galerie Art Wall v souvislosti s výstavou skupiny **Guma Guar** (založena 2003) nám připomněla, že tomu tak zcela není. Celá řada galerií, institucí a škol zůstává závislá na dotacích od města či státu, jejichž schválení není zcela nezávislé, a umění proto nemůže být tak politicky aktivní, jak by to bylo přirozené a pro společnost zdravé. Jedním z nejznámějších případů přímého politického vlivu na fungování umění byl zmíněný případ zavření pražské galerie Art Wall v roce 2008, jejíž činnost byla znemožněna magistrátem jako přímá reakce na výstavu skupiny Guma Guar, jež zde vystavovala parafráze na v té době probíhající, smysl poněkud postrádající kampaň pražského magistrátu (v té době pod vedením ODS) na olympijské hry v Praze. Pro docílení jasného odkazu na oficiální kampaň byla na vystavených plakátech zcela zachována grafika a pozměněna pouze fotografie, jež reinterpretuje původní text a dodává mu tak zcela nový význam. V současnosti (podzim 2011), po třech letech usilování o obnovení činnosti, by měla být znovuotevřena galerie Art Wall, obývající rámy zbylé z komunistické propagandy na zdi oddělující Letenské sady od rušného nábřeží.

Tato galerie však není jedinou výstavní institucí, jež se kromě separovaných akcí jednotlivých skupin snaží cíleně zabydlet veřejný prostor. Jednou z nejrozsáhlejších výstav ve veřejném prostoru, záměrně rozptýlenou na různá místa v Praze a narušující tak všudypřítomnou reklamu i pasivní pozici jejího konzumenta, byla billboardová výstava Emerging Wor(l)ds – Vznikající světy uskutečněná v rámci

[25]) CO14 – sborník 2003-2005, s. 80.
[26]) CO14 – sborník 2003-2005, s. 81.
[27]) CO14 – sborník 2003-2005, s. 81.



∧ Jiří Kovanda, Miluji tě, 2007, billboard (v rámci projektu Emerging Wor(l)ds.



< Jiří Kovanda, Bez názvu, 2006, Instalace,
hlína na trávníku na střeše budovy, Stockholm.

∨ Jan Nálevka, Can We Start Again?, 2007, DVD, 41 min.
cca 1200 fotografií výrobků z katalogu hypermarketu.







∧ Jan Nálevka, Tam, tam, tam za tou duhou, za modrou horou a snad ještě dál, 2007, billboard (v rámci projektu Emerging Wor(l)ds.

projektu Tina B. (This Is Not Another Biennial) v roce 2007/2008. Projekt čítal 60 plakátů, v nichž text a fotografii nacházíme jako samozřejmý jazyk tohoto typu sdělení. Mezi oslovenými autory byl i **Jiří Kovanda** (*1953), umělec, jehož tvorba se sice po sametové revoluci přesunula spíše k instalacím, ale který je pro spojení slova a fotografie v Čechách zásadní. Jeho význam v současném umění obecně ukazuje fakt, že byl v projektu artscape.cz ostatními umělci nejčastěji jmenován jako zásadní umělec ovlivňující jejich tvorbu. V jeho práci text a fotografie nejčastěji navazují na pozici dokumentace akce, jež je typická pro konceptuální umění 70. let a v níž přetrvává role obou médií jako svědectví (což je však nikterak nedegraduje). Jiří Kovanda k tomu říká: „dokumentace v mém případě tvoří nedílnou součást akce, protože teprve skrze ni je možná skutečná komunikace s divákem. " Jiří Kovanda na otázku ohledně specifik, jež pro něj fotografie má, odpovídá: „V době, kdy jsem začínal dělat performance, byla fotografie u nás vlastně jediným dostupným prostředkem k jejich dokumentování. I dnes jí dávám v tomto ohledu přednost. Zachytí situaci, atmosféru, naznačí, ale nedopoví. Fotografie pro mě tedy slouží spíše jako stopa, důkaz. Navzdory tomu, že ji dnes lze jakkoli manipulovat a nám stejně nezbývá nic jiného, než autorovi věřit."

Jak již bylo zmíněno, Jiří Kovanda se zúčastnil billboardového projektu Emerging Wor(l)ds, z dalších autorů s tímto projektem spojených zmiňme **Jana Nálevku** (*1976). Ten ve své práci cíleně napadá konzumnost a nákupní „kulturu" české společnosti a velmi často používá manipulovanou fotografii spojenou s textem, a to nejčastěji v podobě také manipulovaných logotypů. Dlouhodobě se věnuje také kresbám a instalacím, ve volbě témat potvrzuje důležitost zkoumání médií, umění a změny společnosti skrze proměnu komunikačních médií.



∧ Daniela Dostálková, z cyklu Life manual, 2003, barevná fotografie, grafické schéma a text.

∨ Jan Vaca, About ID, 2005.



