

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ

Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

TEORETICKÁ BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Vztah fotografie a videa v současném českém umění

Praha 2016

Martin Pašta

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ

Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

Institut tvůrčí fotografie

Martin Pašta

Obor: Tvůrčí fotografie

Vztah fotografie a videa v současném českém umění

**Relations between photography and video in czech
contemporary arts**

Teoretická bakalářská práce



Slezská univerzita v Opavě

Praha 2016

Vedoucí teoretické bakalářské práce:
Mgr. MgA. Tomáš Pospěch, Ph.D.

ABSTRAKT

Předkládaná práce analyzuje různé roviny vztahu mezi médii fotografie a videa při jejich použití v umělecké činnosti. Cílem práce je nalézt a analyzovat různé vztahy případně hranice mezi fotografií a videem. Analýza bude provedena pomocí příkladů prací současných českých autorů, kteří ke své práci používají médium fotografie, videa nebo kombinují použití obou médií. První část zahrnuje vymezení základních pojmů pro účel práce jako je umělecké médium, médium fotografie a médium videa. Následuje výčet nalezených vztahů a jejich analýza s použitím konkrétních příkladů prací jednotlivých autorů. V závěru práce se zamýšlím nad otázkou, zda je možné a účelné rozlišovat hranice mezi uměleckými médii.

KLÍČOVÁ SLOVA: fotografie, video, video-art, umělecké médium, vztah, hranice, současné, české, umění.

ABSTRACT

The presented paper analyses various relations between medium of photography and video when used in arts. The main objective is to identify and analyse various relations or boundaries between photography and video. The analysis will be done based on specific work examples of contemporary Czech artists who use photography or video or combination of both approaches. First part of the work covers the description of basic terms used in work i.e. artistic medium, medium of photography and video. Next part lists founded relations and its analysis using specific work examples of individual artists. The last part contains reasoning about the question if it is possible to recognise boundaries between artistic medias at all.

KEY WORDS: photography, video, video-art, artistic medium, relation, boundary, contemporary, Czech, arts.

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Akademický rok: 2015/2016

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE
(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Martin PAŠTA**
Osobní číslo: **F110480**
Studijní program: **B8204 Filmové, televizní a fotografické umění a nová média**
Studijní obor: **Tvůrčí fotografie**
Název tématu: **T: Vztah fotografie a videa v současném českém umění**
Téma anglicky: **T: Relations between photography and video in Czech contemporary arts**
Zadávající ústav: **Institut tvůrčí fotografie**

Z á s a d y p r o v y p r a c o v á n í :

Cílem práce je nalézt a analyzovat různé vztahy případně hranice mezi fotografií a videem. Analýza bude provedena pomocí příkladů prací současných českých autorů, kteří ke své práci používají médium fotografie, videa nebo kombinují použití obou médií.

Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná**

Seznam odborné literatury:

BIRGUS, Vladimír - MLČOCH, Jan: Česká fotografie 20. století. KANT, Praha 2010.

BUDDEUS, HAVLÍK, KOVANDA, MLČOCH, POSPOSZYL, RULLER, ŠEJN - KRTIČKA, PROŠEK (eds.): Dokumentace umění. Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně, Ústí nad Labem 2013

KUNEŠ, Aleš - POSPĚCH, Tomáš: Čítanka z teorie fotografie. Slezská univerzita, Opava 2003.

LENDELOVÁ, POSPĚCH, RIŠLINKOVÁ: Česká a slovenská fotografie osmdesátých a devadesátých let 20. století. Muzeum umění, Olomouc 2002.

MAZANEC, Martin: Pohyblivý obraz filmu a videa 1. Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2013.

MAZANEC, Martin: Pohyblivý obraz filmu a videa 2. Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2014.

MOUCHA, Josef: Antologie české fotografie. PPF Art, Praha 2013.

Vedoucí bakalářské práce: **MgA. Mgr. Tomáš POSPĚCH**
Institut tvůrčí fotografie

Datum zadání bakalářské práce: **16. dubna 2016**

Termín odevzdání bakalářské práce: **22. dubna 2016**

Prof. PhDr. Vladimír BIRGUS
vedoucí ústavu

V Opavě 21. dubna 2016

PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem tuto závěrečnou práci vypracoval zcela samostatně a veškerou použitou literaturu a další podkladové materiály, které jsem použil, uvádím v seznamu literatury. Současně prohlašuji, že souhlasím se zveřejněním této práce podle § 47b zákona č. 111/1998 Sb., o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších předpisů.

Dále souhlasím se zveřejněním v Univerzitní knihovně Slezské univerzity v Opavě, v knihovně Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a na webových stránkách Institutu tvůrčí fotografie FPF SU v Opavě.

V Praze dne 22.4.2016

PODĚKOVÁNÍ

Děkuji Mgr. MgA. Tomáši Pospěchovi, Ph.D. za ochotu, pomoc a spolupráci při zpracování této bakalářské práce, za jeho cenné rady, připomínky a podněty.

OBSAH

ÚVOD	1
1 VYMEZENÍ POJMŮ	3
1.1 UMĚLECKÉ MÉDIUM	3
1.2 MÉDIUM FOTOGRAFIE	3
1.3 MÉDIUM VIDEO A VIDEOART	6
2 IDENTIFIKACE VZTAHŮ MEZI FOTOGRAFÍ A VIDEEM	10
2.1 POHYBLIVÝ OBRAZ VE FOTOGRAFII A FOTOGRAFIE VE VIDEO	10
2.2 FOTOGRAFICKÁ SEKVENCE A VIDEOSEKVENCE	19
2.3 FOTOGRAFIE V POHYBU A VIDEO V KLIDU	29
2.4 FOTOGRAFIE V ANIMACI	35
2.5 FOTOGRAFIE A VIDEO JAKO DOKUMENT AKČNÍHO UMĚNÍ	39
ZÁVĚR	46
JMENNÝ REJSTŘÍK	48
SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY	49

Úvod

Od zveřejnění vynálezu fotografie v roce 1839 již uplynula téměř dvě století. Za poslední zásadní změnu v oblasti fotografického média lze bezpochyby považovat vznik digitální fotografie, který je spojován s vynálezem CCD čipu George Elwooda Smithe a Willarda Boylea v roce 1969. Zásadní proměny prodělalo i další médium, které je předmětem zkoumání této práce, médium videa. Jeho vznik lze spojovat již se vznikem studie pohybu, kterou se zabýval Eadweard Muybridge v letech 1873–1878 a následně vznikem zoopraxiskopu stejného vynálezce v roce 1879, který umožňoval pořízené pohyblivé obrázky promítat a lze jej považovat za první videoprojektor. Vzniku videa pak ještě předcházela neméně důležitý vynález filmu resp. kinematografu bratří Lumièreů v roce 1895 a veřejné promítání jejich filmu „Dělníci odcházející z Lumièrovy továrny“ v témže roce. Doposud jsem hovořil o mechanickém pohyblivém obrazu, kde pohyb vzniká rozložením události na jednotlivé fotografie neboli filmová políčka. Jedná se o sekvenci po sobě následujících snímků, obvykle 24 za sekundu. Video, na rozdíl od filmu, pracuje s obrazem elektronickým. Video je elektronické médium pro zaznamenávání, kopírování, přehrávání ale i živé vysílání pohyblivého obrazu. Vznik videa, je spojen s mnoha vynálezy v oblasti elektroniky. Uvedme alespoň některé z nich jako například vynález ikonoskopu Vladimíra Zworykina uvedeného v roce 1933, jenž je předchůdcem analogové televizní kamery, dále první komerční televize prodávána německou firmou Telefunken v roce 1934 a v neposlední řadě jeden z prvních videorekordérů firmy AMPEX z roku 1956. Zpočátku však byly přístroje pro snímání i záznam televizního obrazu nejen velmi finančně náročné, ale i díky své mohutné konstrukci nepřenositelné. V terénu se tedy stále využíval filmový záznam na 16mm pás a k převodu na televizní signál sloužil „televizní skener“ telecined. Revoluční novinkou, která je spojována se vznikem videoartu, je přenosný systém Sony Portapak z roku 1967. Jednalo se o systém složený z ruční videokamery a přenosného záznamového zařízení na magnetické pásky. Díky tomuto a následujícím přenosným systémům se možnost tvorby televizního pohyblivého obrazu zpřístupnilo širší veřejnosti a mohlo tak dojít k rozvoji videoartové tvorby. V posledních letech došlo k neméně zásadnímu rozvoji digitálních technologií jak v oblasti fotografické techniky, tak i v oblasti video techniky a lze tedy mluvit o nástupu digitálního videa. Dnes jsou i moderní digitální

fotoaparáty již běžně vybaveny funkcemi pro nahrávání videa, a tak lze využívat přednosti obou médií v jediném zařízení.

Je patrné, že médium fotografie i videa mají společné historicko-technologické kořeny a stejně tak lze předpokládat, že budou existovat i úzké vztahy v umělecké tvorbě, která uvedená média využívá. Předmětem uvedené práce je právě nalezení a analýza různých rovin vztahů mezi médii fotografie a videa při jejich použití v umělecké činnosti. Cílem práce je nalézt a analyzovat různé vztahy, případně hranice, mezi fotografií a videem. Analýza je provedena na příkladech prací současných českých autorů, kteří ke své práci používají médium fotografie, videa nebo kombinují použití obou médií. V první části vymezují základní pojmy pro účel této práce jako je umělecké médium, médium fotografie a médium videa. V hlavní části uvádím výčet nalezených vztahů a jejich analýzu s použitím konkrétních příkladů prací jednotlivých autorů. V závěru práce se zamýšlím nad otázkou, zda je možné a účelné rozlišovat hranice mezi uměleckými médii.

1 Vymezení pojmů

1.1 Umělecké médium

Co je umělecké médium? Pokud se podíváme do slovníku spisovného jazyka českého nalezneme následující definice hesel medium a prostředek:

medium - zprostředkující prostředí, zprostředkující činitel, prostřednictví

prostředek - předmět, pomůcka, nástroj, opatření, výkon ap., kt. slouží k provádění n. uskutečnění něčeho ap.

Z uvedených definic můžeme odvodit, že umělecké médium či prostředek, dále jen „médium“, je určitý nástroj, soubor nástrojů nebo zprostředkujících činitelů, jež umožňuje vytvoření nějakého uměleckého díla.

V umělecké tvorbě obvykle seskupujeme média do obecnějších skupin podle toho, jaká umělecká díla jimi tvoříme. Pokud například hovoříme o médiu fotografie, máme na mysli všechny prostředky nutné pro vznik fotografického díla. Tedy například u analogové fotografie nejen fotografii samotnou, ale i fotografický přístroj, film, temnou komoru apod. Ještě v obecnější rovině hovoříme o fotografickém médiu bez ohledu na to, zda se jedná o fotografii analogovou či digitální. Stejně tak tomu je, pokud hovoříme například o malbě. Malbou pak myslíme jak malbu olejem, akrylem, tak i spoustu dalších technik, které vedou k podobnému cíli.

1.2 Médium fotografie

Opět nahlédneme do slovníku spisovného jazyka českého a vyhledáme heslo fotografie.

fotografie, -e ž. 1. obraz přenesený fotochemicky z negativu na papír; fotografický snímek (...)

Vynález fotografie byl ohlášen roku 1839 ve Francii. Jednalo se o fotochemický proces, daguerrotypii, kterou vynalezl **Louis Daguerre** zdokonalením procesu, na kterém pracoval společně s **Nicéphorem Niépce**m. Daguerrotypie funguje na principu

chemické reakce stříbra. Jako médium se používala měděná destička pokrytá tenkou vrstvou stříbra. Na stříbro se nejprve nechaly působit páry jódu a po té přišla na řadu expozice v řádu několika minut až hodin. Následně se získal viditelný nestálý obraz vyvoláním v párách rtuti, po kterém následovalo ustálení obrazu v solném roztoku. Tak vznikaly první fotografie, které byly unikátními pozitivními originály, tedy nebylo možné z nich vytvořit kopie. Odlišný proces negativ–pozitiv vynalezl anglický vynálezce **William Henry Fox Talbot**. Jednalo se o vynález kalotypie, která používala papírový negativ, na základě kterého pak vznikal papírový pozitiv a zároveň umožňovala rozmnožování snímků. Z originálního negativu se dalo vytvořit větší množství pozitivních fotografií. Proces negativ–pozitiv se používal až do vzniku digitální fotografie a lze se s ním stále setkat i v současné tvorbě. Z technologického hlediska byl dalším zásadním mezníkem pro médium fotografie vznik flexibilního filmu, který začal v roce 1885 prodávat **George Eastman**. Flexibilní negativ umožnil snadnější manipulaci s filmovým materiálem. Jednalo se tehdy ještě o papírový svitek s nanesenou fotocitlivou želatinou. Následoval vysoce hořlavý film na bázi nitrátu celulózy, který se dlouhou dobu využíval ve filmovém průmyslu. Pozdější verze filmového pásu na bázi bezpečnější acetátové celulózy se zachoval dodnes, přestože byl v oblasti fotografie ve větší míře nahrazen digitálním médiem.

Právě vznik filmového pásu umožnil rozvoj mechanického pohyblivého obrazu, který je založen na snímání rychle za sebou jdoucích obrazových sekvencích (24-25 snímků za sekundu). Zde se pomyslně rozchází cesta fotografie a pohyblivého obrazu, nicméně jak si ukážeme v následujících kapitolách, obě média mají tendenci zkoumat svoje společné hranice.

Vymezení pojmu fotografie nebo média fotografie z pohledu umělecké či výtvarné tvorby je poměrně komplikované. Již od samého vzniku bojuje médium fotografie o svoje sebeurčení v rámci ostatních uměleckých médií. Pokud odhlédneme od úplně prvních snímků, které se omezovaly čistě na zachycení objektivní reality bez ohledu na tvůrčí ambice, můžeme v počátcích existence média pozorovat snahu přiblížení se malířství. Můžeme například sledovat secesní a impresionistické tendence v dílech piktorialistů z počátku 20. století. Právě tento přístup vyvolal vlnu kritických reakcí. Například **Josef Čapek** v článku „Nejskromnější umění“ píše:

„Že fotografie je holou nudou a mechanickou ohavností ve srovnání s dobrou malbou, o tom dnes nikdo nepochybuje. (...) Mezi fyzické a chemické zákony přichází

*fotograf s uměleckými nápady, s novou ctižádostí, aby docílil výsledků nevšedních. Řeknu ihned, že to vše je málo a že to nestačí.*¹

Dalším mezníkem na cestě sebeurčení fotografického média byly zajisté tendence z počátku třicátých let, které navrátily fotografickému médiu jeho čistotu. Autoři se snažili o dosažení naprosté věrnosti zobrazovaných objektů či událostí a vyhýbali se jakékoliv manipulaci fotografie. V Německu můžeme zmínit hnutí „Nová věcnost“ (Neue Sachlichkeit), ve Spojených státech obdobný přístup s názvem „čistá fotografie“. Příchodem přenosného kinofilmového fotoaparátu Leica v roce 1925 se také otevřel prostor pro rozšíření novinářské a dokumentární fotografie.