Stylizace připomínající současnou reklamní, firemní a novinovou grafiku se vyskytuje i ve volných souborech reprezentovaných výhradně v galeriích. Mnoho prací propagační formu v různé míře přebírá, u části z nich je však tento typ grafické a fotografické komunikace hlavní linkou díla. A fakt, že se celá řada umělců věnuje také počítačové grafice či reklamní fotografii, případně pracuje pro různé časopisy, se zcela přirozeně odráží v jejich volné tvorbě. A jak již bylo zmíněno v předchozí kapitole, v jiných případech tato inspirace nevychází z pracovní orientace autora, ale z potřeby se k užité grafice, fotografii a patřičným textům a sloganům vyjádřit prostě proto, že jsou všudypřítomné a že jejich obecně známá podoba usnadňuje dialog s divákem.

Volný soubor „Life Manual" (2003) fotografky **Daniely Dostálkové** (*1979), dlouhobě pracující pro časopisy Era a Cinepur, připomíná dvojstranu magazínu a paroduje často se objevující návody na vše možné, od výrobků až po instrukce jak dosáhnout štěstí v populárních časopisech či knihách. Grafická a fotografická polovina obrazu zde naplňují pro mnohé nejobvyklejší předpoklady, fotografie představuje emoce a text s nákresem poskytují názorný rozbor, avšak téma razantně narušuje klasická propagační schémata.

Obdobným způsobem vizuálně navazuje na firemní grafický styl soubor **Jana Vacy** (*1975) „About ID" (2005). Autor jednoduchou formou prezentuje rentgeny tašek a kabelek spolu se jménem majitele a krátkým textem a poukazuje tak na otázky týkající se identity, intimity, svobody člověka a policejního dohledu státu v současném světě i na výpovědní hodnotu předmětů, které používáme. Téma odosobnění jedince je znásobeno chladnou čistotou grafické úpravy i popisností použitého snímku.

Součástí světa propagační grafiky je vytváření a budování značek a s ním spojený fenomén sebeidentifikace jedince se značkou oblečení, vycházející snad ještě z dob kmenových barev. Naráží na něj již několikrát zmiňovaná **Michaela Thelenová** (*1969) v souboru „Trička" (2003) a v odlišné rovině také **Alena Drahokoupilová** (*1981) v práci „Oblečky" (2008). Typ záběru obou fotografických sérií ukazuje na nedůležitost jedince: osoba jakoby jen dělala reklamu zvolené značce nebo nápisu a existovala pouze skrze identifikaci s ním. Alena Drahokoupilová sestavuje věty z textů schovaných na cedulkách oblečení, kde jsou loga a slogany (mající překvapivě často hluboký význam) skryty a definují nás sice





Michaela Thelenová, Trička, 2003, digitální tisk na banner, 59 x 42 cm.





next kiss of the future keeps fun time to relax forever

only active performance skips the euro elite happy life forever

Alena Drahokoupilová, Oblečky, 2008.

méně nápadně, ale v principu stejně. Tyto texty však vnímáme spíše podprahově a vizuálně, což potvrzuje sama Alena Drahokoupilová, když hovoří o zahlcení psanými informacemi: „Důsledkem je posun k vnímání textu s důrazem na jeho vizuální podobu. Nedešifrujeme obsah, vnímáme a letmo zachycujeme pouze celkový vzhled typografií, barevnosti a tvaru. Vytváříme si jakousi rezistenci vůči neustálé potřebě překládání znaků do významů, díky které není náš mozek zahlcen permanentním zpracováváním veškerých textových sdělení, které pomocí zraku registrujeme.“[28]) Podobná rezistence však vzniká i vůči fotografickému obrazu. V tomto případě mohou divákům napomoci obraz (i text) znovu začít vnímat k tomu určená místa (jakými jsou například galerie).

[28]) Alena Drahoukoupilová, Portfolio 2008, s. 34.



∨ Jiří Hanke, z cyklu Pohledy z okna mého bytu, 1981-2003.

∧ Bohdan Holomíček, Leden 1999 Morava, 1999.



Návaznost na klasické cesty spojení textu a fotografie

Text specifikující umístění fotografie v čase a prostoru společnosti
i života jednotlivce

Fotografie měla vždy charakter záznamu a ten pak bývá přirozeně spojen s textem ve formě deníku či dokumentu. Od dob převzetí informační role televizí a videem se dokumentární role fotografie významně posunula směrem k subjektivnějším souborům, v nichž lze spatřit vývoj společnosti skrze osobní až intimní zážitky a pohled jedince. Textová složka díla je rovněž uvolněna od striktně informační role, získává volnější formu a ať je jakkoliv nekonkrétní, stále fixuje fotografii na určité místo v čase. I to málo, co z informační funkce fotografie zbylo, jí pomáhá získat ještě volnější charakter. Text a znaky, i když léta používané, pak na přelomu tisíciletí dostávají nový symbolický význam orientačního bodu v nastalém vizuálním chaosu.

Ručně psané texty pod snímkem zdůrazňující deníkový charakter fotografií používá **Bohdan Holomíček** (*1943), volně pokračující ve své fotografické práci z dob komunismu. Jeho snímky tvoří cestou osobních snímků deník české společnosti jako celku, a dokazují, že i subjektivní fotografie mohou definovat společnost i politické změny. V otázce důvodu kombinace fotografie s psaným textem autor potvrzuje, že se nechtěl spokojit s formou popisky a chtěl kombinaci slova a fotografie posunout do jiné polohy. Pokud jde o moji otázku ohledně pozice, v níž se současná fotografie nachází, Holomíček poukazuje na úbytek zajímavých témat, což souvisí s jistou prázdnotou, odrážející se mimo jiné i v tematické a formální stránce fotografie a patrně podpořenou nejasností společenského cíle. Evropské umění ztratilo jasnou roli již v době světových válek, kdy přestalo být vnímáno jako hnací motor oslavující pokrok společnosti, české nezávislé umění však posléze přijalo úlohu rebela proti komunismu a oficiálnímu umění. Nyní společenský smysl umění hledáme.

Podobným způsobem jako Bohdan Holomíček kombinuje fotografie s textem o rok mladší **Jiří Hanke** (*1944). Ručně psanou signací, datem a popisem navazuje na doby před boomem počítačových úprav, kdy bylo nejsnadnější cestou ke kombinaci obrazu a slova použití psacího stroje a vlastního písma. Hankeho s výše zmíněným Holomíčkem spojuje vztah k českému předrevolučnímu undergroundu i zájem o dlouhodobé projekty. Bohdan Holomíček po léta zpracovává svoje cesty autem, Hanke pak pohledy z okna svého bytu. A není třeba podotýkat, že u časosběrných snímků je význam datace a osobní poznámky zcela specifický.





Josef Moucha, New York, 1999.

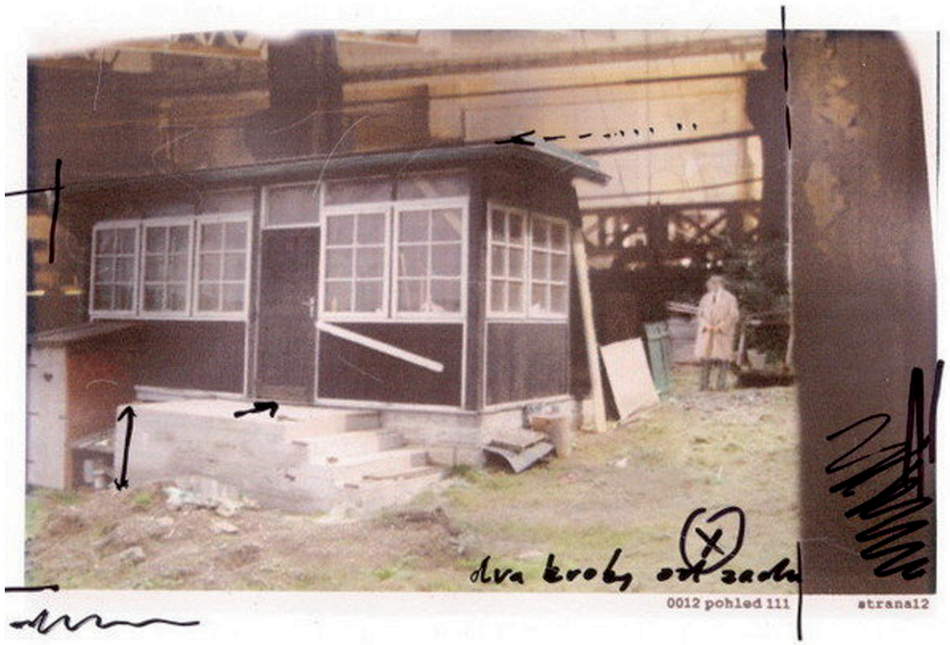
Svým časosběrným souborem také jakoby „Hanke naznačoval: fotografie zůstávají výsekem z celku".[29])

V souvislosti s ručně psanými poznámkami ve volném prostoru na okrajích kolem fotografií je třeba zmínit také **Jana Saudka** (*1935). Saudek takto pracuje na části svých snímků kontinuelně již od 70. let. Neomezuje se pouze na text, přidává kreslený rámeček a barevné body (v některých případech korespondujících s barvami jemiž je fotografie kolorována). Typ fotografií a jejich témata se neshodují, zvolená úprava zde tedy nemá výraznou souvislost s obsahem snímků.