Použití média fotografie pro zobrazení čisté nemanipulované reality se zdá být vyřešením problému jejího zařazení mezi ostatní média, nicméně při hlubším zkoumání historie a použitím sebereflexe musíme dojít k závěru, že autor vlastně vždy, ať už vědomě nebo nevědomě, manipuluje vytvoření obrazu fotografie výběrem místa, objektu, osoby, perspektivy, nastavením fotoaparátu, omezením zorného pole záběru atd. Lze tedy při nejmenším mluvit o subjektivním zobrazení reality. Vlastnost média fotografie zachytit zlomek časové události, zmrazit děj v čase, je zároveň velkou slabinou ve snaze o zachycení reality. Fotografie nezachycuje děj, který předcházela a následoval po jejím pořízení.

Pokusem o vypořádání se s problémem, který nastává při vytvoření pouze jednoho „zásadního“ snímku (zde můžeme zmínit princip „rozhodujícího okamžiku“ **Henri Cartie-Bressona**), je použití odlišného přístupu k zachycení reality v podobě po sobě jdoucích sekvencí, které zachycují určité časové období. Zde má cenu zmínit také fotografické eseje či fotografická vyprávění, která se začala objevovat ve fotografických reportážích.

Další rovinou, kterou lze vysledovat v oblasti vývoje fotografie, je vznik inscenované fotografie ve svých počátcích inspirované filmovou tvorbou například **Cindy Sherman** *Untitled Film Stills*. V inscenované fotografii není předmětem zájmu zachycení reality, ale naopak její konstruování. Dalším umělcem, u kterého můžeme pozorovat vytváření reality s použitím filmových principů je **Gregory Crewdson**. Inscenovaná fotografie opět otvírá otázku manipulace média a pokus o vyjádření myšlenek, pocitů, vztahů, které jsou buď zcela vykonstruované nebo mají menší či větší základ v realitě.

¹ KUNEŠ, Aleš – POSPĚCH, Tomáš: *Čítanka z teorie fotografie*. Slezská univerzita, Opava 2003.

V pracích používajících techniku sekvenčního snímání obrazu či inscenované fotografie Cindy Sherman nebo Gregory Crewdsona lze sledovat zkoumání hranic s filmovým médiem, obecněji řečeno s pohyblivým obrazem.

Pokud hovoříme o inscenované fotografii a manipulaci média fotografie, byl bezesporu dalším významným milníkem vznik digitální fotografie, která výrazně zjednodušila a rozšířila možnosti manipulace. Zároveň lze sledovat proniknutí fotografie do jiných médií, jako je například internet, sociální média či umělé reality vytvořené počítačem.

K ilustraci problému kategorizace či definice pojmu fotografie mi dovoluje vyslovit následující otázku, která vznikla v rámci jedné konzultace na Institutu tvůrčí fotografie v Opavě, a která by mohla být mnoha vyznavači fotografického média považována za nepřipustnou.

„Je snapshot (digitální kopie obrazovky) uměle vytvořené reality v počítači fotografií?“

1.3 Médium videa a videoart

Pojďme se podívat na další termín, který je předmětem zkoumání předkládané práce. Video. Tentokrát se ze slovníku spisovného jazyka českého nedozvídáme nic, neboť uvedený termín není definován. Začneme tedy termínem, který musel nutně vzniku videa předcházet. Film.

film, -u m. (6. j. -u) (z angl.) 1. celuloidový list n. pás opatřený vrstvou citlivou na světlo jako fotografický a kinematografický materiál: plochý f.; svitkový f.; panchromatický f.; vyvolávat f.; kinematografický f. s perforací; úzký f. 2. souvislá řada kinematografických snímků na tento materiál zachycená a určená k promítání. (...)

Technologicky se jedná o stejný materiál, které může sloužit stejně tak k zachycení fotografie, tak k zachycení pohyblivého obrazu. Zde se tedy pomyslně dělí cesta fotografie a pohyblivého obrazu. U filmového pásu můžeme hovořit o mechanickém pohyblivém obrazu. Časový děj je zachycen pomocí sekvence po sobě následujících fotografických snímků rychlostí 24 za sekundu. Jedná se vlastně o zrakový klam využívající nedokonalosti lidského oka. Při promítání vzniká obraz opět mechanickým pohybem filmového pásu stejnou rychlostí v projektoru. Video je

založeno na odlišném principu. Jedná se o elektronický pohyblivý obraz², o elektronické médium. Opět se využívá nedokonalosti lidského oka. Opět můžeme mluvit o frekvenci jednotlivých „snímků“, nicméně tento snímek není elementární informací, jako je tomu u filmu. Snímek je ve skutečnosti tvořen rychle se pohybujícím paprskem, jak při snímání televizní kamerou, tak při promítání v televizoru. Paprsek se pohybuje po rádcích zleva doprava a shora dolů. Odstín takto vytvořeného bodu je dán intenzitou paprsku. U barevného videa jsou použity tři paprsky, a to pro červenou, zelenou a modrou barvu, jejichž kombinací vzniká barevný obraz. Videosoustava tvořená kamerou a televizí může být použita k okamžitému promítání pohyblivého obrazu. Záznamovým médiem je v případě videa magnetický pás. Pokud hovoříme o médiu videa, máme na mysli obvykle videokameru, televizi a videorekordér.

Zásadní přínos videa, v porovnání s filmem, je v tom, že obraz je možné jednak ihned po svém vzniku sledovat a také jej v reálném čase upravovat. To umožnilo použít médium ke zcela novým tvůrčím postupům. Jako příklad může sloužit například instalace projevu amerického prezidenta Nixona od **Nam Jun Paika**. Možnost okamžitého sledování vytvořeného obrazu také umožnilo vznik prací založených na sebereflexi a narcisismu.

Média filmu i videa mají podobný potenciál k zachycení pohyblivého obrazu. Nicméně můžeme sledovat různé uplatnění obou médií. Film bezesporu dominuje kinematografii a výsledný produkt je určen pro projekci široké veřejnosti ve filmových sálech. Video vzniklo primárně pro obrazový přenos reportáží pomocí televizního vysílání široké veřejnosti přímo do domácností. Zatímco film primárně produkuje smyšlenou realitu k pobavení a k uspokojení nesplněných snů publika, video v podobě obrazových přenosů by mělo poskytovat přehled o reálných událostech. Díky své větší dostupnosti a bohatší možnosti manipulace se médium videa výrazněji prosadilo v umělecké tvorbě, jenž souhrnně nazýváme videoart. Výsledný produkt se dostává do galerie nebo nějakého jiného výstavního prostoru s ostatními uměleckými formami.

V oblasti filmového média bych rád zmínil významnou postavu mediálně všestranného umělce **Andyho Warhola**, který začal od roku 1963 experimentovat s filmovým médiem a se zažitými hranicemi a stereotypy panujícími v oblasti hollywoodské kinematografie. Znamé jsou například jeho práce *Sleep* nebo *Empire*, kde zobrazuje všední situace s délkou trvání několika hodin.

² MAZANEC, Martin: *Pohyblivý obraz filmu a videa 2*. Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc, 2014.

Vznik videoartu je spojován s Korejským umělcem **Nam Jun Paikem**. Ten uvedl v roce 1963 v galerii Parnass v německém Wuppertalu svojí první výstavu s názvem *Exposition of Music – Electronic Television*, kde ještě nepracoval s videozáznamem, ale použil modifikované televizory, které deformovaly obraz z německé vysílací stanice³. Za první skutečně videoartovou událost se považuje projekce Paikova pohyblivého obrazu s názvem *Electronic Video Recorder*, který byl pořízen ruční kamerou Portapak a prezentován za vlastního zvukového doprovodu v Café Au Go-Go v New Yorku v roce 1965⁴.

V Československu došlo k vývoji videoartu až se zpožděním, jednak z důvodu technické zaostalosti a nedostatku techniky, tak i samozřejmě z důvodu politických poměrů, jež neumožňovaly svobodnou tvorbu. Mezi průkopníky československého videoartu patří **Woody Vašulka**, který však netvořil doma, ale v USA kam v roce 1965 emigroval. Znamé je například jeho video *The Golden Voyage* (1973)⁵ inspirované obrazem René Magritta *The Golden Legend*. Ve zmíněném videu můžeme sledovat „koláž“, která vznikla klíčováním, na rozdíl od vystřihování fotografií. Obraz poletujícího pečiva tak mohl oživnout a vydat se na cestu prostorem. K prvním autorům, kteří tvořili videoartová díla v Československu patří **Miroslav Klivar** se snímkem *Videopoezie* (1977) nebo *Video Dim Art*, ve kterém moduloval obraz náhodnými poruchami. Významnými průkopníky videoartu na naší scéně jsou **Radek Pilař** a **Petr Skala**, kteří se ještě před videotvorbou zabývali experimentálním filmem. Skala na nalezený či prázdný film maloval, kreslil nebo ho jinak upravoval. Stejně postupoval i Pilař do roku 1982, kdy si pořídil videokameru Sony Beta s rekordérem a začal se plně věnovat videotvorbě. K jeho prvním videopracím patří *Zrcadlo času* (1985) a *Musica Picta*. Význam obou autorů spočívá také v jejich propagační a organizační činnosti. V roce 1987 se jim podařilo založit skupinu *Obor video* pod Svazem československých výtvarných umělců. Souběžně existovala skupina Independent video art Prague v letech v letech 1972 – 1990, která byla složena z již zmíněného **Miroslava Klivara**, **Jaroslava Pavelky** autora videí *Obrazová hudba I.–III.* (1974) a **Zdeny Čechové**. Po revoluci nastal v uvolněné atmosféře rychlý vzestup videotvorby. V roce 1995 se konala velká videoartová výstava *Orbis Fictus*, na které se představilo mnoho nových autorů.

³ MEDIENKUNSTNETZ.DE: *Nam June Paik* [online].
<http://www.medienkunstnetz.de/works/exposition-of-music/video/1/>

⁴ MAZANEC, Martin: *Pohyblivý obraz filmu a videa 1*. Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2013.

⁵ VAŠULKA, Woody: *The Golden Voyage* [online].
<http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=470>

Lubomír Čermák vytvořil instalaci *Wave Exposure* poukazující na stinnou stránku média televize, kterou spatřoval v televizním vysílání a jeho vlivu na okolí. Vytvořil proto čtyři dřevěné klece, což v té době odpovídalo počtu televizních stanic, a uzavřel do nich televizní přijímače. Tím diváky pomyslně odstínil od vysílání. Na výstavě se také začaly objevovat instalace, které využívaly senzorů a reagovaly tak interaktivně na chování diváka, který se stával součástí díla. **David Černý** měl na výstavě instalaci, která zobrazovala postavu a při přiblížení diváka se rozplynula. Kromě prací zaměřujících se kriticky na médium samotné můžeme pozorovat, že v té době nevznikaly práce kriticky zaměřené proti politickým či společenským problémům. Další významnou videoartovou výstavou byla *Frisbee* (2006), kterou sestavil kurátor František Kowolowski jako retrospektivu posledních deseti let, tedy pomyslně za období, které následovalo po *Orbis Fictus*. Z výstavy je patrný posun od optimisticky a hravě laděných interakcí s divákem směrem k potřebě vyjádřit se k aktuálnímu dění ve společnosti. **Zbyněk Baladrán** používá pro svá videa nasbíraný historický materiál a upozorňuje na historické události například ve videu *Agenti*. Ve videu jsou zobrazeni elegantní muži v oblecích, jedná se však o reálné záběry agentů STB, kteří se chystají někoho zatknout. **Jan Nálevka** upozorňuje svými videi na rozšiřující se fenomén konzumu. V roce 2004 například vytváří video *Final Countdown*, které v podobě filmových titulků zobrazuje texty z reklamních letáků. Dalším výrazným seskupením je **Guma Guar**, které se věnuje politickému aktivizmu a reaguje na aktuální kauzy či tabu ve společnosti. Za zmínku stojí například jejich *2631 Frames*, kterým se snažili poukázat na neobjektivnost televizního zpravodajství při policejním zásahu na akci v Čechtech v roce 2005. Média stále vysílala několik málo vybraných záběrů a tím vytvořila zkreslený profil „typického“ účastníka akce. Členové skupiny se rozhodli sestavit svůj profil a sesbírali 2631 unikátních fotografií účastníků a vytvořili video, které je složeno z 25 snímků za sekundu a na každém snímku je právě jedna neopakující se fotografie účastníka. Na gendrovou problematiku se zaměřuje **Marek Ther** a **Aneta Mona Chisa** s **Lucií Tacháčovou**⁶.

⁶ ČERVINKA, Pavel: *Vznik a vývoj českého videoartu*. Masarykova univerzita, Brno 2008.

2 Identifikace vztahů mezi fotografií a videem

V předcházejících kapitolách byly vymezeny základní pojmy fotografie a videa, včetně nástinu technologického, historického vývoje a tendencí jejich použití v umělecké tvorbě. V následujících kapitolách se pokusím identifikovat vztahy, možná i hranice, mezi médii fotografie a videa v několika oblastech umělecké tvorby. Uvedu příklady tvorby několika známých i méně známých českých autorů, kteří podle mého názoru ve svých pracích zkoumají či nabourávají hranice daného média. Budu se tedy zabývat fotografickými pracemi, které se svou povahou přibližují pohyblivému obrazu, nebo ve kterých se pohyblivý obraz stává objektem. Dále potom pracemi používajícími pohyblivý obraz, přesněji video, které se svojí povahou přibližují formě obvykle používané ve fotografických pracích.

2.1 Pohyblivý obraz ve fotografii a fotografie ve videu

První polohou, kterou se budu zabývat jsou fotografické práce, ve kterých hraje pohyblivý obraz úlohu pozorovaného objektu. V uvedených pracích lze nalézt různé motivace pro pořizování takových záběrů. Jedním z hlavních motivů, který se objevuje v řadě projektů, je zkoumání rozporu mezi realitou a mediálním obrazem společnosti v dané době tak, jak je zprostředkována jiným médiem, například televizním vysíláním. V důsledku historických událostí je tento rozpor dobře znatelný v pracích předrevolučních autorů, kteří měli možnost zaznamenat médium televize v její normalizační podobě. Jedná se vlastně o sociální sondu do vnímání hodnot dané společnosti, přinejmenším do té míry, jak jsou mediálně prezentovány. V posledních letech se k televiznímu vysílání přidávají další komunikační a mediální kanály, jako je mobilní telefon, počítač a v neposlední řadě internet. Často je mediálně zprostředkovaná událost začleněna do kontextu sociálního prostředí, které uvedenou událost přijímá. Pokud se podíváme do předlistopadové tvorby, příkladem takového přístupu jsou některé fotografie **Jindřicha Štreita**, ve kterých televizní médium způsobuje někdy až bizarní kontrast reálného vesnického života s představou o normované společnosti prezentované na obrazovce. Můžeme tak sledovat například rodinu sledující hrdinku v normalizační televizní klasice a symbolu socialistických vánoc „Mrazík“, vesnickou

babičku při práci v kuchyni se zapnutou televizí, která vysílá zkušební pruh v době kdy vysílání neběží (z cyklu *Televize, součásti našeho života* z roku 1983) nebo situace, ve kterých televizní hlasatel „dohlíží“ na situaci v místnosti.