Další fotograf, v jehož snímcích můžeme nalézt odkazy na čas a místo vzniku, a to v podobě textů a znaků pod snímky (i odkazy na ikonické snímky z dějin fotografie), je fotograf, spisovatel a v současné době převážně teoretik fotografie **Josef Moucha** (*1956). U jeho snímků se však nejedná o texty v podobě dodatečně přidaných slov, ale o okraje filmů, jež nechává u části svých fotografií a které můžeme i bez dalších informací vnímat jako deníkový záznam. Přičemž ponechané okraje filmů mohou diváky odkazovat i k obsahu fotografií: „Zajímá se o okrajové jevy a hlavně o vjemy na okraji vnímání." [30]) Josef Moucha pak na mou otázku, proč ponechává na fotografii okraje filmů, odpovídá: „Hlavně asi kvůli tomu, abych diváky upozornil, že se dívají na fotografii. Mám dojem, že obvykle převládá zážitek z toho, co bylo vyfotografováno. Není zrovna tohle specifikum média fotografie?" Upozorňuje tak na zajímavé teoretické téma týkající se fotografie, tj. že nás snímek může natolik vtáhnout do obrazu, že už ho nevnímáme jako fotografii. Kromě zachovávání perforace filmů Josef Moucha veden touhou po nevypočítatelnosti začal ignorovat dělení snímků na jednotlivá políčka a osvobodil tak fotografii od definitivnosti, od mantinelů okraje. Mezery mezi jednotlivými snímky pak získávají svůj vlastní význam, upozorňují na médium fotografie a podle slov autora i na neuchopitelnost času. A v současné době také zvýrazňují specifika analogové fotografie, to co žádný digitální fotoaparát sám neumí. Moucha však není zastánce bezdůvodného používání historických fotografických technik a v rozhovoru v časopisu Fotograf zdůrazňuje, že by mladí fotografové měli reagovat na reálný svět kolem současnou cestou.

[29]) Josef Moucha: Svědectví pohledů z okna. Fotograf – Hranice dokumentu, 2005, č.5, s. 19.

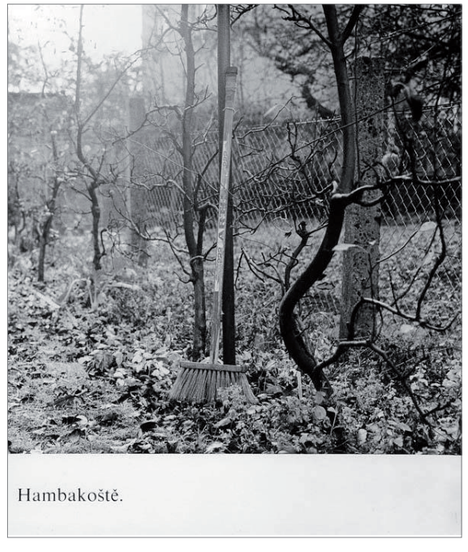
[30]) Pavel Baňka: Josef Moucha – Interview. Fotograf – Hranice dokumentu, 2005, č. 5, s. 70.



Daniel Pitín, Bez názvu, 2009, fotokoláž, digitální tisk, 9x12cm.

Lukáš Jasanský, Martin Polák, Vtipy, vtipy, vtipy, 1991, cyklus černobílých fotografií z negativu 6x6 cm.



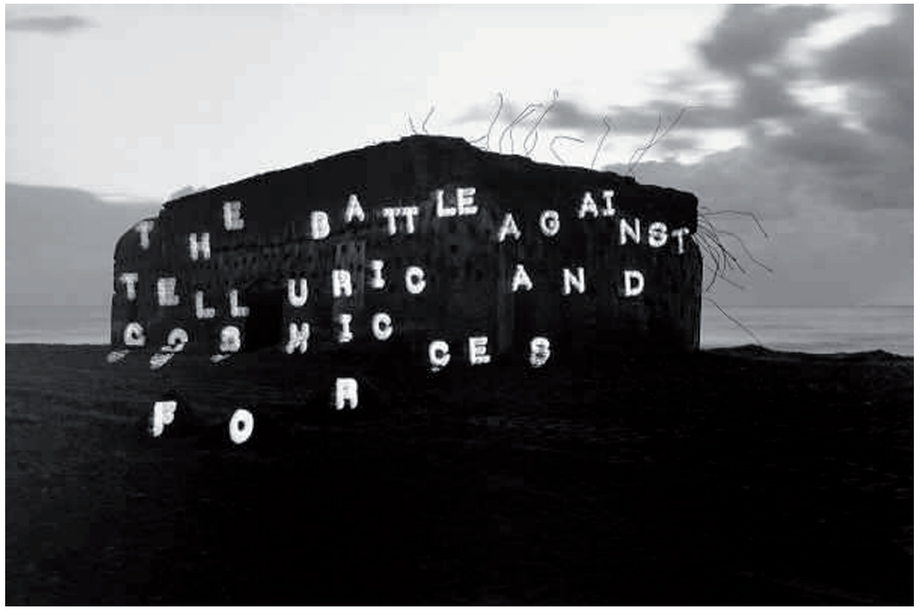


Kromě nově se objevujících témat a pozic fotografie rovněž plynule navazuje na témata předcházejících desetiletí, což se odráží i v okruhu prací, o nichž se obecně uvažuje jako o výtvarné fotografii. Spojení slova, grafického znaku a fotografie je tradičně propojeno v tématu fotografické ilustrace, a to i ve formě ucelených uměleckých konceptů.

Jednu z typických současných pozic ilustrace nalézáme v případě tvorby **Daniela Pitína** (*1977). Obraz a fotografie zde může být vnímána jako ilustrace sama o sobě. I když často nenalezneme žádné figury, představuje se celistvý příběh vměstnaný do prostoru jednoho obrazu či koláže. „Chápe fotografie jako příslib příběhu, kdy každá fotografie je pro něj vlastně potencionálním fragmentem zapomenutého filmu [31]).“ Přestože se Daniel Pitín věnuje převážně malbě, i jeho obrazy mají fotografickou vizualitu. Na jeho pracích nalezneme další rys dnes typický pro část fotografie a umění, dekonstrukci poodkrýváním základů, jež se může projevit jak v podobě návodu na výrobu uměleckého díla, tak poukázáním na konstrukci média, na prvky běžně skryté „za scénou“ obrazu.

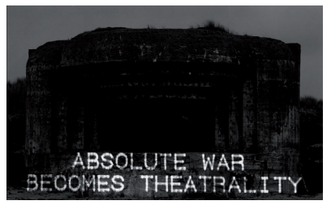
Řada předrevolučních autorů i po roce 1989 plynule pokračuje ve své práci, návaznost na předchozí léta se pak projevuje nižším rozsahem (počítačových) manipulací a chybějícími dekonstrukčními rysy, jež jsou jinak typické pro velkou část nastupující generace fotografů. Mezi autory navazujícími svým přístupem na předrevoluční léta patří **Lukáš Jasanský** (*1965) a **Martin Polák** (*1966), kteří „používají fotoaparát jako nástroj, který umožňuje konceptualizaci viděného“ [32]). Pracují výhradně s médiem fotografie, výjimkou jsou jejich soubory spojující fotografii s textem, které se dají charakterizovat jako klasická ilustrace spojená s konceptuálním uměním, k němuž odkazuje i strohý styl a grafická úprava, demonstrující zdůraznění ideje. Objevuje se opět sériovost fotografií, kdy je jasné sdělení patrné po spatření větší části souboru. Mezi prvními se výrazně podíleli na integraci fotografie do širšího výtvarného umění, jež je spojena s narušováním tradičního pohledu na fotografii. Olga Malá o tom píše: „…dvojice autorů Lukáš Jasanský – Martin Polák zaujímá na české scéně zcela výsadní postavení; dokázali se doma i v zahraniční s úspěchem uplatnit jak na poli ‘čistě’ fotografickém, tak na poli současného vizuálního umění [33]).“ Velmi známý je soubor této tvůrčí

[31]) Pavel Vančát: Mutující médium s. 69.
[32]) Olga Malá: Česká fotografie 20. století / Průvodce, s. 138.
[33]) Vladimír Birgus, Jan Mlčoch: Česká fotografie 20. století / Průvodce, s. 138.











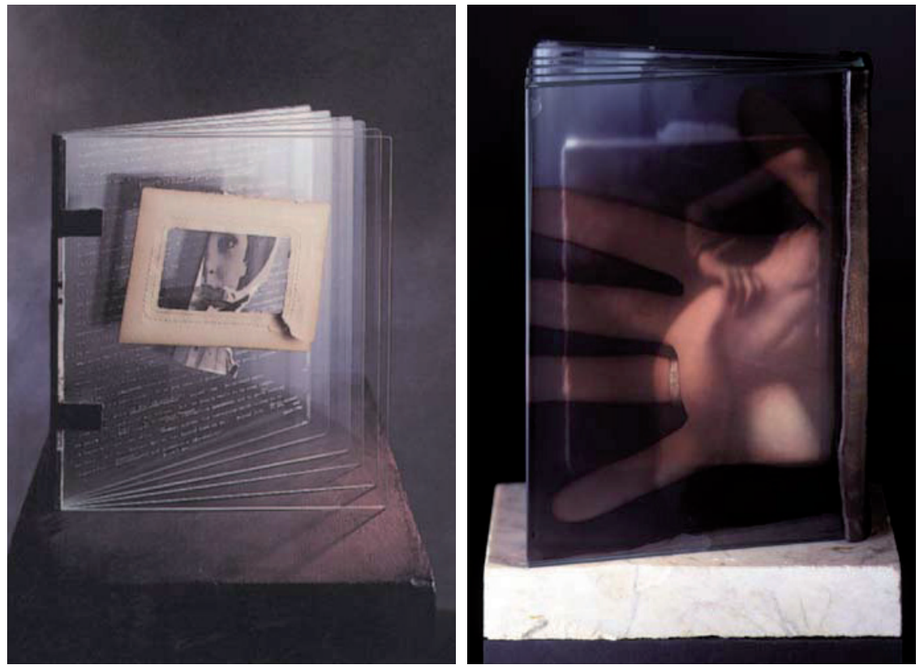
^ Magdalena Jetelová, Atlantic Wall, 1995, cyklus dokládající realizaci laserovou technologií.

dvojice kombinující právě slovo a fotografii, krátké texty a téměř surrealistické fotografické hříčky „Vtipy, vtipy, vtipy" z roku 1991.