Použití televizního média jako výpověď o stavu tehdejší doby v kontrastu se skutečností používali i další autoři jako **Bohdan Holomíček** nebo **Pavel Štecha**⁷. Lucie Škvorová ve své diplomové práci o **Aleši Kunešovi**⁸ zmiňuje jeho fotografickou kolekci *Nespavost po estrádě* (1979), kde autor kombinuje záběry industriální architektury se záběry ze zábavných pořadů z televize, což opět zcela přesně vystihuje dobovou normalizační atmosféru.

Fotografování televizního obrazu se zabývala také autorská dvojice **Lukáš Jasanský a Martin Polák** v rozsáhlém cyklu *Televize* (1987-88). Jejich přístup byl však odlišný. Ve svých strohých fotografiích sledují pouze samotnou televizní obrazovku bez doplňujících informací a nechávají žít mediální obraz české společnosti krátce před pádem komunismu svým vlastním životem^{9,10}.

Výsledný formát fotografie volí také **Michal Pacina** ve svém souboru *TV Make up* (1991). Fotografuje deformované záběry hlasatelů na obrazovce a komentuje to následujícími slovy „*Moje fotografie stojí na pomezí grafiky, videoartu a fotografie. Jsou pokusem o zlidštění televizního boha, ke kterému se prostřednictvím televizních obrazovek – malých oltářů modlí miliardy lidí na celé planetě.*“¹¹.

Dalším motivem pro fotografování pohyblivého obrazu je zaměření se přímo na médium samotné a hledání jeho hranic či vztahů s médiem jiným, například videem nebo filmem. Příkladem autora, který se zaměřuje na hranice médií a vnímání stereotypů je **Tomáš Pospěch**. Ve svojí práci *Krajinky.jpg* (2002–2005) zkoumá stereotypy krajinářské fotografie a vztah mezi digitální a analogovou fotografií. Fotografuje virtuální krajiny, které byly vytvořeny pro použití v počítačových hrách a přibližuje tak divákovi všeobecnou představu o tom, jak má vypadat ideální krajina. Autor ke své práci říká „*Snímal jsem zářící monitory se syntetickými virtuálními krajinami z wallpaperů a her. V prostoru počítače jsem činil vše, co obvykle přináleží*

⁷ POSPĚCH, Tomáš: *Seminář Úvod do českého videoartu*. Opava 2012.

⁸ ŠKVOROVÁ, Lucie: *Aleš Kuneš - Jednota mezi čočkou kamery a zrakem diváka v kruhu vzájemného dorozumění a citu*. AMU, Praha 2003.

⁹ MOUCHA, Josef: *Antologie české fotografie*. PPF Art, Praha 2013.

¹⁰ LENDELOVÁ, POSPĚCH, RIŠLÍNKOVÁ: *Česká a slovenská fotografie osmdesátých a devadesátých let 20. století*. Muzeum umění, Olomouc 2002.

¹¹ PACINA, Michal: *TV Make Up*. abArt [online].

<http://abart-full.artarchiv.cz/dokumenty.php?IDdokumentu=66244#all>

krajináři (...) Byl jsem tradiční poutník s kamerou, krajinář v prostoru internetového média.“¹². Celý koncept je umocněn způsobem, jakým byly fotografie pořízeny. Jedná se o černobílé snímky pořízené velkoformátovou kamerou a výsledné fotografie jsou vytvořeny kontaktní kopíí a evokují tím krajinářskou fotografii Josefa Sudka. Ve výsledku tak dochází k propojení dvou zcela odlišných a vzdálených světů, tedy klasické analogové fotografie první poloviny 20. století a ultramoderního světa virtuální reality vytvořené v počítači o téměř století později. Za zmínku také stojí Sudkova odpověď na otázku v časopise Světozor z roku 1936.

Je fotografie umění? „Není. Je to hezké řemeslo, potřebující určitý vkus. Umění to být nemůže, protože je odkázána na věci, které existují již před ní a mimo ni, na svět kolem nás.“

Michaela Thelenová zkoumá médium internetu a počítačového prostředí a vytváří fotografie obrazovek monitorů například v souboru *Krajiny* (2005). Autorku zajímá proces převedení krajiny do prostoru internetového prohlížeče, kterou předtím fotografovala digitálním přístrojem a převod obrazu zpět na fotografii, která vznikla fotografováním obrazovky počítače a končí zpět ve fotoaparátu. Zamýšlí se také nad funkcí internetového okna, které mělo původně nějakou informační hodnotu, ale „nesprávným“ používáním se vytratil původní účel. Nechává tak vytvořit nová okna, která suplují funkci objektů na fotografii, jako je třeba měsíc nebo mrak s blesky. Tématu počítačového světa se věnuje i v souboru *Message* (2004–2005), ve kterém původně výstražný prvek operačního systému mění na místo určené k poezii. V souboru *Poezie* (2003–2004) vytváří jednotlivé fotografie z útržků textů z obrazovky počítače a dává jim nový význam seřazením do vět. Podobně jako **Kamera Skura** v roce 1999 se Thelenová v roce 2001 zabývá v té době relativně novým a aktuálním komunikačním kanálem sms zpráv mobilních telefonů. Ve fotografiích se objevují zobrazené textové zprávy z obrazovek mobilních telefonů. Zatím co Kamera Skura sleduje odosobněné vyznění dialogu resp. monologu ve zprávě týkající se rozchodu partnerského páru, Thelenová posílá sms zprávou legendu o svatém Václavu a konfrontuje tak klasický historický text s masovým komunikačním médiem¹³.

Autorská dvojice **Hynek Alt a Alexandra Vajd** se mimo jiné také zabývá konceptuálními projekty v oblasti média filmu a videa. Ve svojí práci *Epire On/Off*

¹² CHUCHMA, Josef: *Krajinky z monitoru* [online]. http://kultura.zpravy.idnes.cz/krajinky-z-monitoru-010-vytvarne-umeni.aspx?c=A060216_193545_show_recenze_off

¹³ THELENOVÁ, Michaela: www.thelenova.cz [online]. <http://www.thelenova.cz>

(2006) fotografují známé filmové dílo Andyho Warhola *Empire* (1964), které zachycuje jednoduchý pohled na Empire State Building v New Yorku po dobu 485 minut. Warhol ve své filmové práci nabourává zaběhnuté principy kinematografie jednak tím, že mění frekvenci natáčení ze standardních 24 na 16 snímků za sekundu a tím způsobuje občasně zdání, že se film zastavil a vytváří tak dojem fotografie, a dále pak volbou banálního námětu a délkou filmu, která se zcela vymyká běžné produkci. Naproti tomu autorská dvojice Alt a Vajd fotografuje pouze dvě „zásadní“ momentky z celého filmu, kde se Empire State Building rozsvěcí a zhasíná. Umístěním tlačítka *pauza* do záběru pak navozují dojem zastaveného videa.

Fotografií pohyblivého obrazu se zabývají také současní studenti uměleckých škol. Například **Branislav Štěpánek** fotografuje video ve svém projektu *Umění pornografie*. Ve videonahrávkách s pornografickou tematikou nalézá záběry připomínající slavná umělecká díla takových jmen jako například Nan Golding, Man Ray, Edgar Degas apod. Dalším mladým autorem, který používá zastavení obrazu, ale ve zcela jiném kontextu je **Daniel Poláček**. Ve své práci *Web Sad Faces* fotografuje záznamy z web kamer pořízené během komunikace jejich uživatelů na internetu. Volbou názvu a výběrem záběrů poukazuje na fenomén moderní doby spojený s odcizením se od reálného prožitku komunikace v kolektivu a hledáním virtuálních komunikačních kanálů. Potvrzením neustálé potřeby dokumentovat mediální pohled na aktuální dění může být soubor fotografií **Petra Tomana** *Maidan The Battle Is On*. K fotografiím z reálného prostředí přidává obraz prezentovaný v televizi.

Stejně tak jak se médium pohyblivého obrazu dostává prostřednictvím fotoaparátu do fotografie můžeme v pracích některých videoartistů nalézt opačný vztah, kdy se fotografie stává objektem v hlavní roli vidoartového díla.

Alena Kotzmannová ve svých pracích často kombinuje klasickou fotografii s videem. O této tvorbě budu hovořit v následujících kapitolách. Ve videu *Toto video je příběh* (2007), kde hraje hlavní roli její fotografický archiv, se snaží vyjádřit vliv fotografie na její život, která jí vlastně nepřímo zprostředkovala seznámení s životním partnerem¹⁴.

Také **Zbyněk Baladrán** používá ve svém videu *Mikroskop a dalekohled času* (2013) fotografie. Autor ve videu zkoumá vlastnosti pohyblivého obrazu například to,

¹⁴ KOTZMANNOVÁ, Alena: *Toto video je příběh* [online].
<http://artycok.tv/lang/cs-cz/2587/toto-video-je-pribehthis-video-is-story>

že je schopný zaznamenat a pamatovat něco, co okem nejsme schopni zachytit. Obraz je záměrně převeden do fotografií, aby zdůraznil rozdíl našeho vnímání zastaveného a pohyblivého obrazu. Zároveň nás nutí přemýšlet o zvuku, který s obrazy na první pohled nesouvisí.



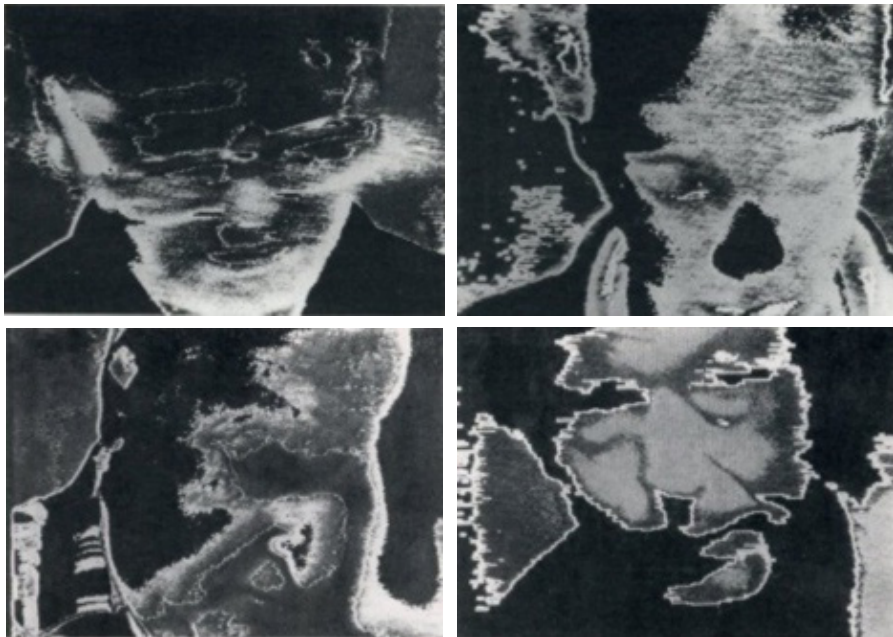
Jindřich Štreit



Aleš Kuneš, *Nespavost po estrádě* (1979)



Lukáš Jasanský a Martina Polák, *Televize* (1987-88)



Michl Pacina, *Tv Make up* (1991)



Hynek Alt a Alexandra Vajd, *Empire On/Off* (2006)



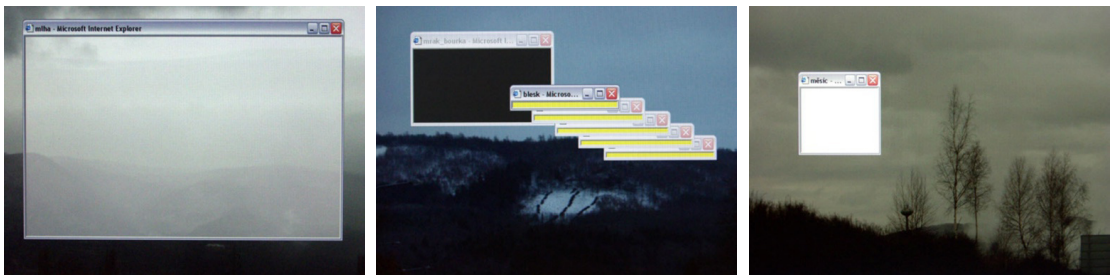
Tomáš Pospěch, *Krajinky.jpg* (2002-2005)



Kamera Skura, *SMS* (1999)



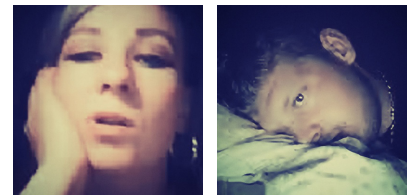
Michaela Thelenová, *SMS* (2001)



Michaela Thelenová, *Krajiny* (2005)



Braňo Štěpánek, *Umění pornografie* (2010)



Daniel Poláček, *Web Sad Faces* (2012)



Alena Kotzmannová, *Toto video je příběh* (2007)



Zbyněk Baladrán, *Mikroskop a dalekohled času* (2013)

2.2 Fotografická sekvence a videosekvence.

Fotografická sekvence má svoje historické kořeny již ve studii koňského pohybu, kterou pořídil **Eadweard Muybridge** na konci devatenáctého století. Na rozdíl od jediného snímku, který by měl být tím rozhodujícím okamžikem, ke kterému není co přidávat, se fotografická sekvence orientuje na vytvoření uceleného souboru fotografií, které spojuje nějaká společná linie. Takovou linií je velmi často čas dělený na různé dlouhé úseky. Rychlost snímání může být jednak výrazně rychlejší, než je tradiční rychlost snímání pohyblivého obrazu, nebo naopak výrazně delší například i v intervalech ročních období nebo let. Podle Tomáše Vodňanského¹⁵ je možné časové sekvence dělit na dějově lineární, dějově cyklické, dějově kombinované a sériové bez zjevného děje. Dějově lineární sekvence sleduje určitý vývoj za po sobě jdoucí časové období, ve kterém můžeme sledovat nějaký dějový vývoj, ať už se jedná o záznam nějaké akce v trvání několika vteřin či minut, nebo jde o časosběrný dokument v odstupeu přibývajících let. Dějově cyklické sekvence vycházejí z principu střídajících se časových cyklů, kdy se v konečné fázi děj vrací na svůj počátek. Příkladem může být **Giulio Paolini** *Diaframma 8* (1965) a *Diaframma* (1967). Sériové sekvence naproti tomu neobsahují dějový vývoj, jedná se o libovolně vytvořené posloupnosti. Ukázkou takové tvorby může být například fotografování typologií průmyslových staveb manželů **Becherových**, které je označováno za průkopnické v oblasti konceptuální fotografie.

Použití sekvencí či sérií v kombinaci s použitím náhodného jevu či naopak přesného plánu a automatické činnosti je v konceptuální fotografické tvorbě častým jevem. Mezi typické příklady, kromě již zmíněných typologií Becherových, patří například **Hueblerova** série *Duration Piece 6* (1969), která dokumentuje náhodný pohyb pilin na podlaze nebo série **Ed Rushy** *Twenty-six Gasoline Stations* (1962), kde nezúčastněně bez snahy o stylizaci a estetizaci fotografuje benzínové stanice. Dalším příkladem jsou práce, které používají čas a automatický záznam, jako je například *The Shortest Day at the Van Abbemuseum* (1970) **Jana Dibbetse** nebo neméně známé

¹⁵ VODŇANSKÝ, Tomáš: *Sekvence ve fotografii 2.pol.20.století*. Institut tvůrčí fotografie, Opava 2008.

dílo *Camera Recording Its Own Condition* (1970) **Johna Hilliarda**. Uvedené práce jsou stále aktuálním zdrojem inspirace současných autorů¹⁶.