Ve své podstatě čistou fotografickou ilustrací je soubor **Magdaleny Jetelové** (*1946) Atlantic Wall (1995). Práce autorky jsou celosvětově uznávané a dnes již spadají do land-artové klasiky. „Fotografie v případě Jetelové znamená zachycení koncepce, zhmotnění myšlenkového postupu, je plnohodnotnou součástí přípravy díla a vlastně jeho završením" [34]). V souboru Atlantic Wall se texty přímo týkají zobrazeného, přebírají však velkou část výpovědi a fotografii tak umožňují výraznou výtvarnou podobu s důrazem na atmosféru. Neokázalá typografická stylizace a čistota černobílých tónů ještě zdůrazňují sílu samotného sdělení. Slova jsou v tomto souboru přidány, abychom věděli, co se skrývá za tím, co vidíme, a zároveň potvrdili existenci viděného. Což může být bráno jednak jako potvrzení světa kolem nás (tím, že je text reálně promítán přímo do krajiny) a to i s jeho stinnými stránkami, ale i jako potvrzení existence média obrazu a fotografie i reality konkrétního snímku (fotografie je záznamem a text je jeho potvrzením). Bunkry na fotografiích stejně jako vzpomínky na válku napůl odvál čas a tak z nich máme podobný pocit jako z citátů z knihy francouzského filozofa Paula Virilia „Archeologie bunkrů", které se týkají úvah o proměně kategorií lidskosti a násilí v souvislosti s válkou a vojenskými operacemi, jež jsou na bunkry laserem promítány. „Pozměněné citáty z Virilia jsou přiřazeny jednotlivým bunkrům tak, že evokují zcela nové tvarové konfigurace a situace. 'Posunutý' text na pozadí posouvajícího se bunkru… …Střetnutí lidského času s časem přírody, v jejich průsečíku napsaný text [35])." Instalace Magdaleny Jetelové stejně jako samotné médium fotografie upozorňují na místo v paměti, v času a prostoru a „každý prostor je potom site-specific rozměr skutečnosti", jak píše v textu o vlivu instalací Magdaleny Jetelové na prostor a jeho vnímání Miroslav Petříček [36]).

Ilustrace (i fotografická) byla vždy organicky spojena s knihou, a kniha jako volně pojatý specifický prostor, pro který je typická jistá příběhová linka, hmatatelnost, a prostorovost, se stává také tématem k volnému uměleckému zpracování. Jedním z autorů vytvářejících autorské knihy spojující fotografické ilustrace s textem je Američanka žijící v Praze, **Suzanne Pastor** (*1952). Ta dlouhodobě pracuje na sérii „Skleněných knih" a „Adresářů", v nichž spojuje autorské i nalezené fotografie, fotogramy, zkušební proužky s texty o psychologii, literatuře, články z vyhozených novin i porouchaného počítačového programu. Suzanne Pastor po-

[34]) Lucia Lendelová, Tomáš Pospěch, Helena Rišlinková: Česká a slovenská fotografie, s. 94.
[35]) Olga Malá a kolektiv: Magdalena Jetelová, Urban Landscapes, stránky knihy nečíslovány.
[36]) Miroslav Petříček: Urbanizace v kosmickém měřítku, In: Magdalena Jetelová, Urban Landscapes, stránky knihy nečíslovány



Suzanne Pastor, Glass Book, projekt od roku 1983.



Suzanne Pastor, Address Book, projekt od roku 1992.

pisuje význam textu a fotografie takto: „Za tištěným slovem jsou celé historie, jazyky, kultury, básně, myšlenky, emoce, vědecké výzkumy, stejně jako jsou za fotografiemi fragmenty skutečností. Vše obsahuje osobní zkušenost spojenou s místem – vrstvení dějin a času." (odpověď na moji otázku ohledně spojení fotografie s textem). V knihách Suzanne Pastor se pak obě média mísí, velmi často využívá transparentnosti, jež narušuje klasická dogmata fotografie i slova, propojuje a uvolňuje dějovou linku příběhu, kterou každá kniha jako objekt z principu reprezentuje, a nechá tak prolínat rozdílný jazyk textu a obrazu. Autorka pak v často se vyskytující průhlednosti spatřuje i symbolické prolínáni obsahu a materiálu.

Pár slov na závěr

Skrze text definujeme svá stanoviska. Zkoumání spojení fotografie se slovem je pak často cestou ke zjištění autorova postoje k fotografii, jeho výchozího tvůrčího pohledu, jež nám následně umožní se zorientovat v pozici, v níž se nachází česká fotografie sama, i v tom, jak ji spojení s jiným médiem ovlivnilo. Mnohé o postoji autorů nám naznačí obsah textu, jeho forma, i samotný fakt jeho přítomnosti. Stejně jako autor je však u každé práce důležitý divák, na jehož pohled na fotografii má text vliv i proto, že prodlužuje pozornost věnovanou snímku (ta může být i delší, než by divák sám chtěl).

Velká část prací zmíněných na předchozích stránkách patří mezi konceptuálně pojaté fotografické soubory, pro něž je typická plně uznaná integrace do současného umění jako celku. Větší problémy mohou být s jejich uznáním v rámci (částí fotografické obce odděleně vnímaným) dějin fotografie, které mohou být spojovány s tradičnějšími postoji k funkci, významu a formě fotografie.

Tato práce si nekladla za cíl dopodrobna popisovat jednotlivá díla a vyjmenovat všechny autory, kteří se tématu dotkli (což by také téma do jisté míry rozmělnilo), ani vytvořit jednoznačný direktivní přehled (jenž by s mnohovýznamovostí dnešní fotografie vlastně ani nekorespondoval), ale spíše nastínit pozici, v níž se současná fotografie nachází, a to skrze vztah obrazu a slova, tj. prvního dojmu a teoretické úvahy, symbolicky se odrážející v zájmu většiny zmíněných umělců o teorii fotografie, umění… A přestože bylo řečeno, že forma je nedílnou součástí díla a jeho obsahu, rozbor grafického řešení na snímcích přítomných textů byl v práci jen nastíněn, podrobnější vhled by byl vhodným tématem zajímavé samostatné práce.

Seznam použité literatury

BÁLKOVÁ, Barbora: **Fotoprojekty 2002/2009**. (Texty Barbora Bálková, Veronika Bromová, Aleš Kuneš), České Budějovice 2009,. ISBN 978-80-254-4440-5.

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

CÍSAŘ, Karel (ed.): **Co je to fotografie?**. Herrmann & synové, Praha 2004.

COTTON, Charlotte: **The photograph as contemporary art**. Thames & Hudson, Londýn 2009. ISBN 978-0-500-20401-6.

DIDI-HUBERMAN, George: **Obrazy – navzdory všemu**. Citace obsaženy v článku: PETŘÍČEK, Miroslav: **Představit nepředstavitelné**. Časopis Svět a divadlo, ročník 5/2011. ISSN 0862-7258. Přeloženo Miroslavem Petříčkem podle Georges Didi-Huberman, **Images malgré tout**. Les ed. de Minuit, Paris 2003.

ECO, Umberto: **Šest procházek literárními lesy.** Votobia, Olomouc 1997. ISBN 80-7198-248-2.

GRYGAR, Štěpán: **Konceptuální umění a fotografie**. Akademie múzických umění v Praze, Praha 2004. ISBN 80-7331-014-7.

JÁNSKÁ, Lenka: **Mezi obrazem a textem – Text a grafém v evropském a českém malířství**. Mladá fronta, Praha 2007. ISBN 978-80-204-1523-3.

MALÁ, Olga a kolektiv: **Magdalena Jetelová, Urban Landscapes**. Katalog k výstavě v Galerii hlavního města Prahy. Galerie hlavního města Prahy, Praha 2001. ISBN 80-7010-083-4.

McLUHAN, Marshall: **Jak rozumět médiím – Extenze člověka**. Mladá fronta, Praha 2011. ISBN 978-80-204-2409-9.

MOUCHA, Josef: **Zážitek arény – Eseje o historii fotografie a technických obrazech**. FOTOFO, Bratislava 2004. ISBN 80-85739-38-0.

PETŘÍČEK, Miroslav: **Myšlení obrazem – průvodce současným filosofickým**

myšlením pro středně pokročilé. Herrmann & synové, Praha 2009. ISBN 978-80-87054-18-5.

PODE BAL / 1998-2008. Divus, Praha 2008. ISBN 978-80-86450-43-8.

RAIMANOVÁ, Ivana: **V prostoru 2000 – Generace 1989-2009**. Spacium, Liberec 2009. ISBN 978-80-254-5751-1.

KOLEČEK, Michal; MRÁZIKOVÁ, Eva: **Michaela Thelenová**. Fakulta užitého umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem, Ústí nad Labem 2006. ISBN 80-7044-822-9.

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

RUHRBERG, Karl (ed.): **Umění 20. století – Malířství, Skulptury a objekty, Nová média, Fotografie**. České vydání: Taschen/nakladatelství Slovart, 2004. ISBN 80-7209-521-8.

SILVERIO, Robert: **Postmoderní fotografie**. Akademie múzických umění v Praze, Praha 2007. ISBN 978-80-7331-083-7.

SONTAGOVÁ, Susan: **O fotografii**. Paseka, Praha a Litomyšl 2002, ISBN 80-7185-471-9.

ŠIMÁNEK, Dušan (ed.): **Mimo zónu / Outside**. Kniha vydána u příležitosti výstavy Mimo zónu. Langhans Galerie Praha, Praha 2010. ISBN 978-80-902816-6-0.