Za počátky fotografických sekvencí v české tvorbě můžeme považovat konceptuálně laděné sekvence **Jiřího Valucha**, například *Situace I, II, III* (1969) nebo **Karla Milera** *Sledování* (1972)¹⁷.

V devadesátých letech vytváří časové sekvence **Štěpán Grygar**. Ve své tvorbě se zabývá vizualismem, konceptualismem a reflexí fotografického média^{18,19}. Vytváří série fotografií, na kterých jsou zachyceny opakující se motivy, a přítomnost a působení času je ztvárněno například padajícím sněhem, jako je tomu u série *Snowing on the terrace, Planet* nebo *Untitled* (1994).

Jiným příkladem sekvence je fotografický soubor *Triptychy* **Pavla Máry**, které tvořil v letech 1990–1993 a později se k nim vrátil v letech 2007–2009²⁰. Pro Márovo fotografické vyjadřování je typický akt, který je použit i v tomto souboru. Jednotlivý objekt však portrétuje v sekvenci tří fotografií, které jsou pořízeny vždy z trochu jiné perspektivy. Nabízí se myšlenka, že autor v soubor překonává pomyslný ohraničený prostor pro vyjádření daný plošností fotografického média a přidává další perspektivy, které můžeme obvykle sledovat jen v případě, že je objekt vytvořen v podobě sochy.

Za výraznou postavu v oblasti fotografického konceptu a fotografické sekvence v českém prostředí lze bezesporu označit **Markétu Othovou**. Již ve své rané tvorbě vytvářela fotografické cykly vytvářené výběrem z fotografií ze svého archivu, jimž dávala nový význam ve vytvořených celcích. Takovým příkladem je soubor *Paris–Texas* (1998), který tvoří dvě fotografie pořízené v různých obdobích na různých místech. Na jedné fotografii je snímek zátiší s květinami a na druhém děti, které si hrají na parkovišti. Způsobem instalace, adjustace a volbou názvu podle filmu *Paris, Texas* (1984) Wima Wenderse, autorka dává fotografiím zcela nový význam, který navozuje pocit road tripu (projížďky automobilem).

¹⁶ GRYGAR, Štěpán: *Konceptuální umění a fotografie*. Akademie múzických umění v Praze, Fakulta filmová a televizní, Katedra fotografie, Praha 2004.

¹⁷ BIRGUS, Vladimír – MLČOCH, Jan: *Česká fotografie 20. století*. KANT, Praha 2010.

¹⁸ LENDELOVÁ, POSPĚCH, RIŠLINKOVÁ: *Česká a slovenská fotografie osmdesátých a devadesátých let 20. století*. Muzeum umění, Olomouc 2002.

¹⁹ FOTOGRAFIC.CZ: *Štěpán Grygar – fotografické záznamy / photographic records (29/10 – 7/12/13)* [online]. <http://www.fotografic.cz/exhibit/stepan-grygar-fotograficke-zaznamy-photographic-records/>

²⁰ MÁRA, Pavel – ULVEROVÁ, Radana: *Pavel Mára: fotografie 1969-2014 = photographs 1969-2014*. KANT, Praha 2015.

Mezi tvorbu, která začíná využívat princip sekvence, patří fotografický soubor *Její život* (1998). Soubor vznikl rozmnožením jedné fotografie, čímž vznikla zdánlivá sekvence zachycující ženu procházející ulicí. Dalším příkladem je soubor *Návrat* (2000). Jedná se o časovou sekvenci, ve které je zachycena žena, která jde na procházku se svým psem a zpět. Série vznikla pořízením na sebe navazujících fotografií v krátkém časovém úseku a blíží se tedy svojí podstatou pohyblivému obrazu. Dalo by se diskutovat, zda se v tomto případě jedná o dějovou lineárnost, dějovou cykličnost nebo bychom mohli hovořit o sériové sekvenci, ve které je vlastně dějová složka minimální nebo žádná. Osobně si myslím, že by se uvedená série dala zařadit do všech kategorií. V další fotografické sérii *Utopia* (2000) Othová sleduje pohled do dvora, kde si skupina dětí hraje před oknem domu. Zde dochází opět k dojmu filmové sekvence, nicméně autorka narušuje časovou souslednost a vytváří snímky s různým časovým odstupem, možná i mění jejich pořadí. V roce 2005 vzniká soubor *Pardon?*, který byl vystaven v Londýnské Photograph's gallery. Othová úplně potlačuje roli fotografa a zaznamenává pasivní záběry z okna jedoucího automobilu²¹. Poslední sérií snímků, kterou bych chtěl u Markéty Othové zmínit je *Passive design* (2009), kterou bych zařadil do sériových sekvencí. Jedná se o sérii fotografií nábytku, které jsou vytvořeny v jednotném stylu a připomínají typologie tvořené Becherovými.

Autorem, který výrazně pracuje s fotografickým médiem a zkoumá jeho podstatu je také **Michal Pěchouček**. Dle mého názoru se jedná o prototyp moderního umělce, který pro vyjádření svých názorů neváhá použít libovolné médium. Svoji všestrannost vyjadřuje autor velice výstižně sám.

„Stanovil jsem si všestrannost a volný pohyb skrze média jako základní předpoklad své práce. Nejsem všestranně založený, ne všechno se povede, takže někdy mi musí stačit jen diletantská zkušenost...“²².

Se sekvenční technikou a médiem fotografie začíná Pěchouček pracovat při vytváření fotopříběhů, jako jsou soubory fotografií *Silvestr* (1998), *Splendid Isolation* (1998), *Euforion* (1999) nebo *Dlouhý Štědrý večer* (1999). Inspirací pro vytváření fotopříběhů byla rodinná alba, která pořizoval v šedesátých a sedmdesátých letech jeho otec²³.

²¹ OTHOVÁ, Markéta: *Markéta Othová*. Makum, Praha 2010.

²² PĚCHOUČEK, Michal: *Michal Pěchouček - Playtime*. Galerie Brno, Brno 2006.

²³ Viz tamtéž.

Za zajímavou práci, ve které autor zkoumá fotografické médium považují cyklus prací nazvaných *filmogram*. V kinematografické terminologii znamená filmogram minimální viditelnou jednotku filmu. Slovy autora „*Filmogramy jsou v mém pojetí metodou fotografického záznamu a jeho zobrazení v konkrétních časových úsecích – vteřina, den, rok (...) Metodou filmogramu si jednotku fotografického obrazu přivlastňuji jako předmět, se kterým je možno rozličně pracovat. Některé filmogramy vznikly náhodou, (...) jiné jsou založeny na důsledné realizaci přesného plánu během inscenování předstímací reality.*“²⁴. Pěchouček vytváří iluzi filmového pásu a dekomponuje pohyb a čas na úroveň jednotlivých snímků. Nepoužívá však digitální techniku ani úpravy post-procesem. To, co vidíme na fotografiích, jsou pečlivě aranžované předměty, jako například dřevěná laťka potažená černým sametem opřená o zeď. Autor kromě vytváření iluzí perforací, předělů snímků nebo nedokonalého posunu filmových polí, který z původní náhody povýšil na estetický prvek, také pracuje s koncepcí automatického záznamu a času. Ve *filmogramu #1* a *#7* fotografuje 24 snímků s odstupem jedné hodiny a vytváří tak vlastně velmi pomalý „film“ trvající 24 hodin. Na fotografiích můžeme vidět měnící se intenzitu osvětlení a polohy světla v průběhu celého dne. Ve *filmogramu #10* ještě uvedený koncept prohlubuje a fotografuje 52 filmových pásů po 24 snímcích. Jedná se o celoroční práci, kdy každý týden fotografuje jeden celý den, s odstupem jedné hodiny, tyč opřenou o zeď, na kterou nechává působit světelné podmínky svého bytu a vytváří tak jakési „sluneční hodiny“^{25,26}.

Dalšími autory, v jejichž tvorbě nalezneme uplatnění fotografické sekvence, jsou již zmíněná autorská dvojice **Aleksandra Vajd** a **Hynek Alt**. Příkladem takové tvorby je projekt *Manwomanunfinished*, ve kterém se uvedená dvojice navzájem fotografuje a dokumentuje tak svůj vztah. Projekt se vlastně neustále vyvíjí a přibývají do něho nové záběry, které jsou prezentovány pomocí různých médií. Kromě fotografií a fotoknih využívají například prezentaci na webových stránkách, kde se z pořízených fotografií tvoří automaticky prezentace. Obvykle se jedná o diptychy, kde na jedné fotografii je zobrazen Hynek a na druhé Aleksandra. V navazujícím projektu se zaměřili na médium videa, kde pracovali se stejnou tematikou, tedy pokračovali v dokumentování svého

²⁴ PĚCHOUČEK, Michal: *Michal Pěchouček - Playtime*. Galerie Brno, Brno 2006.

²⁵ Viz tamtéž.

²⁶ POSPISZYL, Tomáš: *Michal Pěchouček << Tomáš Pospiszyl* [online]. <http://www.rewind.cz/?p=398>

vztahu. Hynek Alt k projektu říká „zpomalili jsme video až na tu míru, až to není odlišitelné od fotografie“²⁷.

Příkladem dlouhodobé časosběrné sekvence je rozsáhlý soubor *Pohledy z okna mého bytu*, který vytvořil **Jiří Hanke** mezi lety 1981 – 2003. Hanke 23 let fotografoval události, které se odehrávaly na ulici před jeho bytem. Hanke postupuje systematicky. Zaznamenává datum, hodinu a minutu pořízení záběru. Na počátku mění stanoviště záběru a natočení fotoaparátu do ulice, ale brzy se omezí na přímý pohled z okna²⁸. Kouzlo souboru spočívá v zachycení opakující se každodennosti. Můžeme sledovat dobový stav společnosti na mini příbězích odehrávajících se na vymezeném prostoru ulice v Kladně. Každodenní rituály v podobě čekání lidí na autobus, nakupování v novinovém stánku, parkování aut jsou střídány nejrůznějšími slavnostmi, průvody nebo náhlými událostmi, jako je například roztržka skupiny žen. Působivé jsou i zimní scény, kdy je ulice zakryta sněhem a otisky automobilových pneumatik či lidských stop vytvářejí abstraktní obrazce a zároveň odhalují další drobné zvyklosti aktérů. Přesná datace fotografií umožňuje také jejich zasazení do širšího kontextu dobových událostí.

Alena Kotzmannová je autorkou, která ve své práci používá klasickou černobílou fotografickou techniku, kterou se ale nebojí v rámci instalace obohatit o video, či fotografie adjustovat do plastových fólií. V projektu *Cyclone*, který vznikl v letech 2004–2005 během jejího rezidenčního pobytu ve Spojených státech, fotografuje dvojice fotografií se stejným námětem a zachycuje tak změnu, která se odehrála v různých časových úsecích v řádu několika vteřin až měsíců. Námět vznikl tak, že autorka fotografovala vždy nejméně dva záběry, aby měla jistotu alespoň jednoho dobrého záběru a po vyvolání prvních fotografií výsledek oslovil autorku natolik, že se mu začala soustavně věnovat.

Jiří Thýn se ve svých projektech zabývá rozdílem mezi naším vnímáním toho, co je zobrazené na fotografii a skutečností, která byla jeho předlohou. Jeho známý cyklus *Sekvence* (2006–2009) vznikl tak, že dal společně portretovaným osobám každému zvlášť instrukce, co mají při fotografování dělat a pak je po dobu čtyřiceti minut snímal v prázdné místnosti. Fotografované osoby nevěděly jaké instrukce má ten druhý. Výsledkem jsou čtyři finální fotografie připomínající filmovou sekvenci. Dalším souborem, ve kterém autor využívá sekvenční přístup je cyklus *Hilton* (2008)

²⁷ ALT, Hynek – VAJD, Aleksandra: *Aleksandra Vajd a Hynek Alt* [online]. <https://www.youtube.com/watch?v=Tr2PdAq4XU4>

²⁸ HANKE, Jiří – POSPĚCH, Tomáš: *Pohledy z okna mého bytu*. KANT, Praha 2013.

zobrazující čtyři rohy známého hotelu Hilton v Praze. Sekvence je zajímavá tím, že výsledná série všech fotografií vytváří prostorový obraz budovy, který je jinak u jednotlivých snímků vlastně převeden do plochy.

Z mladých začínajících autorů může jako příklad sloužit **Branislav Štěpánek** a jeho fotografická série *Fotoalbum* (2014). Autor nás provází rodinným albem, které list po listu fotografuje. Fotoalbum, pomalu zanikající způsob ukládání fotografií z rodinného života, které nahrazují nejrůznější internetová úložiště, bylo po mnoho let přirozeným nástrojem pro zobrazení dějové sekvence. Nejinak je tomu ve Štěpánkově albu, které nám zprostředkovává ohraničený úsek jeho mládí. **Roman Dobeš** ve své práci *Jediná pravá* (2010) zhotovuje portrétní fotografie, kdy je portrétovaná osoba vždy zachycena v sekvenci sto fotografií. Jedna fotografie ze sekvence je pak vybraná jako „ta pravá“. Autor projekt komentuje následujícími slovy „*Pokouším se položit otázku související s naším sebehodnocením, potažmo hodnocením všech věcí a skutečností okolo nás. Nic není takové jak se na první pohled zdá...*“²⁹.

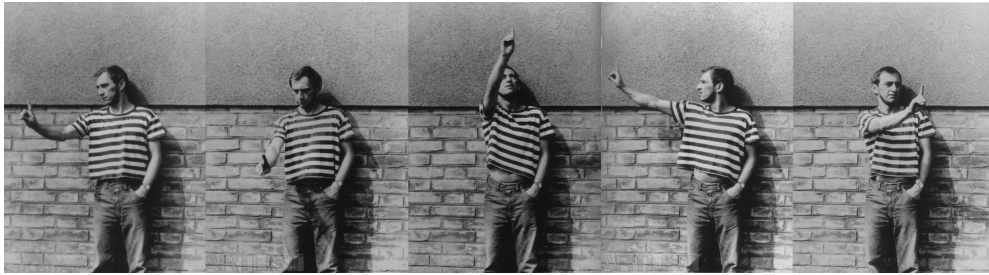
Časová sekvence v její přirozené formě je pro video samozřejmá, protože video resp. pohyblivý obraz je takto tvořen. Nicméně v některých pracích můžeme pozorovat zdůraznění sekvenčnosti některých dějů, ať už se jedná o jejich zrychlení či zpomalení. Příkladem zrychlené časosběrné frekvence může být například video **Petera Rónaie** *Autoreverse* (1997)³⁰, ve kterém můžeme pozorovat časosběrný portrét vytvořený v průběhu několika let zhuštěný do videozáznamu trvajícího několik minut. Video v tomto případě umožňuje sledovat „plynulý“ vývoj portrétované osoby, který je dosažen technikou morfování obrazu. Dalším příkladem je *Solaris* (2003) **Jiřího Havlíčka a Filipa Čeňka**³¹, který je sice vytvořen technikou animace, ale hlavním cílem je zkoumání konstrukce času. Ve videu můžeme sledovat jednoduchý záběr na statický obraz města, jež se probouzí k životu při ranním rozbřesku. S příchodem světla však zjišťujeme, že se jedná o papírový model a tedy i čas byl vytvořen uměle. Do videosekvencí lze zařadit také video *Agenti* **Zbyňka Baladrána**, které jsem již zmínil v kapitole českého videoartu.

²⁹ YOUNG-PHOTOGRAPHERS.EU: *Roman Dobeš* [online].

<http://www.young-photographers.eu/itf-opava/16-dobes-roman>

³⁰ POSPĚCH, Tomáš: *Seminář Úvod do českého videoartu*. Opava 2012.

³¹ ČENĚK, Filip – HAVLÍČEK, Jiří: *Solaris* [online]. <http://intermedia.ffa.vutbr.cz/solaris>



Karel Miler, *Sledování* (90.léta)



Štěpán Grygar, *Snowing On The Terrace* (90.léta)



Pavel Mára, *Triptychy* (1993)



Markéta Othová, *Paris-Texas* (1998)





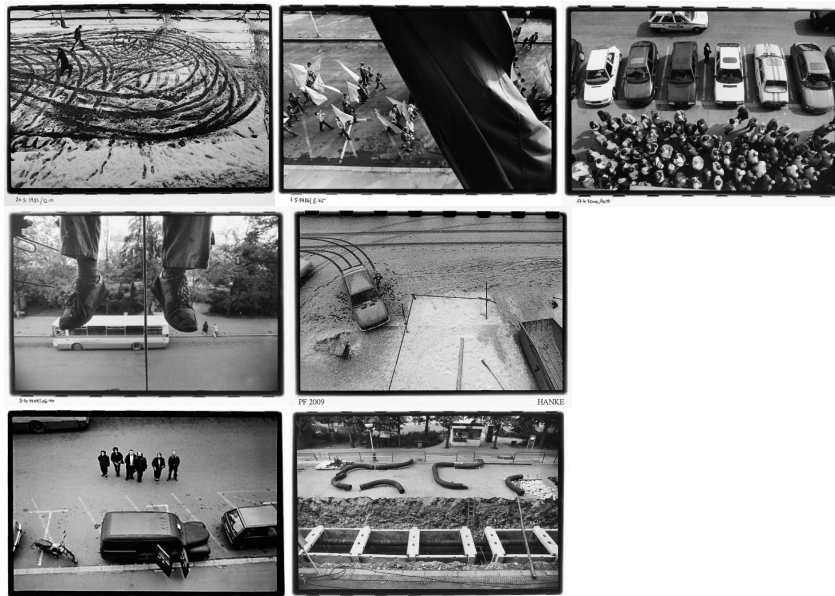
Markéta Othová, *Utopia* (2000)



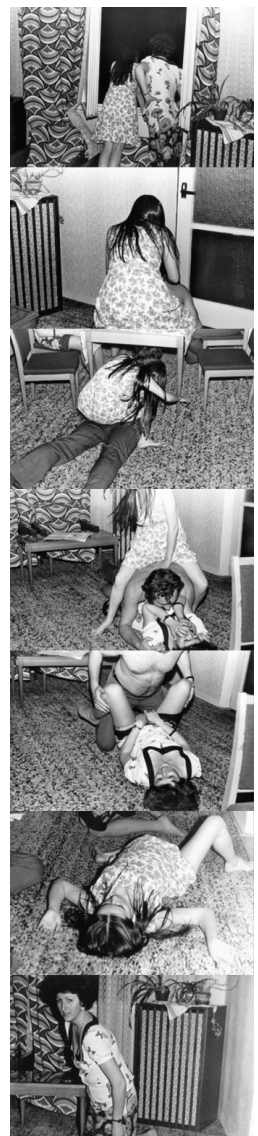
Markéta Othová, *Pardon?* (2005)



Markéta Othová, *Passive design* (2009)



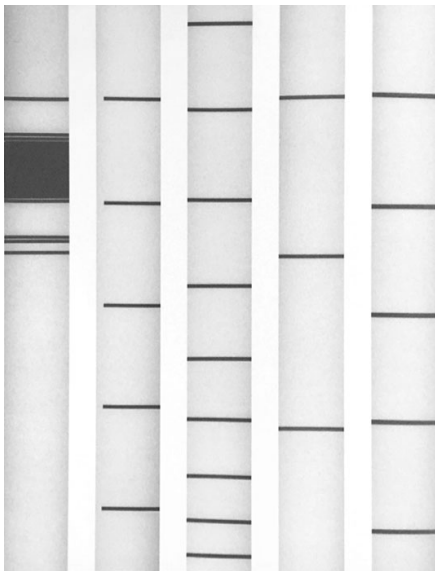
Jiří Hanke, *Pohledy z okna mého bytu* (1981–2003)



Michal Pěchouček, *Sylvestr* (1998)



Michal Pěchouček, *Filmogram I*



Michal Pěchouček, *Filmogram #4* (2010)



Michal Pěchouček, *Filmogram, způsob instalace*



Hynek Alt a Aleksandra Vajd, *Manwomanunfinished*

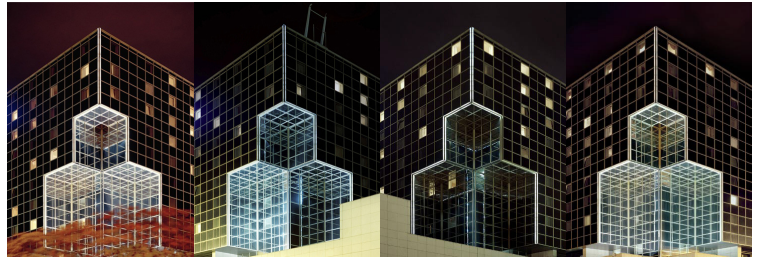




Alena Kotzmannová, *Cyclone* (2004–2005)



Jiří Thýn, *Sekvence* (2006–2009)



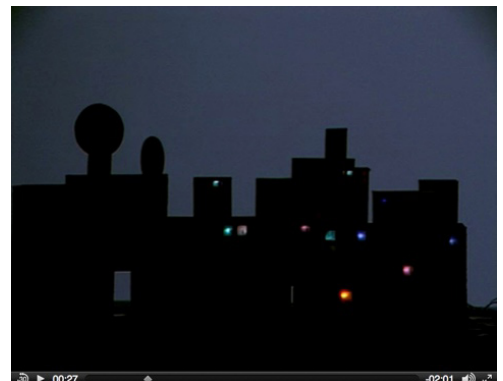
Jiří Thýn, *Hilton* (2008)



Braňo Štěpánek, *Fotoalbum* (2014)



Peter Rónai, *Autoreverse* (1997)



Jiří Havlíček a Filip Čeněk, *Solaris* (2003)

2.3 Fotografie v pohybu a video v klidu

Další polohou, kterou lze považovat za prolnutí hranic médií fotografie a videa, jsou různé projekty, kde jsou fotografie v rámci prezentace či instalace „rozpohybovány“, aby vytvořily nový význam nebo projekty, které ještě stále pracují spíše se statickým záběrem a připomínají tak fotografie, ale použití videa umožnilo posunout vnímání díla o něco dále. Dalším přidaným rozměrem, který se v této kategorii a všeobecně při použití videa vyskytuje, je zvuk. Přestože počátky videotvorby nejsou nutně spojeny se zvukovým záznamem, je zvuk jeho přirozeným doplňkem. Vhodně vybrané ozvučení, ať už jde o originální záznam či komponovaný zvukový doprovod, umožňuje podpořit nebo naopak posunout vnímání prezentovaného díla.

Za jednu z prvních multimediálních instalací v české tvorbě lze považovat instalaci *Divák* **Pavla Jasanského** z roku 1989. Autor kombinuje velkoformátové fotografie upravené malbou, sochu a video k vytvoření ohraničeného prostoru, ve kterém je umístěna socha diváka s televizorem místo hlavy. Divák sleduje scénérie vytvořené z fotografií těl umístěných na zdech prostoru. Na monitoru se pak zpětně odehrává příběh toho, co divák sleduje³².

Alena Kotzmannová, kterou jsem představil již v kapitole fotografických sekvencí, používá ve svých dalších pracích techniku, kdy svoje velkoformátové fotografie kombinuje s videem. Například v instalaci *Někdo ti volá* (1998), jsou na fotografiích zobrazeny dvě telefonní budky. Fotografie jsou doprovázeny videem, které přehrává zvuky kroků kolemjdoucích a vyzvánění, na které však nikdo neodpovídá. Stejná technika je použita u instalací *Famke* (1999) a *Cesta do Háku* (2000).

V kategorii fotografie, které je pohybem přiřazen nový význam, můžou jako příklad posloužit videa **Michala Pěchoučka** s názvem *Kočárkárna* (2004), *Osobní Vlak* (2005) a *Páter Noster* (2006)³³. Pěchouček, kterého jsem již zmínil ve fotografických sekvencích, se zde opět pomocí fotografického obrazu, ale už s použitím pohybu, vrací k tématice konstrukce pohyblivého obrazu. V projektu *Kočárkárna* Pěchouček navozuje dojem pohybu domovního výtahu, který nás provází jednotlivými patry a odhaluje

³² ARTYCOK.TV: *Fotografové 01 - Pavel Jasanský* [online]. <https://www.youtube.com/watch?v=-dZXAXOpu8w>

³³ PĚCHOUČEK, Michal: *Pater Noster* [online]. <http://artycok.tv/lang/cs-cz/532/paternoster>

interiéry smyšlených obyvatel domu³⁴. Pěchouček používá motivu výtahu také ve snímku *Páter Noster*, kde díky konstrukci výtahu, která umožňuje současné zobrazení dvou motivů, pracuje se zrcadlením a opakováním motivů zátiší a portrétů. Ve videu *Osobní vlak*, ve kterém využívá horizontálního pohybu k navození dojmu pohybu vlaku, se vrací k historickým kořenům filmu a na dvou příbězích, které současně běží na obrazovce rozdělené do dvou polovin, předvádí použití základních filmových technik, jako je zrychlení, zpomalení, zastavení či zpětný chod³⁵.

Podobný princip, tedy uvedení fotografií do pohybu používá **Viktor Takáč**. Ve své práci *Pano-run-ma* (2005) skládá políčko po políčku pohyblivý obraz z panoramatických fotografií z prostředí vietnamských tržnic³⁶.

Příkladem druhé kategorie, ve které video volbou statických záběrů spíše připomíná fotografickou tvorbu, může být video *Babi* (2008) **Terezy Velíkové**. Na první pohled připomínají statické obrazy zachycené videem subjektivní portrétní fotografie. To, co Velíkovou v jejích pracích zajímá, je sdělení zkušenosti. Důležitou roli hraje zvuková stopa záznamu, kde nechává hovořit zpovídanou osobu. Ve své práci používá desynchronizaci videa a zvuku a poukazuje tak na pochybnost, že individuální zkušenost lze sdělit ostatním tak, aby ji plně pochopili. V podobném duchu pracuje také ve videích *Zpovědnice 1* (2008)³⁷ a *Zpovědnice 2* (2008)³⁸ nebo *Špatně položená otázka* (2013)³⁹, kde můžeme opět pozorovat osoby, kterým je ponechána možnost zpovědi a jejich myšlenky plynou ve zvukové stopě jakoby odosobněny od obrazové výpovědi.

Kateřina Držková vzpomíná ve své práci *Borders* (2007) na zážitky z dětství, kdy v rámci východního bloku jezdili občané Československa kempovat a nakupovat do východního Německa a občané východního Německa jezdili k nám. Video je složeno promítáním originálních i nalezených fotografií, které autorka promítá spolu s textem, který namluvila ona a její německá kamarádka, se kterou si v dětství dopisovala. Použití fotografií umocňuje pocit vzpomínky⁴⁰.

Další kombinovanou prací je projekt *Zemědělské práce* **Tomáše Pospěcha**, který byl představen v roce 2015 v prostorách nádraží Holešovice. Ve své práci se

³⁴ VÍTKOVÁ, Lenka: *Dveře do předsíně - Michal Pěchouček, Kočárkárna, jako host Jakub Hošek, Galerie Švestka, Praha 8. září–16. října 2004* [online]. <http://www.divus.cc/praha/cs/article/front-hall-door>

³⁵ MEDIABAZE.CZ: *Michal Pěchouček* [online]. <http://www.mediabase.cz/page.php?artist=25>

³⁶ TAKÁČ, Viktor: *viktortakac.cz* [online]. <http://viktortakac.cz/pano-run-ma/>

³⁷ VELÍKOVÁ, Tereza: *Tereza Velikova on Vimeo* [online]. <https://vimeo.com/terezavelikova>

³⁸ Viz tamtéž.

³⁹ Viz tamtéž.

⁴⁰ DRŽKOVÁ, Kateřina: *Borders* [online]. <http://www.katerinadrzkova.cz/index.php/projects/borders/>

zaměřuje na fenomén Agrokombinátu Slušovice, který je někdy označován jako „Slušovický zázrak“. Ve Slušovicích, vedených Františkem Čubou a inspirovaných Baťovským vzorem, se vyrábělo vše od superdojnic, jogurtů, hnojiva, počítačů, ale i koly. Měli vlastní restaurace, hotely, bary a sauny. Pro autora nicméně není předmětem zájmu samotný projekt Slušovic, ale jeho prezentace v rámci reklamní propagace. Fotografie, respektive diapozitivy, které jsou prezentovány různou technikou nejsou jeho vlastní, ale nalezené. Fotografie vytvořil Jan Regal v letech 1978–1989 pro reklamní účely JZD Slušovice a můžeme tedy pozorovat propagandistickou manipulaci s realitou, která je na fotografiích patrná⁴¹. Autor se k diapozitivům dostal náhodou, když byly jako nepotřebné určeny k likvidaci a až později objevil, co na nich vlastně je a rozhodl se je znovu přivést k životu v podobě fotografických instalací. Uvedené téma doplňuje svojí videoinstalací *Znova. Ještě jednou*, kde se vrací do míst bývalého JZD Slušovice a vytváří obrazy na pomezí fotografie a videa, ve kterých zachycuje současnou podobu lidí a míst, které se na slušovickém zázraku podíleli. Vytváří tak kontrast mezi přikrášlenou podobou úspěšných Slušovic minulosti a zapomenutou slávou současnosti, ve které zbyla nostalgie po starých časech. Tento pocit je podpořen vizuálním zpracováním jednotlivých obrazů, které se jen velmi neochotně dostávají do pohybu a působí tak jako pohled do jiné dimenze.

Někteří autoři používají audiovizuální formu k upozornění na environmentální problémy. Příkladem takové práce je *Landscape Spectacle* (2010) **Tomáše Wernera**, kde můžeme pozorovat nehybnou krajinu, která by při použití fotografie vystavené v klidné místnosti jistě působila majestátným až meditativním klidem. Výstup v podobě videa a doprovodný zvuk zachycující švitoření desítek procházejících turistů, však naši idealizovanou představu dokonale rozbije⁴².

Michaela Thelenová, jejíž některé práce jsem zmínil již v kapitole o fotografiích pohyblivého obrazu, se zabývá také tvorbou videa, pro které je příznačné použití statického záběru a využití zvukové stopy. Ve videu *Bílý šum pro Krásný Les* (2014) zobrazuje pohled do lesa na konci vesnice Krásný Les blízko německých hranic. Idylický obrázek jinak klidného lesa je narušen mohutnými sloupy a neustávajícím zvukem z blízké dálnice, která tu byla vybudována. Podobnou environmentálně laděnou

⁴¹ MOTTÝL, Ivan: *Tomáš Pospěch si pohrál se snímky ze Slušovic a říká: Senátor Čuba z mých aktivit asi radost nemá*. Ostravan [online]. <http://www.ostravan.cz/29622/tomas-pospech-si-pohral-se-snimky-ze-slusovic-a-rika-senator-cuba-z-mych-aktivit-asi-radost-nema/>

⁴² WERNER, Tomáš: *Landscape Spectacle* [online]. <http://www.tomaswerner.com/projects/5429481>

tématikou se autorka zabývá také ve videích *Předlické Bel Canto I a II* (2012). Na zdánlivě romantických ranních záběrech statické přírody, můžeme sledovat vrcholky Milešovky a pozvolna stoupající dým. Problém je, že dým, který sledujeme, je způsoben rozlehlou chemickou továrnou, která se nachází dole pod horou v Ústí nad Labem⁴³.

Kombinovanou techniku používá také **Vladimíra Židková** v projektu *Duchovní krajina – Les* (2016). Autorka se opakovaně svými fotografiemi vrací do místa, které je pro ni zásadní a konfrontuje svoji představu z dětských let ovlivněnou vyprávěním dětských pohádek a příběhů, kdy les pro ni představoval tajuplné místo, které se na konci dne s přibývajícím tmou mění v něco dobrodružného až strašidelného. Nyní se s odstupem času do nočního lesa vrací a nachází v něm klid a krásu přirozeného pořádku bytí i v událostech, které mohou na první pohled působit opačně, jako je například zánik nebo smrt. Z pohledu zkoumání hranic fotografického média je zajímavý fakt, že autorka v rámci projektu pomyslně vyčerpala možnosti fotografie a cítila potřebu posunout svůj i divákův prožitek dále. Logicky tak sáhla po videu, které se jí stalo prodlouženou rukou a doplnila svůj soubor o minimalistická videa, která svojí povahou připomínají fotografie, ale zachycují o něco více, například nepatrné pohyby či zvuky⁴⁴.

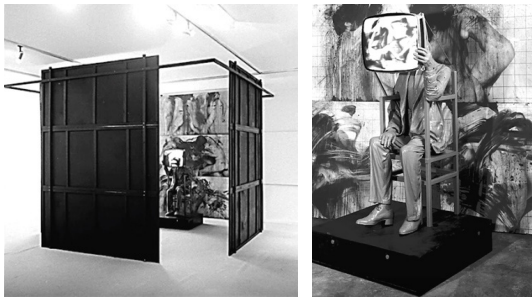
Dušan Zahoranský interpretuje hudební skladby Jiřího Bezděka ve videu *Rewritten Form a Silvering Shine...*(2008). Na Bezděkovu hudbu vytváří statické záběry přírody, které jsou narušovány jemnou digitální manipulací⁴⁵.

⁴³ THELENOVÁ, Michaela: www.thelenova.cz [online]. <http://www.thelenova.cz>

⁴⁴ ŽIDKOVÁ, Vladimíra: Vladimira Zidkova on Vimeo [online]. <https://vimeo.com/user37144962>

⁴⁵ ZAHORANSKÝ, Dušan: *Rewritten Form a Silvering Shine* [online].

<http://artycok.tv/lang/cs-cz/542/rewritten-form-a-silvering-shine>



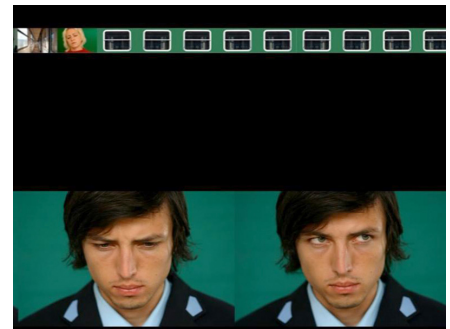
Pavel Jasanský, *Divák* (1989)



Michal Pěchouček, *Kočárkárna* (2004)



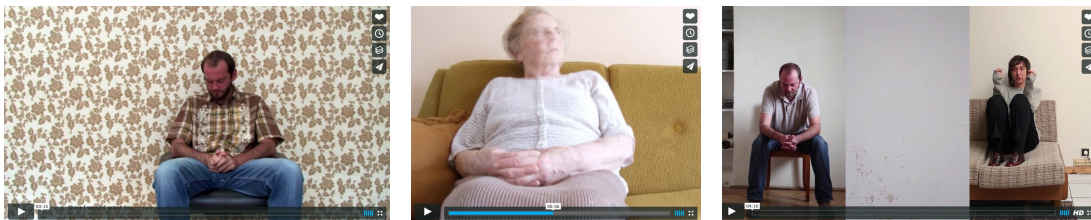
Alena Kotzmannová, *Někdo ti volá* (1998) a *Famke* (1999)



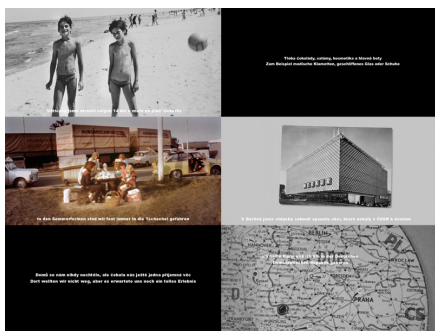
Michal Pěchouček, *Osobní vlak* (2005)



Viktor Takáč, *Pano-run-ma* (2005)



Tereza Velíková, *Zpovědnice 2* (2008), *Babi* (2008) a *Špatně položená otázka* (2013)



Kateřina Držková, *Borders* (2007)



Tomáš Pospěch, *Znova. Ještě jednou* (2016)



Tomáš Werner, *Landscape Spectacle* (2010)



Michaela Thelenová, *Bílý šum pro Krásný Les* (2014) a *Předlické Bel Canto* (2012)



Dušan Zahoranský, *Rewritten Form a Silvering Shine...* (2008)



Vladimíra Židková, *Les* (2016)

2.4 Fotografie v animaci.

Další pomyslnou hranicí, ve které se setkává video s fotografií je animace. Slovo animace pochází z latinského *animatus* – oduševnělý, živý. Jedná se tedy o techniku oživení statického obrazu. Tímto obrazem může být kresba, malba, loutka, fotografie apod. Počátky animace můžeme vystopovat například v zoopraxiskopu **Eadwearda Muybridge** z roku 1874. Některé kotouče obsahují animované kresby různých rozfázovaných pohybů, jako je tanec nebo atletický výkon. U techniky animace se nejedná o záznam pohyblivého obrazu, ale o jeho vytváření pomocí skládání jednotlivých obrazových snímků do filmu nebo videosekvence. U filmové animace, kde je jedno filmové políčko tvořeno jedním snímkem, který vlastně můžeme považovat za fotografii, má tento snímek či fotografie povahu záznamového média pro jinou techniku, například kresbu nebo loutku. Zaznamenána však může být také jiná fotografie, která je přímo objektem využitým v animaci, pak tedy můžeme mluvit o fotografii ve fotografii nebo o fotografii ve filmu či videu.

Významným českým tvůrcem, který se dlouhodobě věnuje animaci je bezesporu **Jan Švankmajer**. Pro jeho tvorbu je typická kombinace animovaného filmu a živých postav, které jsou ale také jakoby animované. Svůj první film *Poslední trik pana Schwarcewalldea a pana Edgara* natočil v roce 1964. Tvorba Jana Švankmajera je ovlivněna surrealismem, který lze spatřovat jak v jeho krátkých filmech, například *Možnosti dialogu* (1982), *Zamilované maso* (1989) nebo *Jídlo* (1992), tak v celovečerních filmech, ve kterých ztvárňuje světoznámé literární předlohy, jako například *Něco z Alenky* (1988), *Zánik domu Usherů* (1980), *Šílení* (2005), které odkazuje na Markýze De Sade nebo *Přežít svůj život* (2010), který odkazuje na psychoanalýzu Freuda a Junga. Právě posledně zmíněný snímek je z pohledu tématu kapitoly nejzajímavější, jelikož herecké výkony jsou střídány s animacemi herců vytvořených z fotografií ve chvílích, kdy se hlavní hrdina ocitá ve snu, v myšlenkách produkovaných jeho nevědomím.

Pokud se od filmového klasika přeneseme již do čistě videoartové scény, pak výraznou osobností, která pracuje s animací fotografického materiálu a vytváří z něj působivé videosekvence pomocí úprav v počítači, je **David Možný**. Jeho videa jsou pečlivě a detailně zpracovaná a mají srozumitelnou formu, která je dostupná širokému publiku. David Možný se také spolu s Františkem Kowolowskim podílel na důležité

putovní mezinárodní výstavě současného českého videoartu *Frisbee (2004-2006)*⁴⁶. První video autora, které bych chtěl zmínit je *Virtual Soul Waste (2004)*⁴⁷. Zde jako předlohu použil ofsetové tisky socialistické architektury sedmdesátých let z dobových knih a časopisů. Video nás tak zavede zpět do časů, které jsou mojí generaci dobře známé z dětských let, takže pro někoho může působit nostalgicky, ale zároveň musí vyvolat i pocit bizarnosti, zvláště pak u mladšího publika. Dalším videem, které sleduje podobnou tematiku, tedy urbanismus vzniklý v éře socialismu je *Rahova (2008)*⁴⁸. Zde se autor vydává na sídliště v Rumunské Bukurešti, na kterém můžeme pozorovat znatelný vliv působení času, kdy se zobrazované domy začínají rozpadat a spějí nevyhnutelně ke svému zániku. Autor však v této na první pohled neutěšené situaci nachází poetiku a nechává sídliště ožít vlastním životem. Můžeme tak pozorovat levitující panely, které si hledají své nové místo, vystupující panelové bloky ze vzniklých trhlin, pouliční lampu rozpadající se na desítku střepů nebo balkony vysouvající se v rytmu hudby.

Použití techniky animace v kombinaci s fotografiemi můžeme nalézt také v projektech **Pavly Gajdoškové**. Jedním z témat, kterému se autorka dlouhodobě věnuje, je problematika městské architektury⁴⁹. V projektu *Baba (2010)*⁵⁰ je předmětem jejího zájmu ojedinělá funkcionalistická vilová kolonie s názvem Baba v pražských Dejvicích. Jedná se o soubor 33 domů, které vznikaly v meziválečném období v letech 1931–1936. Kolonie měla propagovat moderní funkcionalistickou architekturu. Autorka kombinuje dobové fotografie s animací vytváření stavebních bloků. Sama autorka vnímá projekt Baba jako určitý předvoj architektury sociálního bydlení, která se prosadila o několik desítek let později, v podobě rozsáhlých bloků panelových domů. Uvedenou tematiku pak přirozeně rozšiřuje na pozorování architektury okolí svého bydliště v pražském Podolí v projektu *1147 adres (2010)*⁵¹.

Techniku animace používá také **Pavel Skrott**. Pro autora je typická mediální všestrannost. Fenomén skla, které je jeho hlavním oborem, je schopen vyjádřit

⁴⁶ DARMOVZALOVÁ, Tereza: *Frisbee - Současný český videoart a nová média, 2004 – 2006* [online]. <http://mediabaze.cz/page.php?institution=27>

⁴⁷ MOŽNÝ, David: *virtual soul waste /dir. david mozny/ hd* [online].

<https://www.youtube.com/watch?v=jCxvaDZy1V8>

⁴⁸ MOŽNÝ, David: *rahova /dir. david mozny/* [online]. <https://www.youtube.com/watch?v=3nplpdmHv48>

⁴⁹ ČECH, Viktor: *Pavla Gajdošková na Artlist.cz* [online]. <http://www.artlist.cz/pavla-gajdosikova-3859/>

⁵⁰ GAJDOŠÍKOVÁ, Pavla: *pavlagajdosikova.com* [online]. <http://www.pavlagajdosikova.com>

⁵¹ Viz tamtéž.

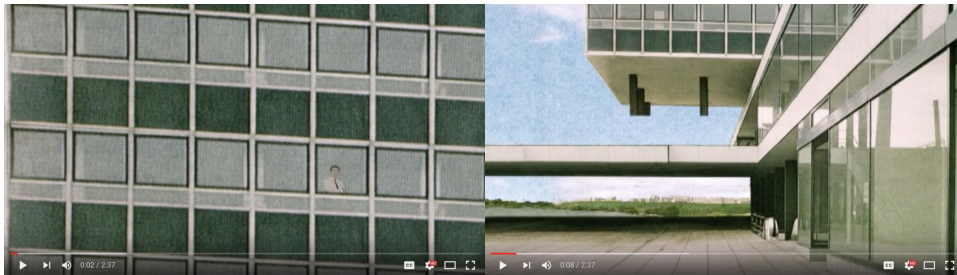
netradičně jako například ve video diptychu *Glass... #1* a *Glass... #2* (2013)⁵². V projektu autor zkoumá rozdíl našeho vnímání skla v běžném životě a v kulturních odkazech, které nachází ve filmu. V prvním videu jsou vybrané pasáže z filmů, kde sklo hraje hlavní roli, je nástrojem teroru, vyvolává hrůzu a zraňuje či dokonce zabíjí filmové postavy. Na druhém videu naopak sklo vystupuje ve své běžné každodenní přítomnosti tak, že si jeho přítomnost už ani téměř neuvědomujeme a zjistíme ji teprve, když na něj zaostříme nebo se od něj odrazí světlo. Ve svých grafických projektech autor vytváří usilovnou prací rozsáhlé tmavé plochy vytvořené nekonečným opakováním tahu fixem čárku po čárce, které jen při bližším zkoumání odhalují svůj skrytý význam viz. *Repeating Movements* (2015). I ve videu *00* (2012) pak autor používá svůj typický přístup, kdy výsledné video vzniká snímek po snímku a ve výsledku připomíná projekci starého poškrábaného filmu, který má každou chvíli shořet⁵³.

⁵² SKROTT, Pavel: www.pavelskrott.com [online]. <http://www.pavelskrott.com>

⁵³ Viz tamtéž.



Jan Švankmajer, *Možnosti dialogu* (1982), *Něco z Alenky* (1988), *Přežít svůj život* (2010)



David Možný, *Virtual Soul Waste* (2004)



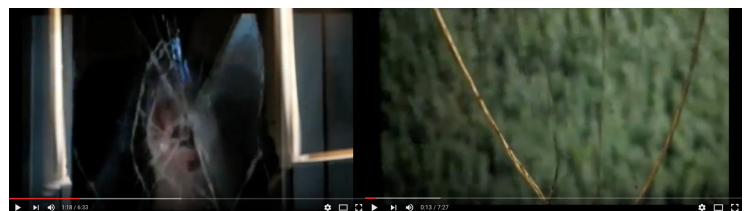
David Možný, *Rahova* (2008)



Pavla Gadošíková, *1147 adres* (2010) a *Baba* (2010)



Pavel Skrott, *00* (2012)



Pavel Skrott, videodiptych *Glass #1 a #2* (2013)

2.5 Fotografie a video jako dokument akčního umění

Kategorií, ve které se média fotografie a videa musí nutně setkat, je akční umění. V tomto umění jsou obě média nepostradatelným prostředkem pro záznam a reprodukci, která slouží pro vytvoření důkazu toho, že akce byla provedena. Dokumentace přináší také příležitost zaznamenat reakci publika, ať už plánovaného nebo náhodného. Dokumentace se postupně stává také ceněným artefaktem prodejným na uměleckém trhu. Podle některých umělců je toto v rozporu s podstatou jejich práce, protože výsledným dílem má být idea a obsah a ne fyzický artefakt s povahou fetiše. Kovanda uvádí⁵⁴, že jeho „originál“ záznamu akce *Bez názvu* (1977) se prodává za větší cenu než kopie zhotovená z originálních negativů, čímž se z dokumentace stává „drahocenný“ předmět. Pokud existují na jedné straně autoři, kteří se snaží o čistě dokumentační polohu těchto médií, na straně druhé existují autoři, kteří využívají jejich výtvarného potenciálu. Do druhé skupiny autorů můžeme podle Hany Buddeus⁵⁵ řadit Karla Milera, který dopředu uvažuje, co na fotografii zachytí. Tomáš Ruller⁵⁶ uvádí, že každé médium má jinou vypovídací hodnotu a každý autor vytváří jinou dokumentaci a ta se liší podle aktuálních potřeb prezentace autora. Dále poukazuje na rozdíl fotografie v tom smyslu, že fotografie tvoří „ikonu“ zmrazenou v čase, kdežto video se dá použít k záznamu plynulého děje.

Pojďme se ještě zaměřit na předpoklady konceptuálního umění, do kterého výše uvedené aktivity spadají. Za předchůdce konceptuálního umění je považován zcela jistě právem Marcel Duchamp, který začal tvořit díla, jejichž primární hodnotou byla myšlenka. Ve známém ready made objektu *Fontána* (1917) vytvořil umělecké dílo z obyčejného pisoáru tím, že jej umístil do galerie a nazval jej uměleckým dílem. Potlačil tak předpoklad, že umělecké dílo musí být výsledkem zručnosti autora a musí mít přidanou estetickou hodnotu. V případě pisoáru–fontány lze ovšem hovořit i o nalezení nové estetické roviny, která vystavením objektu vznikla. Mezi první významné pokusy o teoretické vymezení konceptuálního umění jsou významné eseje **Sol Lewita** *Paragraphs on Conceptual Arts* (1967) a **Josepha Kosutha** *Art after Philosophy* (1969). Sol Lewit o vztahu formy a myšlenky píše:

⁵⁴ BUDDEUS, HAVLÍK, KOVANDA, MLČOCH, POSPOSZYL, RULLER, ŠEJN – KRTIČKA, PROŠEK (eds.): Dokumentace umění. Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně, Ústí nad Labem 2013

⁵⁵ Viz tamtéž.

⁵⁶ Viz tamtéž.

„Předpokládejme, že umělec provede svou myšlenku a dá jí vizuální formu; potom jsou důležitá všechna stádia procesu. Myšlenka sama, i když neprovedená vizuálně, je potom také uměleckým dílem. Všechna mezistádia – poznámky skicy, nákresy, nepovedené práce, modely, studie, myšlenky, rozhovory mají význam. Ty, které ukazují umělcův myšlenkový proces, jsou mnohdy zajímavější než výsledek.“⁵⁷

Kosuth je ve svých názorech o úloze formy a estetiky v umění ještě o něco radikálnější.

„Je tedy třeba oddělit estetiku od umění, protože estetika se zabývá názory na vnímání světa v obecné rovině. V minulosti patřila mezi dva významné body funkce umění jeho dekorativní hodnota (...) Formalistické umění (malířství a sochařství) je avantgardou dekorace a lze striktně tvrdit, že jeho umělecké postavení je tak nevýznamné, že s ohledem na jeho funkční postavení vůbec nejde o umění (...)“⁵⁸.

Příkladem konceptuálního umělce pracujícího s fotografií je **John Baldessari** a jeho známá série fotografií *Throwing Four Balls into the Air To Get a Square* (1974). Na fotografiích máme možnost sledovat míčky vyhozené do vzduchu, které tvoří zajímavé kompozice. Koncepčnost je dána i faktem, že fotograf, aby zachytil rychle letící míčky, není schopen fotografii komponovat ani do ní jinak tvůrčím procesem zasahovat. Typicky bodyartové dílo, kde ze svého těla umělec tvoří sochu a využívá fotografii jako dokumentační médium, je neméně známé dílo **Bruce Naumana** *Umělec jako fontána* (1966-1967).

Mezi jedny z prvních konceptuálních fotografických dokumentací v české tvorbě můžeme počítat dokumentaci happeningů **Milana Knížáka**, například *Demonstrace jednoho* (1964) nebo **Eugena Brikciuse** *Nepřavá svatba* (1968)⁵⁹.

Karel Miler realizoval akce, u kterých zdůrazňuje důležitost fotografické dokumentace do takové míry, že ji samotnou považuje za výsledné umělecké dílo „Sama akce nic nepředvádí, ukazuje až fotografie... Mým publikem jsou ti, kdo se dívají na fotografie.“⁶⁰ Pokud se podíváme na jeho fotografické dokumentace, například *Bud' a nebo* (1972), *Identifikace* (1973), *Bliž k oblakům* (1977) můžeme pozorovat, že se nejedná čistě o dokumentaci akce, ale že jsou komponované a mají výtvarnou hodnotu.

⁵⁷ GRYGAR, Štěpán: *Konceptuální umění a fotografie*. Akademie múzických umění v Praze, Fakulta filmová a televizní, Katedra fotografie, Praha 2004.

⁵⁸ Viz tamtéž.

⁵⁹ BIRGUS, Vladimír – MLČOCH, Jan: *Česká fotografie 20. století*. KANT, Praha 2010.

⁶⁰ Viz tamtéž.

V sedmdesátých letech začíná **Jiří Kovanda** realizovat nenápadné akce, které jemně zasahují do každodenního dění. Akce zaznamenává jednoduchou fotografickou dokumentací a v rámci výstavního prostoru je pak vystavuje se strohým doprovodným textem vysvětlujícím situaci. Můžeme tak pozorovat, jak utíká od nic netušících přátel ze schůzky, kterou si s nimi dohodl, stojí v metru na eskalátoru v opačném směru jízdy, na ulici „hraje představení“ podle předem připraveného scénáře, o kterém kolemjdoucí nic netuší, nebo předvádí přátelům pokus o seznámení s holkou. Do běžného prostředí, ale i do prostředí výstavního prostoru, pak zasahuje svými nenápadnými instalacemi, které lze na první pohled přehlédnout jako například *Věž z cukru* (1981) nebo *100 Kč* (2006)⁶¹.

Aleš Kuneš začíná krátce před revolucí vytvářet fotografické instalace ve veřejném prostoru. První takovou prací je *Křížová cesta* (1988), kterou uskutečňuje instalací velkoformátových fotografií v rozbořených kapličkách křížové cesty v Mníšku pod Brdy. Dokumentace z této instalace je pořízena náhodnými diváky. Kuneš vnímal veřejný prostor jako ideální k prezentování volné tvorby nepodléhající cenzuře, jako tomu bylo v oficiálních galeriích. Zdůrazňuje také přednost obsahu před formou. Po revoluci vnímá proměnu veřejného prostoru na neveřejný v rámci změny majetkových poměrů a jeho znečištění reklamou. Poukazuje také na vznik nového veřejného prostoru ve formě weblogu, který ovšem v současnosti začíná trpět stejným neduhem.

„Dnes není krok mimo galerie tak výrazný, protože je infiltrován velkým množstvím dalších vlivů a šumů. Veřejný prostor podle mého názoru nemůžeme již dnes omezit pouze na krajinu nebo městské aglomerace či jednotlivé exteriéry nebo interiéry v architektuře“⁶².

Po roce 1990 začal Kuneš pracovat na svém projektu *Kampaň*, kde jako veřejný prostor zvolil most Barikádníků v Praze. S pomocí několika přátel nalepil na pilíře mostu v podobě velikých plakátů své typické fotografické práce doplněné o různá hesla tak, aby připomínaly dobové novinové tituly. Kunešovo upřednostnění veřejného prostoru vychází také z názoru, že galerii navštěvuje jen omezený počet návštěvníků, kteří mohou mít vyhraněný vkus, kdežto ve veřejném prostoru je práce konfrontována s každodenním přívalem diváků různých názorových vrstev.

⁶¹ BIRGUS, Vladimír – MLČOCH, Jan: *Česká fotografie 20. století*. KANT, Praha 2010.

⁶² ŠKVOROVÁ, Lucie: *Aleš Kuneš - Jednota mezi čočkou kamery a zrakem diváka v kruhu vzájemného dorozumění a citu*. AMU, Praha 2003.

„Sám za sebe pak mohu říct, že zatím nemám potřebu už dnes své obrazy, své fikce, usadit na zadek někde v muzeu (jako kdybych tam seděl sám), ale chci celou svou aktivitu konfrontovat s každodenností. A lidé, kteří se i proti své vůli stávají diváky to všechno většinou chtějí vnímat, aby se něco stalo. Kolik událostí v životě mám možnost skutečně vnímat a kolik jich vnímám jen jako stíny, jako obrazy, které mi někdo zprostředkovává?“⁶³.

Kuneš svojí práci označil titulem *Kampaň fotografa K.*, čímž svůj projekt anonymizoval a vyvolal tak řadu spekulací v řadách odborné veřejnosti i tisku. Instalace na svém místě vydržela osm let.

V roce 2011 se Kuneš pomyslně vrací ke kampani a vydává se instalovat fotografie do koridoru Hlávková mostu, tedy nedaleko od místa původní instalace. Tentokrát používá pro záznam akce videokameru a vzniká video *Kuneš v koridoru a jinde*, které je zároveň ohlédnutím za jeho předchozí tvorbou⁶⁴.

Eva Jiříčka realizuje videoakce, kterými ovlivňuje nic netušící diváky tak, aby se stali součástí jejích akcí a ve videu *Zasedací pořádek* (2006)⁶⁵ přesvědčuje pasažéry hromadné dopravy, aby jí uvolnili místo a tím vytvoří svůj zasedací pořádek. V akci *360°* (2006)⁶⁶ nechá otočit autobus s pasažéry tak, aby zanechal stopu na travnatém ostrůvku. Ve videu *Naše okrasné zahrádky* (2005)⁶⁷ zasahuje do veřejného prostoru sama tím, že přesazuje divoce vyrostlé rostliny z jiných míst do okrasného záhonu na náměstí a narušuje tak jeho zamýšlený vzhled, nebo vytváří obrazy pomocí svého těla v nalezeném zátiší v lese ve videu *Našla v Lese* (2006)⁶⁸.

Johana Strížková se soustředí na jednoduché intimní situace, které buď prožívá sama nebo je nachází ve svém okolí nebo na svých cestách. Její tvorba obsahuje prvky bodyartu, kdy svoje tělo používá jako sochu, jako například v projektech *73* (2011), *7* (2011) nebo *It 1,2,3,4* (2014)⁶⁹. Ve svých pracích volně přechází mezi médii videa a fotografie, kdy vhodnou volbou je schopna potlačit či zdůraznit vizualitu nebo dialog.

⁶³ ŠKVOROVÁ, Lucie: *Aleš Kuneš - Jednota mezi čočkou kamery a zrakem diváka v kruhu vzájemného dorozumění a citu*. AMU, Praha 2003.

⁶⁴ KUNEŠ, Aleš – HAVLÍK, Přemysl: *Kuneš v koridoru a jinde* [online]. <https://www.youtube.com/watch?v=apDPEl5c45c>

⁶⁵ JIŘÍČKA, Eva: *Eva Jiricka on Vimeo* [online]. <https://vimeo.com/user2212076>

⁶⁶ Viz tamtéž.

⁶⁷ Viz tamtéž.

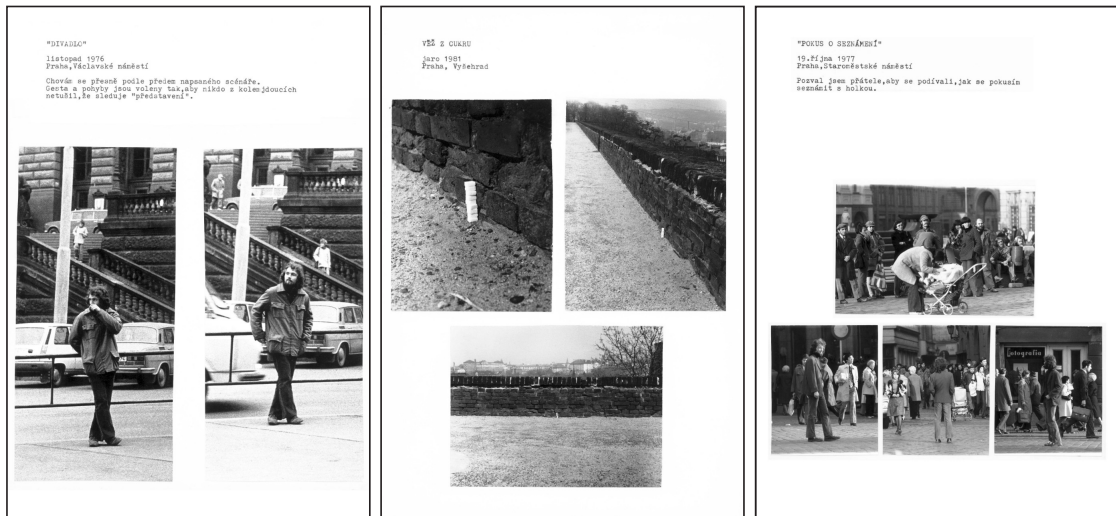
⁶⁸ Viz tamtéž.

⁶⁹ STRÍŽKOVÁ, Johana: *Strizkova Johana on Vimeo* [online]. <https://vimeo.com/user11901807/videos>

V projektu *Oskar 14* (2014)⁷⁰ se na svojí cestě Mexikem, zabývá tématem zkrášlování mužského zevnějšku. Součástí instalace je jednak video, které slouží k zachycení nevysloveného dialogu až intimity, která vzniká mezi pánským holičem a jeho klientem. Ve fotografiích se pak přesouvá k čistě vizuálnímu záznamu autobusů, které si jejich majitelé zkrášlují ke svému obrazu a slouží tak i jako určité osobnostní portréty. Ve videu *Sen* (2008)⁷¹ se pokouší o ztvárnění svého snového nevědomí, které svým zpracováním, kdy kombinuje techniku snížení snímkové frekvence za účelem zastavení obrazu a skutečné animace, připomíná Švankmajerovy krátké filmy.

⁷⁰ STRÍŽKOVÁ, Johana: *Strizkova Johana on Vimeo* [online]. <https://vimeo.com/user11901807/videos>

⁷¹ STRÍŽKOVÁ, Johana: *Sen* [online]. <http://artycok.tv/lang/cs-cz/1083/sendream>



Jiří Kovanda



Milan Knížák, *Demonstrace jednoho* (1964)



Karel Miler, *Bud' a nebo* (1972), *Identifikace* (1973), *Bliž k oblakům* (1977)



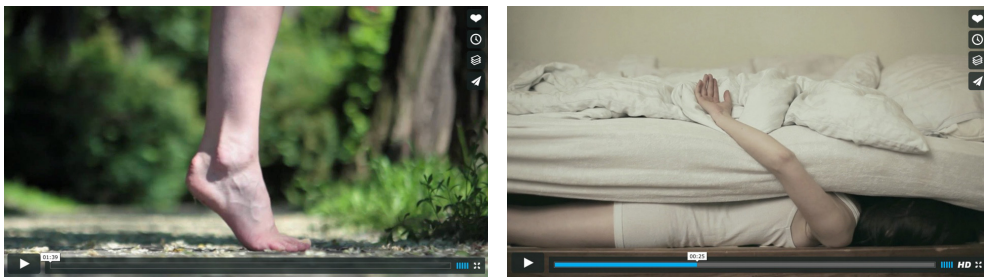
Aleš Kuneš, *Kampaň* (1990)



Aleš Kuneš, *Kuneš v koridoru a jinde* (2011)



Eva Jiřička, *Zasedací pořádek* (2006), *360°* (2006) a *Naše okrasné zahrádky* (2005)



Johana Střížková, *73* (2011) a *7* (2011)

Závěr

Cílem práce bylo nalézt a pokusit se analyzovat vztahy mezi médii fotografie a videa, přesněji řečeno pohyblivého obrazu. Obě média mají stejné kořeny, respektive se dá říci, že pohyblivý obraz vzniknul na základech statického obrazu. To je do větší míry pravda u filmu, který je, přinejmenším historicky, spjat se stejným materiálem jako fotografie. Video, neboli elektronický pohyblivý obraz, od počátku pomyslně sleduje svou cestu a přináší přelomovou výhodu okamžité zpětné vazby, tedy možnost pořízený obraz ihned sledovat nebo v okamžiku přenést mezi vzdálenými místy. Této vlastnosti využívají jak masmédia, tak umělecká scéna.

Na začátku práce jsem se věnoval vymezení základních pojmům fotografie, videa a také videoartu, jako disciplíně, která je přímo vázaná na vznik videa. Už samo vymezení pojmů přináší řadu úskalí v podobě nejednoznačné terminologie a nepřehledného množství technik, které se mohou vzájemně překrývat. Kapitulu jsem také doplnil o základní historické a technické údaje, které vznik fotografie a pohyblivého obrazu provází. V podkapitole o videoartu jsem se pokusil nastínit hlavní vývojové mezníky v českém, tehdy ještě československém, prostředí. V hlavní části se věnuji tématu vztahů mezi uměleckou fotografickou tvorbou a videoartem. To, co mě zajímá, je, jak se obě média vzájemně ovlivňují a jak přirozeně jedno médium přebírá funkci druhého a opačně. Snažil jsem se vybrat práce autorů, kteří buď používají obě média nebo se pohybují na jeho pomyslné hranici, kde je toto prolnutí dobře patrné. Kapitoly jsem rozdělil do samostatných celků podle nalezených vztahů, kdy ve většině kapitol jsou uvedeny vedle sebe práce fotografické i práce, které používají video a sledují stejný nebo podobný cíl. Mezi jednotlivé kapitoly jsou vloženy fotografie, které se týkají předchozí části. Pro téměř všechna videa zmíněná v práci jsou uvedeny funkční odkazy, kde je možné video shlédnout. Začínám pracemi, které na jedné straně fotografují video v podobě televizní obrazovky nebo monitoru počítače a na straně druhé jsou videa, kde hlavním objektem jsou fotografie. Pokračuji kapitolou o sekvencích, které mají ve fotografickém světě široké zastoupení a tvoří určitý protipól dokonalé fotografie jednoho záběru. V rámci kapitoly o sekvencích vybírám také některá videa, ve kterých je patrná práce s časem, ať už směrem k jeho zpomalení nebo zrychlení. Dalším tématem jsou práce, ve kterých se video zpomaluje až na úroveň, která již připomíná

fotografii a na druhé straně fotografie, které přidaným pohybem či zvukem dostaly nový význam. Samostatnou kapitolu tvoří animace, které vznikly s použitím fotografií. Poslední kapitolu věnuji pracím, které fotografii a video používají jako dokumentární prostředek pro konceptuální umění, happeningy a bodyart.

Pokud se podíváme na tvorbu v oblasti fotografie a videa v posledních letech, zdá se, že pokud existují nějaké hranice obou médií, tak se spíše rozšiřují než zužují. Vznikají multimediální instalace, které kombinují nejen fotografii a video, ale i další techniky jako je socha či malba. Hranice médií se posouvají s uvažováním umělců, kteří je používají. Současní autoři přistupují k médiu jako k prostředku, pomocí kterého můžou vyjádřit svoje pocity, svá sdělení. Tento trend můžeme sledovat od Duchampových dob, kdy v umění přestal platit předpoklad, že autor nutně musí své dílo zhotovit svoji zručností a estetická hodnota díla je jeho prvotní funkcí. Tím nechci naznačovat, že by se mělo na technickou kvalitu fotografie, videa či jiného média rezignovat, spíše jde o to se nezastavit, pokud dosáhneme hranice jednoho média a pokračovat v práci s médiem, které je v danou chvíli nejvhodnější.

Doufám, že moje práce může posloužit i jako takový základní rozcestník či katalog pro autory, kteří by se chtěli hranicím fotografie a videa, nebo i zkoumáním povahy médií, věnovat podrobněji.

Jmenný rejstřík

Alt, 12, 22	Jasanský L., 11	Pospěch, 11, 30
	Jasanský P., 29	
	Jiříčka, 42	Rónai, 24
Baladrán, 9, 13, 24		Rusha, 19
Baldessari, 40	Kamera Skura, 12	
Becherovi, 19	Klivar, 8	Sherman, 5
	Kosuth, 39	Skala, 8
Čapek, 4	Kotzmannová, 13, 29	Skrott, 36
Cartie-Bresson, 5	Kotzmannová, 23	Štecha, 11
Čechová, 8	Kovanda, 41	Štěpánek, 13, 24
Čeňek, 24	Kuneš, 11, 41	Štreit, 10
Čermák, 9		Střížková, 42
Černý, 9	Lewit, 39	Švankmajer, 35
Chisa, 9		
Crewdson, 5	Mára, 20	Tacháčová, 9
	Miler, 20, 40	Takáč, 30
Daguerre, 3	Možný, 35	Talbot, 4
Dibbets, 19	Muybridge, 19, 35	Thelenová, 12, 31
Dobeš, 24		Ther, 9
Držková, 30	Nálevka, 9	Thýn, 23
	Nauman, 40	Toman, 13
Eastman, 4	Niépce, 3	
		Vajd, 12, 22
Gajdošíkové, 36	Othová, 20	Valuch, 20
Grygar, 20		Vašulka, 8
Guma Guar, 9	Pacina, 11	Velíkové, 30
	Paik, 7, 8	
Hanke, 23	Paolini, 19	Warhol, 7
Havlíček, 24	Pavelka, 8	
Hilliard, 20	Pěchouček, 21, 29	Zahoranský, 32
Holomíček, 11	Pilař, 8	Židková, 32
Huebler, 19	Poláček, 13	
	Polák, 11	

Seznam použitých pramenů a literatury

ALT, Hynek – VAJD, Aleksandra: *Aleksandra Vajd a Hynek Alt* [online].
<https://www.youtube.com/watch?v=Tr2PdAq4XU4>.

ARTYCOK.TV: *Fotografové 01 - Pavel Jasanský* [online].
<https://www.youtube.com/watch?v=-dZXAXOpu8w>

BIRGUS, Vladimír – MLČOCH, Jan: *Česká fotografie 20. století*. KANT, Praha 2010.

BUDDEUS, HAVLÍK, KOVANDA, MLČOCH, POSPOSZYL, RULLER, ŠEJN –
KRTIČKA, PROŠEK (eds.): *Dokumentace umění*. Fakulta umění a designu Univerzity Jana
Evangelisty Purkyně, Ústí nad Labem 2013

ČECH, Viktor: *Pavla Gajdošiková na Artlist.cz* [online]. <http://www.artlist.cz/pavla-gajdosikova-3859/>

ČENĚK, Filip – HAVLÍČEK, Jiří: *Solaris* [online]. <http://intermedia.ffa.vutbr.cz/solaris>

ČERVINKA, Pavel: *Vznik a vývoj českého videoartu*. Masarykova univerzita, Brno 2008.

DARMOVZALOVÁ, Tereza: *Frisbee - Současný český videoart a nová média, 2004 – 2006*
[online]. <http://mediabaze.cz/page.php?institution=27>

DRŽKOVÁ, Kateřina: *Borders* [online].
<http://www.katerinadrzkova.cz/index.php?/projects/borders/>

FOTOGRAFIC.CZ: *Štěpán Grygar – fotografické záznamy / photographic records (29/10 –
7/12/13)* [online]. <http://www.fotografic.cz/exhibit/stepan-grygar-fotograficke-zaznamy-photographic-records/>

GAJDOŠÍKOVÁ, Pavla: *pavlagajdosikova.com* [online]. <http://www.pavlagajdosikova.com>

GRYGAR, Štěpán: *Konceptuální umění a fotografie*. Akademie múzických umění v Praze,
Fakulta filmová a televizní, Katedra fotografie, Praha 2004.

HANKE, Jiří – POSPĚCH, Tomáš: *Pohledy z okna mého bytu*. KANT, Praha 2013.

CHUCHMA, Josef: *Krajinky z monitoru* [online]. http://kultura.zpravy.idnes.cz/krajinky-z-monitoru-010/-vytvarne-umeni.aspx?c=A060216_193545_show_recenze_off

JIŘIČKA, Eva: *Eva Jiricka on Vimeo* [online]. <https://vimeo.com/user2212076>

KOTZMANNOVÁ, Alena: *Toto video je příběh* [online]. <http://artycok.tv/lang/cs-cz/2587/toto-video-je-pribehthis-video-is-story>

KUNEŠ, Aleš – POSPĚCH, Tomáš: *Čítanka z teorie fotografie*. Slezská univerzita, Opava
2003.

KUNEŠ, Aleš – HAVLÍK, Přemysl: *Kuneš v koridoru a jinde* [online].
<https://www.youtube.com/watch?v=apDPEl5c45c>

LENDELOVÁ, POSPĚCH, RIŠLINKOVÁ: *Česká a slovenská fotografie osmdesátých a
devadesátých let 20. století*. Muzeum umění, Olomouc 2002.

MAZANEC, Martin: *Pohyblivý obraz filmu a videa 1*. Univerzita Palackého v Olomouci,
Olomouc 2013.

MAZANEC, Martin: *Pohyblivý obraz filmu a videa 2*. Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2014.

MÁRA, Pavel – ULVEROVÁ, Radana: *Pavel Mára: fotografie 1969-2014 = photographs 1969-2014*. KANT, Praha 2015.

MEDIABAZE.CZ: *Michal Pěchouček* [online]. <http://www.mediabase.cz/page.php?artist=25>

MEDIENKUNSTNETZ.DE: *Nam June Paik* [online]. <http://www.medienkunstnetz.de/works/exposition-of-music/video/1/>

MOTTÝL, Ivan: *Tomáš Pospěch si pohrál se snímky ze Slušovic a říká: Senátor Čuba z mých aktivit asi radost nemá*. Ostravan [online]. <http://www.ostravan.cz/29622/tomas-pospech-si-pohral-se-snimky-ze-slusovic-a-rika-senator-cuba-z-mych-aktivit-asi-radost-nema/>

MOUCHA, Josef: *Antologie české fotografie*. PPF Art, Praha 2013.

MOŽNÝ, David: *rahova /dir. david mozny/* [online]. <https://www.youtube.com/watch?v=3nplpdmHv48>

MOŽNÝ, David: *virtual soul waste /dir. david mozny/ hd* [online]. <https://www.youtube.com/watch?v=jCxvaDZy1V8>

OTHOVÁ, Markéta: *Markéta Othová*. Makum, Praha 2010.

PACINA, Michal: *TV Make Up*. abArt [online]. <http://abart-full.artarchiv.cz/dokumenty.php?IDdokumentu=66244#all>

PĚCHOUČEK, Michal: *Michal Pěchouček - Playtime*. Galerie Brno, Brno 2006.

PĚCHOUČEK, Michal: *Pater Noster* [online]. <http://artycok.tv/lang/cs-cz/532/paternoster>

POSPĚCH, Tomáš: *Seminář Úvod do českého videoartu*. Opava 2012.

POSPISZYL, Tomáš: *Michal Pěchouček << Tomáš Pospiszyl* [online]. <http://www.rewind.cz/?p=398>

SKROTT, Pavel: *www.pavelskrott.com* [online]. <http://www.pavelskrott.com>

STRŽÍKOVÁ, Johana: *Strizkova Johana on Vimeo* [online]. <https://vimeo.com/user11901807/videos>

STRŽÍKOVÁ, Johana: *Sen* [online]. <http://artycok.tv/lang/cs-cz/1083/sendream>

ŠKVOROVÁ, Lucie: *Aleš Kuneš - Jednota mezi čočkou kamery a zrakem diváka v kruhu vzájemného dorozumění a citu*. AMU, Praha 2003.

TAKÁČ, Viktor: *viktortakac.cz* [online]. <http://viktortakac.cz/pano-run-ma/>

THELENOVÁ, Michaela: *www.thelenova.cz* [online]. <http://www.thelenova.cz>

VAŠULKA, Woody: *The Golden Voyage* [online]. <http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=470>

VÍTKOVÁ, Lenka: *Dveře do předsíně - Michal Pěchouček, Kočárkárna, jako host Jakub Hošek, Galerie Švestka, Praha 8. září–16. října 2004* [online]. <http://www.divus.cc/praha/cs/article/front-hall-door>

VELÍKOVÁ, Tereza: *Tereza Velikova on Vimeo* [online]. <https://vimeo.com/terezavelikova>

VODŇANSKÝ, Tomáš: *Sekvence ve fotografii 2.pol.20.století*. Institut tvůrčí fotografie, Opava 2008.

WERNER, Tomáš: *Landscape Spectacle* [online].
<http://www.tomaswerner.com/projects/5429481>

YOUNG-PHOTOGRAPHERS.EU: *Roman Dobeš* [online]. <http://www.young-photographers.eu/itf-opava/16-dobes-roman>

ZAHORANSKÝ, Dušan: *Rewritten Form a Silvering Shine* [online].
<http://artycok.tv/lang/cs-cz/542/rewritten-form-a-silvering-shine>

ŽIDKOVÁ, Vladimíra: *Vladimira Zidkova on Vimeo* [online].
<https://vimeo.com/user37144962>

VZTAH FOTOGRAFIE A VIDEA V SOUČASNÉM ČESKÉM UMĚNÍ

Martin Pašta

Institut tvůrčí fotografie, Filozoficko-přírodovědecké fakulty v Opavě,
Slezské univerzity v Opavě

2016

Vedoucí práce: MgA. Mgr. Tomáš Pospěch, Ph.D.

Oponent práce: MgA. Štěpánka Stein.

Počet stran: 48

Počet normostran: 39

Počet úhozů: 69 331