ŠTORM, František: **Eseje o typografii**. Společnost pro Revolver Revue, Praha 2008. ISBN 978-80-87037-15-7.

VANČÁT, Pavel: **Mutující medium – fotografie v českém umění 1990-2010**. Katalog k výstavě v Galerii Rudolfinum v Praze v roce 2011. Fotograf 07 o.s. a Galerie Rudolfinum, Praha 2011. ISBN 978-80-254-9129-4.

VÍTKOVÁ, Lenka (ed.): **CO14 – sborník 2003-2005**. Akademie výtvarných umění, Praha 2010. ISBN 978-80-87108-15-4.

Časopisy

BAŇKA, Pavel: **Josef Moucha – Interview**. Fotograf, 2005, č. 5.

MOUCHA, Josef: **Svědectví pohledů z okna.** Fotograf, 2005, č. 5.

OTOČENÁ, Jarmila: **Vojtěch Marek**. Fotograf, 2011, č. 17.

PETŘÍČEK, Miroslav: **Představit nepředstavitelné**. Časopis Svět a divadlo, 2011, č. 5.

HALOUN, Karel: **Jak z toho ven?**. Časopis Svět a divadlo, 2008, č. 6.

Internetové stránky

www.arttalk.cz (6.9.2011) – Jiří Thýn
www.artlist.cz (20.4.2011)
www.artservis.info (6.9.2011) – Daniel Pitín
www.artwall.cz (24.6.2011)
www.artycok.tv (10.9.2011)
www.gumaguar.bloguje.cz (14.3.2011)
www.huntkastner.com (6.9.2011) – Zbyněk Baladrán, Daniel Pitín, Lenka Klodová, PodeBal, Michaela Thelenová, Jiří Thýn, Jan Šerých
www.jetelova.de (26.2.2011)
www.phpweb.cz (1.9.2011)
www.projektplus.name/2011/holesovice-nadrazi/ (4.10.2011) – Barbora Bálková
www.stepanka-simlova.com (27.2.2011)
www.thelenova.cz (20.8.2011)
www.vaca.cz
www.vondrejcova.wz.cz (25.8.2011)

CD

BABOROVSKÁ, Sandra; SRP, Karel: **Po Sametu – současné české umění s přesahy do minulosti**. CD s profily umělců vystavujících v rámci výstavy Po sametu. Galerie hlavního města Prahy, Praha 2009.

Jmenný rejstřík

BALADRÁN, Zbyněk ... 43
BÁLKOVÁ, Barbora ... 51
BATCHEN, Geoffrey ... 29
BIRGUS, Vladimír ... 33, 69
BURGIN, Victor ... 25
COTTON, Charlotte ... 26, 27
DIDI-HUBERMAN, George ... 33
DOSTÁLKOVÁ, Daniela ... 61
DRAHOKOUPILOVÁ, Alena ... 61, 63
DRŽKOVÁ, Kateřina ... 39
ECO, Umberto ... 22
GUMA GUAR ... 57
HANKE, Jiří ... 65, 67
HAVELKOVÁ, Jolana ... 49
HOLOMÍČEK, Bohdan ... 65
JASANSKÝ, Lukáš ... 69, 71
JETELOVÁ, Magdalena ... 71
KAMERA SKURA ... 47
KLODOVÁ, Lenka ... 51, 53
KOLEČEK, Michal ... 47
KOVANDA, Jiří ... 59
MAHR, Jan ... 39
MAREK, Vojtěch ... 45
McLUHAN, Marshall ... 19, 28
MLČOCH, Jan ... 33, 69
MOUCHA, Josef ... 67
NÁLEVKA, Jan ... 59
PASTOR, Suzanne ... 71, 73
PETŘÍČEK, Miroslav ... 19, 20, 21, 70
PITÍN, Daniel ... 69
PODE BAL ... 55, 57
POLÁK, Martin ... 69, 71
RAIMANOVÁ, Ivana ... 27, 45
SAUDEK, Jan ... 67
SILVERIO, Robert ... 21
SONTAGOVÁ, Susan ... 21
ŠERÝCH, Jan ... 33, 37, 39, 41
ŠIMLOVÁ, Štěpánka ... 49
THELENOVÁ, Michaela ... 47, 49, 51, 61
THÝN, Jiří ... 37
TUREK, Filip ... 43, 45
VACA, Jan ... 61
VANČÁT, Pavel ... 37, 69
VONDŘEJCOVÁ, Silvie ... 53

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Obor: Tvůrčí fotografie

Michaela Pospíšilová Králová

Text a typografie v české fotografii po roce 1989

Bakalářská práce

Text and Typography in Czech Photography After the Year 1989

Bachelor's thesis

Obor: Tvůrčí fotografie
Vedoucí práce: Mgr. MgA. Tomáš Pospěch
Oponent: Doc. ak. mal. Otakar Karlas

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko – přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie