



**PRAVDA A LEŽ
V ČESKÉ FOTOGRAFII
PO ROCE 1950**

TEORETICKÁ BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

TOMÁŠ ZUMR

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko–přírodovědecká fakulta v Opavě

Opava 2017

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
FILOZOFICKO-PŘÍRODOVĚDECKÁ FAKULTA V OPAVĚ
INSTITUT TVŮRČÍ FOTOGRAFIE

TOMÁŠ ZUMR

obor
TVŮRČÍ FOTOGRAFIE

PRAVDA A LEŽ
V ČESKÉ FOTOGRAFII
PO ROCE 1950

TRUTH AND LIE
IN CZECH PHOTOGRAPHY
FROM 1950

TEORETICKÁ BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

vedoucí teoretické bakalářské práce
prof. PhDr. Vladimír Birgus

oponent
odb. as. Mgr. Josef Moucha

Opava 2017



ABSTRAKT

Práce je snahou o vhléd do problematiky autenticity fotografie. Obsah je rozdělen do dvou oddílů, kde v prvním jde o nastínění problematiky manipulace na pozadí historického přijetí fotografie a v rámci fotografického média jako takového. Druhou část tvoří analýza a porovnání jiných interpretačních rámců fotografie a to zejména ze strany zpravodajství a umění v českém a světovém kontextu.

KLÍČOVÁ SLOVA

objektivita, autenticita, pravda, důvěra, subjektivita, estetika
cenzura, propaganda, etika, lež, autocenzura, fotožurnalistika, socialistický realismus
dokument, realita, fikce, inscenace, manipulace, režie, koláž, retuš, fotomontáž
referent, digital, analog

-

ABSTRACT

The work tries to inspect the issue of the authenticity of photography. The content is divided into two sections: the first outlines the issue of manipulation against the background of the historical reception of photography and within the photographic media as such. The second part is the analysis and comparison of other interpretative frames of photography and especially news and art in the Czech and world context.

KEY WORDS

objectivity, authenticity, truth, trust, subjectivity, aesthetics
censorship, propaganda, ethics, lie, self-censorship, photojournalism, socialist realism
document, reality, fiction, production, manipulation, directing, collage, retouching, photo-
montage, referent, digital, analogue

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Akademický rok: 2016/2017

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

Jméno a příjmení: **Tomáš ZUMR**
Osobní číslo: **F120494**
Studijní program: **B8204 Filmové, televizní a fotografické umění a nová média**
Studijní obor: **Tvůrčí fotografie**
Název tématu: **T: PRAVDA A LEŽ V ČESKÉ FOTOGRAFII PO R. 1950**
Téma anglicky: **T: TRUTH AND LIE IN CZECH PHOTOGRAPHY FROM 1950**
Zadávací ústav: **Institut tvůrčí fotografie**

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

Práce je snahou o vhled do problematiky autenticity fotografie. Obsah se zabývá teoretickým výkladem fotografie, interpretací fotografie, způsoby ověřování skutečnosti a současným trendem prolínání virtuálních světů s naší realitou. K tématu práce jsou zmíněny z českého i světového kontextu historické události spojené s manipulací fotografického média, uvedení současní autoři, kteří využívají digitální manipulace s obrazem jako své umělecké vyjádření anebo autoři, kteří např. svým autorským stylem jsou na pomezí hranice mezi fikcí a realitou.

Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná**

Seznam odborné literatury:

- Láb, F., Turek, P.: Fotografie po fotografii, Karolinum, Praha 2009
Lábová, A., & Láb, F.: Soumrak fotožurnalismu? Manipulace fotografií v digitální éře, Karolinum, Praha 2010
Birgus, V., Pospěch, T.: Tenkrát na Východě, Češi očima fotografů 1948-1989, Kant, Praha 2009
Řeháková, H., Veselý, D.: Zakázané dějiny ve fotografiích ČTK, X-Egem, Praha 1999
Světlík, J.: Socialistický realismus v československé publikované fotografii 40. a 50. let, Teoretická bakalářská práce, SU - ITF, Opava 1997
Pospěch, T.: Socialisticko realistické tendence v české fotografii, Teoretická diplomová práce, SU - ITF, Opava 1998
Mrázková, D., Remeš, V.: Fotografovali válku, Sovětská válečná reportáž, Odeon, Praha 1975
Birgus, V., Mlčoch, J.: Česká fotografie 20. století, Kant, Praha 2010
Studený, M.: Etická stránka použití fotografie v české žurnalistice, Teoretická bakalářská práce, SU - ITF, Opava 2015
Fojtík, L.: Fúze české inscenované a dokumentární fotografie po roce 1989, Teoretická diplomová práce, SU - ITF, Opava 2011
Tippmanová, R.: Světová digitální fotomontáž, Teoretická diplomová práce, SU - ITF, Opava 2008
Jandourek, F.: Gregory Crewdson, Teoretická bakalářská práce, SU ITF, Opava 2009

Vedoucí bakalářské práce: **prof. PhDr. Vladimír BIRGUS**
Institut tvůrčí fotografie

Datum zadání bakalářské práce: **28. prosince 2016**

Termín odevzdání bakalářské práce: **28. dubna 2017**



prof. PhDr. Vladimír BIRGUS
vedoucí ústavu

V Opavě 2. ledna 2017

ČESTNÉ PROHLÁŠENÍ

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

SOUHLAS SE ZVEŘEJNĚNÍM

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.

Tomáš Zumr, v Praze 27. dubna 2017

© Tomáš Zumr, Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě

OBSAH

Úvod	1
1 OBJEKTIVITA FOTOGRAFICKÉHO MEDIA	3
1.1 Historické přijetí fotografického media ve světovém kontextu	5
1.2 Místa teoretického střetu	23
1.2.1 Referent index	24
1.2.2 Perspektiva	28
1.2.3 Fotografický rám	28
1.2.4 Časový rám	29
2 OBJEKTIVITA ÚHLU POHLEDU V OSOBNOSTI AUTORA A DIVÁKA	31
2.1 Zpravodajství - objektivita jako nedosažitelný ideál	33
2.1.1 Fotožurnalistika	34
2.1.2 Válečná fotografie	37
2.1.3 Etika	39
2.1.4 Hranice fotožurnalistiky, umění a etiky	43
2.1.5 Případy zneužití v současné české fotožurnalistice	46
2.2 Fotografie jako nástroj mediální manipulace	51
2.2.1 Socialistický realismus v Československu	
2.2.1.1 Vývoj událostí před r. 1950	53
2.2.1.2 Události v Československu po r. 1950	54
2.2.1.3 Socialistický realismus v publikované fotografii	56
2.3 Hranice fotografických žánrů - umělecké vyjádření ve vztahu k dokumentu	67
2.3.1 Vztah dokumentu a fikce ve světovém kontextu	68
2.3.1.1 Jeff Wall - rekonstrukce reality	73
2.3.1.2 Thomas Demand - model reality	83
2.3.1.3 Gregory Crewdson - za oponou lidské psychiky	89
2.3.2 Vztah dokumentu a fikce v českém prostředí	
2.3.2.1 Československo před r. 1989	94
2.3.2.2 Mísení stylů, žánrů a technik po r. 1989	95
2.3.2.3 Nová realita	97
2.3.2.4 Dokumentární identita díla	
2.3.2.4.1 Dokument s prvky inscenace	99
2.3.2.4.2 Inscenovaná fotografie s prvky dokumentu	105
Závěr	117

Úvod

Problematika objektivnosti, autenticity, věrohodnosti, původnosti, originality má své opaky, falza, podvrh, zkreslení, ale ústředním motivem je hranice mezi těmito dvěma opaky, formy říkající polopravd, či pololži. Tato práce je pokus sledovat a definovat tuto hranici, hranici mezi dvěma póly, mezi objektivitou a subjektivitou, mezi věrohodností a zkreslením apod.

Na samotném počátku stála stěžejní otázka jak postupovat, jak a co hledat, jak v tomto hledání hranic objektivit zůstat objektivní. Dal jsem si tedy úkol: sledovat hranici, přinést co nejvíce důkazů, nebýt soudce, být v interpretaci obecný, ale zároveň v událostech ukázat na konkrétní případ, hledat způsob, jak řadit mísení nových žánrů, pokusit se o mapování z různých stran pro složení větší mozaiky a možnosti uzření celého obrazu problematiky. Snaha uvidět tuto problematiku z určitého nadhledu a v ucelené podobě pro mne znamenala projít co nejvíce informací z různých částí oboru a ty následně obsáhleji interpretovat, jako záruku objektivit mého hledání. Lze říci, že jde o model přejatý z fotožurnalistiky, kdy celkové záběry z události pořízené fotografem jsou divákovi zdrojem největšího množství informací a postupným zužováním záběru v detail se redukuje množství informace pouze na konkrétní unikátní jednotlivost. Takovýto způsob snímání v kombinaci s větším množstvím materiálu lze považovat posléze za objektivní přenos informace.

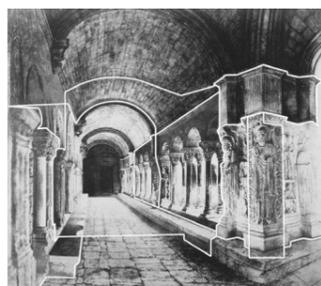
1

**OBJEKTIVITA
FOTOGRAFICKÉHO
MÉDIA**

1.1

Historické přijetí fotografického média ve světovém kontextu

1.1.2 / 1



Édouard Baldus
Klášter Saint-Trophime, Arles 1851
20.4 x 23.2cm

1.1.1 PEVNÝ SVAZEK REALITY A FOTOGRAFIE

Vnímání fotografie od samého vyhlášení vynálezu daguerrotypie (1839) je bráno jako dokumentární a objektivní otisk reality. Kořeny důvěryhodnosti ve společnosti jsou pevně spjaty s technickým principem vzniku fotografického obrazu a nutnosti přítomné okolní reality. Fyzikální jev probíhající uvnitř fotoaparátu není ovlivněn lidským faktorem a je považován za přibližující se objektivitě, stejně jako princip zachycení fotografované scény pomocí odraženého světla do světlocitlivé vrstvy filmu (tzv. Referent index, viz. kapitola 1.2.1 Objektivita fotografického média).

Společnost a první průkopníci hledající možnosti fotografie zprvu vychází ze způsobu zobrazení z malby. Jde o estetické tendence kompozice, zarámování, ale i možný zásah do fotografované scény pro dosažení lepšího vizuálního podání snímku. Tento lidský faktor, tato subjektivita vnímání není ale součástí tehdejšího přemýšlení o fotografii a z procesu pořizování fotografického obrazu je takřka odseparována. V prvních třech desetiletích od objevu se fotografie ihned začala prosazovat a průkopníci oboru přinášeli stále nová vylepšení a způsoby využití. Objevují se také první případy manipulace s obrazem, kde z dnešního pohledu již můžeme sledovat postprodukční úpravy pro zvýšení technické kvality obrazu, ovlivnění svědectví události nahráním děje, upřednostněním estetiky před zpravodajskou objektivitou, propagandistické zneužití fotomontáže a autorské umělecké vyjádření formou inscenace děje a fotomontáže.

1.1.2 MANIPULACE PRO POTŘEBY DOKUMENTU

Vznik fotografického obrazu byl na samotném počátku velmi omezen technickými vlastnostmi aparátu, optiky a citlivosti chemické vrstvy. Jako ideální pro fotografování proto zprvu byla nehybná architektura a krajina, ale i zde fotografové naráželi na technické možnosti, které se snažili řešit postprodukční technikou montáže a retuše. Francouzský fotograf **Édouard Baldus** vytváří asambláž deseti různých negativů podle potřeb perspektivy – *Klášter St. Trophime, Arles, 1851* (obr. 1.1.2/1). Objektiv mu neumožnil zabrat najednou strop i podlahu, Baldus proto snímá tyto části zvlášť a rozstříhané negativy spojuje, viditelné švy nebo chybějící části klenby na výsledné fotografii ručně domaluje.

1.1.2 / 2



Maxime Du Camp
z cyklu Egypt, Sýrie a Palestina, 1852
20.2 x 16.2 cm

1.1.2 / 3



Gustave Le Gray
Mer Méditerranée, Mont Agde, 1856
32,6 x 42 cm, Musée d'Orsay, Paříž

Gustave Le Gray se potýká s podobnými problémy u fotografie vodní hladiny moře *Mer Méditerranée, Mont Agde, 1856* (obr. 1.1.2/3), kdy obraz sestavuje ze dvou negativů různých expozičních, nebo snímá krátkým časem osvit pro dramatické vyznění mraků a moře naopak časem dlouhým pro zvýraznění pohybu vln. Le Grayova technika skládání negativů oblohy a krajiny měla i hlubší technický původ v 19. století, který souvisel s vyšší citlivostí fotografické emulze vůči modré a fialové oproti ostatním odstínům barevného spektra.¹ Výsledné pozitivní fotografie byly proto v místech oblohy přepálené (přeexponované) a vyskytovala se i skvrnitost. Mnozí krajináři se snažili obejít tento technický problém snímáním dvou expozičních téhož místa, měřením zvláště na oblohu a zvláště na krajinu. Vzniklé negativy poté složili ve výslednou fotografii. Tato technika se nazývala *des ciels rapportés*, v angličtině známá jako *composite prints* (dnes je používán termín sendvičová montáž).² Druhou variantou tohoto postupu bylo nahrazení negativu s oblohou negativem z jiného období i místa. Vznikala tak výsledná fotografie složená ze dvou míst, kdy divák nemohl být schopen rozeznat zdrojový původ a považoval tento snímek za výpovědní. Tímto způsobem postupoval např. americký fotograf Carlton E. Watkins, ve snímcích zachycující mys Horn a řeku Columbiu ve státě Oregon, 1867.

Popsané techniky ovlivní finální obraz až zpětně, v laboratoři, kdy technickými a ručními úkony vznikne fotografie, ale jsou tu i možnosti ovlivnění obrazu ještě před samotným zmáčknutím spouště. Fotograf **Maxime Du Camp** pořizuje etnografické snímky ze svých cest z cyklu *Palestina a Sýrie, 1849* (obr. 1.1.2/2), umisťuje do obrazu vedle fotografovaných památek lidskou postavu pro získání měřítka velikosti. V jeden okamžik dochází k dokumentaci historické památky a zároveň inscenování děje, kterým divák získává představu o velikosti něčeho, co spatřuje poprvé v životě.

Du Camp, Le Gray a Baldus tvoří příklady, kdy fotografové chtěli zobrazit to, co je běžně viditelné lidským okem, ale nejde zaznamenat fotografickým přístrojem. Postprodukční a inscenační manipulace nejsou obrazovým a dějovým klamem, ale řešením technické nedokonalosti.

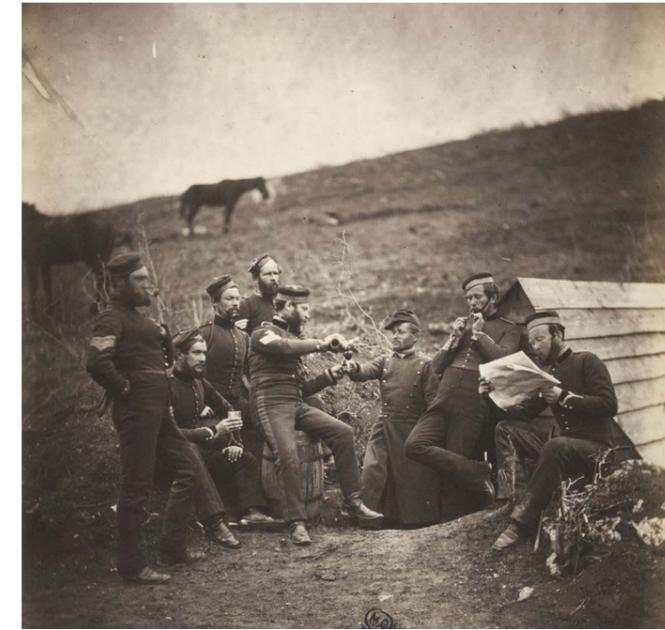
¹ ČESÁLEK, Tomáš. Vývoj technologie digitální fotografie jako transformace vyjadřovacích možností fotografického média, Praha, 2014. Dostupné z: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/download/120177027> Diplomová práce. Fakulta humanitních studií. Katedra Elektronické kultury a sémiotiky Univerzity Karlovy v Praze. Str.32

² LÁBOVÁ, Alena a LÁB, Filip. Soumrak fotožurnalistiky? manipulace fotografií v digitální éře. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 2009, s. 22. ISBN 978-802-4616-476

1.1.3 MANIPULACE V ZÁZNAMU OZBROJENÉHO KONFLIKTU

S technickým objevem mokrého procesu (Frederik S. Archer, Anglie, 1851), který rychle nahradil daguerrotypii a kalotypii, přichází kratší expoziční doba osvitů a s tím možnost fotografie lidí, byť stále ve velmi statických pózách. S tímto technickým omezením, ale rovněž s touhou přinést obrazové svědectví, se vydává **Roger Fenton** dokumentovat válečný konflikt (Krymská válka 1853 – 1856). Technické podmínky pro vznik fotografie v exteriéru vyžadovaly na jedné straně mít s sebou celou mobilní laboratoř, na straně druhé nízká citlivost neumožňovala fotografovat přímo v bojích. Fenton proto volí statické záběry spících vojáků anebo scény přímo inscenuje. Vojáci předstírající činnost pro moment zmáčknutí spouště znehybní, zastavují pohyb těla a tento strnulý výjev Fenton fotografuje: *Srdeční dohoda*, 1855 (obr. 1.1.3/1). Fotograf nenahrává scény jen z důvodu „technického řešení“, ale i pro zvýšení dramatickosti výjevu, jako v případě *Údolí stínu smrti*, 1855 (obr. 1.1.3/2-3), kdy fotografuje cestu posetou dělovými koulemi, které nedolétly ke svému cíli, s tím, že existují dvě varianty. Jedna jako ohromující dokonalost rozmístněných dělových koulí autorem a druhá ukazující pravděpodobně původní stav.

1.1.3 / 1



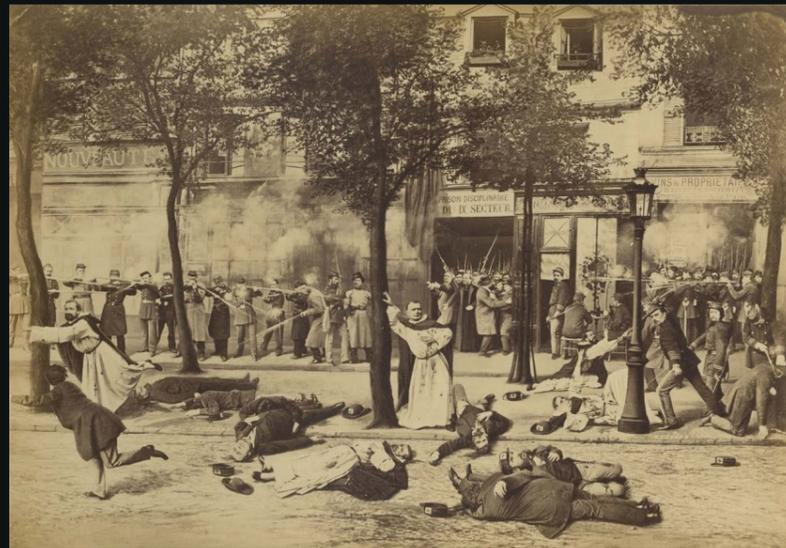
Roger Fenton
Srdeční dohoda, 1855
Angličtí a francouzští vojáci během Krymské války

1.1.3 / 2-3



Roger Fenton
Údolí stínu smrti / Shadow of the Valley of Death, Krymská válka, 1855
Vlevo s plnou a vpravo prázdnou cestou dělostřeleckých koulí

1.1.3 / 4



Ernest-Eugène Appert
ze série: *Zločiny spáchané Komunou*
Masakr dominikánů, route d'Italie č. 38, 25. května 1871, o půl páté odpoledne
Dodatečně inscenované události Pařížské komuny s herci pařížských divadel
36 x 46 cm, Metropolitan Museum of Art, New York

Ernest Eugene Appert přistoupil k realitě postprodukčními zásahy, které mění význam historické události a vznikají tak první propagandistická díla v rámci válečného konfliktu ze série *Zločiny spáchané Komunou, 1871* (obr. 1.1.3/4). Po prohře v prusko-francouzské válce a svržení Napoleona III. revoltovaly tisíce obyvatel Paříže proti nové vládě. Následně byla Paříž obsazena a vyhlášena za nezávislou komunitu. V následujících týdnech proti sobě na barikádách stanuli versailleská vojska a povstalečtí komunardi ničící veřejné budovy. Appert v reakci na probíhající události vydává soubor devíti fotografií, kde akcentuje brutalitu zločinů spáchaných rebely. Fotograf si najímá herce, kteří v ateliéru podle jeho scénáře rekonstruují domnělé scény. Tyto figury poté vsazuje do reálného prostředí ulic a na místo hlav herců dosazuje obličej skutečných aktérů, jež získal z portrétních snímků neaktivnějších rebelů.³ V případech fotografů Fentona a Apperta jde o uvedení události v jiný kontext nahráním děje a manipulací scény, Apperta ještě navíc využívá retuše, a jak dokazují případy v dalším století prostoupeném světovými válkami a totalitními režimy, nejde jen o vyšinutí z normy, ale zneužití fotografie se stává součástí následujících dějin.

³ ČESÁLEK, Tomáš. Vývoj technologie digitální fotografie jako transformace vyjadřovacích možností fotografického média, Praha, 2014. Dostupné z: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/download/120177027> Diplomová práce. Fakulta humanitních studií. Katedra Elektronické kultury a sémiotiky Univerzity Karlovy v Praze. Str. 36

1.1.4 AUTORSKÉ VYJÁDŘENÍ

Jedna z forem přiblížení se fotografie k umění měla zprvu charakter kopírování malířských postupů při vzniku díla. Malíř pracující s imaginací vybírá námět buď v okolní realitě, anebo ve své představě a umísťuje ho do prázdné plochy plátna či papíru. Fotografové pracující s inscenací, autorskou režii a fotomontážemi vycházeli z kompozičních pravidel perspektivy a obrazovou plochu vznikající fotografie zaplňovali podobně jako malíři seskládáním obrazu podle zamýšleného námětu a obsahu. Fotografovaná realita měla být jen prostředkem sdělení myšlenky, kterou vzniklé fotografické dílo mělo představovat. Prvotní autorská díla tedy pracovala s divadelní inscenací herců a kulis, kompozičními pravidly převzatými z malby, montáží negativů do nových souvislostí a ručními retušerskými zásahy do negativu i pozitivu.

První inscenovanou fotografii vytvořil **Hippolyte Bayard**, *Sbohem krutý světe!* (někdy i pod názvem *Autoportrét jako utonulý*), 1840 (obr. 1.1.4/1), který neúspěšně soupeřil s Daguerrem o oficiální uznání podílu na vynálezu fotografie. Bayard sám sebe aranžuje do postavy utonulého a přidává text označující své vyobrazené tělo jako ostatky mrtvého vynálezce, který na protest neuznání spáchal sebevraždu. Bayardovo obrazové vyjádření je spíše protestní akce s manipulační děje a kontextu. Nicméně jde o osobní vnitřní prožitek zmaru nad proběhlými událostmi, v jejichž souvislosti autor publikuje sám sebe jako mrtvého. Vnitřní svět jednotlivce na pozadí historické události vyjádřené obrazem.

Mnohem jasnějším a zřetelnějším autorským vyjádřením je fotografická alegorie *Dvě cesty života*, 1857 (obr. 1.1.4/2), kterou vytvořil švédský malíř žijící v Anglii **Oscar Gustave Rejlander**. Námětem díla je morální, etické téma o společnosti. Autor vyobrazuje možnosti výběru životních cest, lidskou různorodost, společensky ceněné lidské ctnosti a morální úpadek v zábavě a neřesti,⁴ inspirací pro toto dílo byla zřejmě freska Rafaela Santiho, *La scuola di Atene* (Aténská škola), 1508-1511. Tato fotografie ale není jednostrannou kritikou té či oné lidské cesty. Všechny znázorněné lidské vlastnosti jsou autorem vyobrazeny esteticky a nehanlivě. Jde o uzření lidské podstaty v celé šíři a uvědomění si tohoto dvojího společenského vnímání jako krásu životem zkušeného starce, který sleduje rozdílnost svých mladých synů.

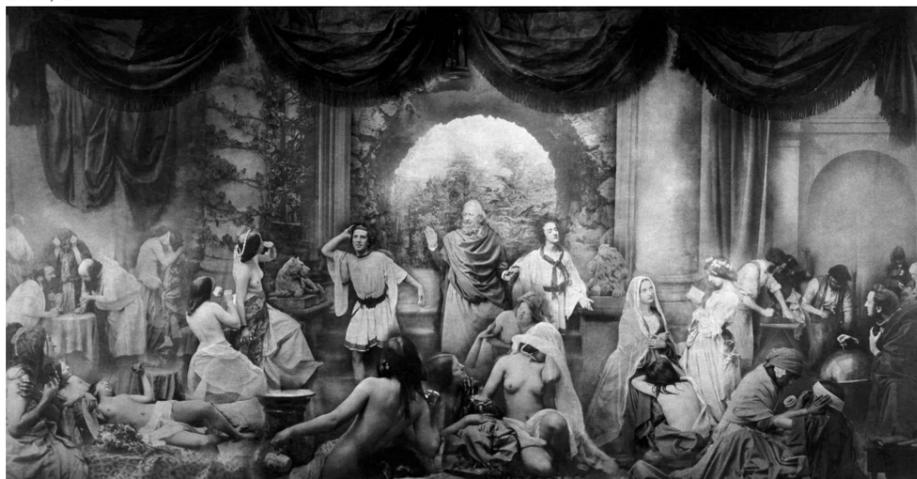
1.1.4 / 1



Hippolyte Bayard
Sbohem, krutý světe!,
(*Autoportrét jako utonulý*), 1840
Přímý pozitivní tisk

⁴FOLPRECHT, Vladimír. *Etika, pravdivost a objektivita v historii fotografie, zejména žurnalistické*. Praha, 2014. Dostupné z: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/download/120147501> Diplomová práce. Katedra teologické etiky a spirituální teologie, Fakulta humanitních studií Univerzity Karlovy v Praze. Str. 19

1.1.4 / 2



Oscar Gustave Rejlander
Dvě cesty života / The Two Ways of Life, 1857
77,5 x 40 cm

1.1.4 / 3



Oscar Gustave Rejlander
z cyklu Děti ulice: Chlapci na ulici hrají kostky s kaštaný /
Street kids playing ossicles with chestnuts, 1857

Rejlander pro vznik díla použil třicet negativů, které jsou složeny v jeden celek. Vyfotografoval separátně třicet skupin herců, modelů a prostitutek, které poté umisťoval do obrazu na základě výpočtu pravidla perspektivy. Postavy jsou takto velikostně odstupňovány ve třech plánech za sebou a vytváří dojem prostoru v obraze. Pozadí je taktéž montáž a to z negativů vyfotografovaných divadelních kulis. Rejlander využil Talbotův princip kopírování a celkové dílo tedy vzniká kontaktní kopií, nikoli zvětšováním. Technicky se jedná o složitý a promyšlený proces. Autor pracuje několik týdnů na snímání jednotlivých segmentů, které skládá dle své původní vize, jak kompoziční, tak autorské.

Dílo mělo značný úspěch, jednu kopii zakoupila i královna Viktorie, ale nahota žen způsobila skandál ve výstavní síni v Edinburghu, polovina obrazu musela být zakryta a v jiných výstavních sáních dílo nebylo vystaveno vůbec. *Thomas Sutton, redaktor Photographic News, prohlásil: „Není nevhodné vystavovat fotografie nahých žen, ale je nevhodné veřejně vystavovat fotografie nahých prostitutek se všemi detaily jejich těl.“*⁵ Dílo vzbudilo rozruch jak pro své morální a etické téma, tak pro přílišnou věrnost originálu zobrazených postav. Při dalším tisku kopie vznikla druhá verze této fotografie, kde ústřední postava otce již nehledí směrem k frivolním neřestem, ale směrem na lidské ctnosti. *Ve své eseji Beyond Reality: Art Photography historie fotografie Marc Mélon užívá termín „demechanizace fotografie“ k označení Rejlanderovy práce a diskutuje důsledky podobných manipulací s fotografickým obrazem. Předestírá, že fotografie byla přijata jako médium, které má nabízet věrný portrét světa, a že pokud ji fotograf upravuje, retušuje či rekonstruuje, aby byla uznána za uměleckou, je to stejné, jako by upravoval sám svět.*⁶ Mélon, 1986. Rejlander ve stejnou dobu experimentoval nejen s montáží obrazu a divadelními rekvizitami, ale aplikoval autorskou režii i do zcela běžných každodenních výjevů jako např. z cyklu *Děti ulice (The Street Urchins)*. Inscenované snímky dětí v chudobě ulice působí jako realistická sociální fotografie, ale v podstatě se jedná o pečlivě aranžované studiové snímky. Fotograf také využívá i drobné retuše pro tehdy ještě nedokonalou techniku. Na snímku z dnešního pohledu vypadajícím jako dokumentární momentka hrajících si dětí je zachycen chlapec s pohledem upnutým k letícímu kaštanu nad jeho hlavou, ale tehdejší technika ještě neumožňovala zachytit takto rychlý pohyb, vyhozený kaštan z chlapcovy ruky je proto na provázku, který fotograf poté vyretušoval, a chlapci jsou figuranti *Chlapci na ulici hrají kostky s kaštaný, 1857*⁷ (obr. 1.1.4/3).

⁵ FOLPRECHT, Vladimír. *Etika, pravdivost a objektivita v historii fotografie, zejména žurnalistické*. Praha, 2014. Dostupné z: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/download/120147501> Diplomová práce. Katedra teologické etiky a spirituální teologie, Fakulta humanitních studií Univerzity Karlovy v Praze. Str. 19

⁶ LÁBOVÁ, Alena a LÁB, Filip. *Soumrak fotožurnalismu? manipulace fotografií v digitální éře*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 2009, s. 22. ISBN 978-802-4616-476

⁷ LESTER, Paul. *Photojournalism: An Ethical Approach*. Lawrence Erlbaum Associates, 1991, str. 92 dostupné: http://hoaxes.org/photo_database/image/street_urchins_tossing_chestnuts

Pro Rejlandera je fotografie imaginací, používá veškeré možné retušerské a inscenační strategie pro zobrazení svých myšlenek, stejně jako Bayard ve svém autoportrétu využívá zdánlivé autenticity k vytvoření fiktivního obrazu.

Henry Peach Robinson tvořil stejnými technikami jako Rejlander. *Umírání*, 1858 (obr. 1.1.4/4), je jednou z jeho nejznámějších autorských fotografií. Jedná se o složený fotografický obraz z 5 negativů, kde byly lidské postavy snímány zvlášť. Tímto způsobem byla získána perfektní ostrost a také dokonalé nasvícení všech postav v denním světle. Nejde zde ale jen o technickou stránku fotografie, která z ní udělala známou, jde i o obsahový námět vystihující atmosféru pokoje umírající dívky obklopené rodinou. Po uveřejnění díla vznikla společenská diskuze o tom, že takto bolestivá scéna se nehodí k „dokumentování“ realitě odpovídajícího media.⁸ Byť šlo o autorskou imaginaci, vzniklá kontroverze byla tím bodem, který dílo i autora učinil známým. Robinson jako autor několika teoretických úvah dává názvem své nejznámější knihy *Pictorial Effect in Photography* z r. 1869 pojmenování fotografickému směru – piktorealismu a zároveň v ní formuje principy idealizace skutečnosti, harmoničnosti a subjektivnosti ve fotografii. „*Jakákoliv finta, trik nebo kejkle jsou ve fotografické praxi dovoleny. Fotograf je dokonce povinen vyhnout se obyčejnosti, prostotě a ošklivosti a své objekty zušlechťovat, je povinen vyhnout se nevhodným tvarům a upravit to, co je nemalebné... Sebevětší množství vědecké pravdy samo o sobě fotografii nevytvoří. K tomu je potřeba víc. Potřebná je pravda umělecká – tedy něco úplně jiného*“⁹ Skopec, 1963.

Porovnáním zmíněných případů manipulace ve dvou desítkách let po objevu fotografie je zřejmá rozdílnost v přístupu k fotografickému médiu. Schopnost zachytit realitu svého okolí vnímají společnost a jednotlivci odlišně. Od překonávání technických problémů ve prospěch dokonalejšího dokumentárního otisku reality přes zneužití obecného povědomí o pravdivosti fotografického obrazu ve svůj prospěch až po invenční vize pracující s fotografickým obrazem jako tvárným materiálem jiné reality připomínající tu běžnou.

1.1.4 / 4



Henry Peach Robinson
Umírání / Fading Away, 1858
23.8 x 37.2 cm

⁸ ČESÁLEK, Tomáš. Vývoj technologie digitální fotografie jako transformace vyjadřovacích možností fotografického média, Praha, 2014. Dostupné z: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/download/120177027> Diplomová práce. Fakulta humanitních studií. Katedra Elektronické kultury a sémiotiky Univerzity Karlovy v Praze. Str. 35

⁹ LÁBOVÁ, Alena a LÁB, Filip. Soumrak fotožurnalismu? manipulace fotografií v digitální éře. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 2009, s. 24. ISBN 978-802-4616-476.

1.1.5 MANIPULACE V RÁMCI ŽIVNOSTENSKÉ ESTETIKY

Jedním z hlavních prostředků „vylepšování“ fotografického obrazu od samého počátku je technická retuš finální papírové fotografie nebo negativu. Retuší vnímáme jakýkoli zásah do fotografického obrazu, jehož cílem je změnit, opravit nebo upravit výsledný vzhled snímku (Tausk, 1973).¹⁰ Počáteční retušerské zásahy byly spojeny hlavně se zmiňovanou kompenzací vad materiálu rané fotografické techniky (viz. 1.1.2), později jsou retuše využívány v rámci autorského přístupu anebo naopak zneužívány ve prospěch ideologií. Jedním z nejčastějších případů vedle manipulací odstraňujících technické nedostatky jsou estetické retuše zejména portrétní fotografie. „*Má se za to, že potřeba retušovat portrétní fotografie vyplynula z potřeby vyrovnat kulturní šok, způsobený věrností fotografického zobrazení. Fotografie zobrazila lidskou tvář a tělo tak podrobně a s takovou mírou přesnosti, na kterou člověk 19. století nebyl zvyklý. Lidé sice od portrétní očekávali podobnost, ale rovněž krásu. A zatímco ruka malíře mohla upravit nedostatky a nedokonalosti obličeje a vyrobit laskavou verzi, která zákazníkovi lichotila, fotograf neměl možnosti opravit nedokonalosti přírody. Fotografie byla příliš pravdivým zrcadlem, které ne vždy ukazovalo to, co zákazníkova marnivost přála vidět.*“¹¹ Gernsheim, 1982: 96. Forma zákaznické nespokojenosti a zklamání z nelichotivé až realistické podoby byla jakým si ekonomickým tlakem. Dodatečné zásahy tak doplňovaly představu fotografovaného o novém vlastním obraze a zmenšovaly rozdíl od prostého fotografického zobrazení.

Technických postupů a principů, kterými retušující vstupovali do vzniku fotografie, byla celá řada. Jedním z nejčastějších bylo ruční domalování či dokreslení celé části obrazu, zejména pozadí portrétní fotografie. Například šlo o techniku malované tenké folie s náměty mraků, krajin, interiérů apod., která se přikládala při kopírování k původnímu negativu. Fotograf mohl sám tyto náměty na skleněnou desku namalovat, anebo zakoupit celou řadu již připravených scén. Technik a triků bylo ale samozřejmě mnohem víc, od poprášení negativu simulující sněžení přes malované pozadí ve velikosti 1:1 k portrétovanému až po ruční domalování těla portrétovaného, kdy z původní fotografie byla použita jen hlava.

Domalováním obrazu byla často řešena i přílišná statičnost fotografie způsobená tehdejšími omezením nízkou citlivostí materiálu, např. koním byly domalovány běžící nohy připomínající pohyb. Dalším častým retušerským zásahem do obrazu byla fotomontáž, která spočívala ve složení rozstříhaných negativů či fotografií a následného opětovného vyfocení a vzniku jedné fotografie. Nejrozšířenější bylo užití v krajinářské fotografii k vykrytí oblohy (viz. 1.1.2), ale setkáváme se s metodou dodatečného montování hlav nebo celých postav do snímku, např. u tehdejší velmi oblíbené fotografie uniformovaných vojáků, kdy v městech s vojenskou posádkou měl fotograf obvykle na skladě již připravené postavy vojáků, ke kterým dle potřeby přidal konkrétní portrét obličeje zákazníka.

¹⁰ TAUSK, Petr. Praktická fotografie. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství technické literatury, 1973. Str. 254
in: LÁBOVÁ, Alena a LÁB, Filip. Soumrak fotožurnalismu? manipulace fotografií v digitální éře.
Vyd. 1. Praha: Karolinum, 2009, s. 17. ISBN 978-802-4616-476.

¹¹ Tamtéž, str. 17-18

1.2

Místa teoretického střetu

1.2.1 REFERENT INDEX

Referent index jako teoretický termín je hlavní stavební kámen klasické fotografie, současně je to hlavní pojem v oblasti důvěryhodnosti fotografie a je to také ten samý prvek, který je zmiňován v souvislosti s digitálním obrazem jako důkaz ztráty aury pravdivosti fotografického média. Teoretické označení má v sobě zakódovanou veškerou podstatu fotografického obrazu a objevuje se prakticky ve všech úrovních oboru. Soustředěním se na tento pojem a porovnáním vývoje od vynálezu po současnost vychází najevo určitá sporná charakteristika povahy tohoto termínu. Právě tato na jedné straně absolutní důležitost zajišťující auru pravdivosti fotografie od počátku jejího vzniku a na straně druhé fatální rozpoznání manipulovatelnosti je středobodem mého zájmu, který v krátkosti uvedu srovnáním klasické fotografie s digitální a prostřednictvím vztahu fotografie s malbou.

1.2.1.1 Porovnání klasické fotografie s digitální ve vztahu k referentu

Pokud budeme chtít porovnat analogovou a digitální fotografii, je nejdříve nutné si uvědomit, že neporovnáváme jen dvě naprosto odlišné technologie a média, ale že jde i o celkový posun ve vnímání obrazu a reality, a o naši schopnost s tímto pracovat. Koncept klasické fotografie by se mohl shrnout jako ujištění se o správnosti exaktního zobrazení a potvrzení racionalistických východisek. Naproti tomu digitální fotografie je pouhým pokračováním, přirozeným rozvinutím racionálních východisek, ale zároveň novým modelem reality. Klasická fotografie, fungující na principu opisu okolní reality dopadajícím světlem, potvrzuje naše lidské vnímání okolního světa tvrzením, že jak svět zobrazuje, je shodně analogické s naším lidským vnímáním. Proto měla fotografie jako médium takový úspěch: ujišťovala a přesvědčovala nás o správnosti našeho pohledu.¹² Oproti technologii stojící na principech camery obskury, fyziky, chemie a mechaniky stojí digitální elektronika umožňující jednak pouhé zaznamenání okolní skutečnosti, ale zároveň i jednoduchým přeskupením pixelů získání obrazu, který původní skutečnost mění do nového modelu reality. Digitální technologie tedy vychází z původní analogové a dále rozšiřuje její původní funkce.

¹² LÁB, Filip a TUREK, Pavel. Fotografie po fotografii. Vyd. 1. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, 2009, s. 9. ISBN 978-80-246-1617-9.

Jednou z implicitních funkcí fotografie devatenáctého století bylo podvědomé odstraňování úzkosti a strachu z neznámého. Fotografie napomáhala naplnění pozitivisticko-sociologického snu Augusta Comta. Toho docilovala pomocí svých schopností exaktního zobrazení a svou domnělou, iluzivní a pevně zakořeněnou schopností objektivně zaznamenat pravdu. Fotografie sloužila jako prostředek vytváření obrazového katalogu světa za účelem rychlejšího, lepšího a konečného poznání a z toho vyplývajících lepších a větších možností kontroly a nadvlády nad světem. V mnoha ohledech fotografie urychlila poznání světa.¹³ Zásadní rozdíl mezi klasickou a digitální fotografií je ale v digitálním obrazu, který přestal být závislý na svém referentu, a také zánik chemicko-fyzikálního charakteru. Digitální obraz zahrnujeme do skupiny tzv. syntetických obrazů, tj. obrazů zhotovených na počítači.¹⁴ Jedná se ale jen o číselnou fázi uloženého záznamu na paměťovém disku, obrazem ho nazýváme až v jeho zobrazené, projevené fázi, např. na monitoru. Tyto umělé, nově vzniklé světy můžeme přirovnat ke kresbě. I když nevznikají rukodělným způsobem, přesto jsou možné lokální zásahy do jeho obsahu, tak jako např. u kresby. Digitální fotografie díky své nehmotné povaze jako taková neexistuje, má kryogenní charakter, nebledne, nestárne, nerozkládá se, může být kdykoli probuzena, můžeme mít nekonečné množství kopií nerozeznatelných od originálu. Digitální zobrazení, jak bylo řečeno, není závislé na svém referentu, to, co vidíme na fotografii, nemuselo být proto součástí fotografované skutečnosti, ale existuje teoretická možnost zkonstruování daného referentu zpětně, a tím dodatečného stvrzení pravdivosti obrazu vůči realitě.

1.2.1.2 Fotografie vymezující se vůči malbě ve vztahu k referentu

Fotografie je od svého nástupu s malířstvím neustále srovnávána a po celou dobu mezi těmito dvěma obory probíhá vzájemné vymezování. Obecný názor na rozdíl mezi nimi byl od samého počátku postaven na odseparování lidského faktoru při tvorbě fotografického obrazu. Oslnění nezakreslením a magií dokonalého detailu bylo pro fotografii jako nového nositele pravdy obrovskou výhodou. Před příchodem fotografie zobrazení okolní reality dominovala pouze realistická malba se snahou o co nejvěrnější podání. Příchozí fotografie malbu mnohonásobně předčila mírou detailů, rychlostí vzniku a eliminací výrazného zkreslení lidským faktorem.

¹³ LÁB, Filip a TUREK, Pavel. Fotografie po fotografii. Vyd. 1. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, 2009, s. 20. ISBN 978-80-246-1617-9.

¹⁴ Tamtéž, str. 41

Nejpodstatnější rozdíl mezi těmito zobrazovacími technikami je ale kauzální vztah fotografie a předmětu jejího zobrazení při vzniku obrazu. Tento předmět nazýváme již zmiňovaným referentem a může se jednat např. o dům, postavu před objektivem apod. Fotograf používající klasickou fotografii je na přítomnosti referentu během procesu fotografování absolutně závislý, malíř při tvorbě obrazu nikoli. Vzniklý fotografický obraz je otiskem světelné stopy, kterou zanechal ve světlocitlivé emulzi filmu fotografovaný předmět. A tento jednoduchý fyzikální jev je pravděpodobně příčinou obecné kulturní zakotvenosti vnímání fotografie jako pravdivého média.

1.2.1.3 Důvěryhodnost a ztráta důvěry fotografie ve vztahu k referentu

Kořeny důvěryhodnosti fotografie můžeme shrnout na nutnost fyzické přítomnosti osoby, věci před objektivem, jinak nazývané referent indexem, a mechanického vzniku obrazu, kdy proces uvnitř fotoaparátu není ovlivněn lidským faktorem a můžeme jej označit za přibližující se objektivitě. Referent je absolutním požadavkem zejména u analogové fotografie a zároveň jedním z prvků, kterým se fotografie vymezila vůči malířství. Malíř není přímo závislý na přítomnosti předmětu, který maluje, ani na jeho přímé existenci. Naproti tomu fotografie byla vnímána jako otisk tohoto předmětu.

Zařízení, které tento „otisk“ reality zaznamenalo, byl vždy fotoaparát, nikoli člověk. Obsluha fotoaparátu není oproti speciálním malířským technikám považována za nikterak speciální dovednost, ale za technickou gramotnost. Fotoaparát ve své podstatě pracuje samostatně, fyzikální proces probíhající uvnitř není ničím ovlivňován a můžeme ho označit za objektivní. Ovládat fotografický aparát může tedy prakticky kdokoli, kdo disponuje základními technickými znalostmi, ale je to vždy osobnost fotografa, která určuje parametry tohoto vzniku. Autorský pohled, zpracování a přístup k tématu je to, co činí fotografii zajímavou. Fotograf je veden autorským stylem, který odlišuje jeho práci od ostatních. Vedle fotoaparátu, který je brán jako pomyslný status dokonalého a objektivního super oka, stojí navýsost subjektivní akt samotného fotografování. Stojí tu vedle sebe dva opoziční aspekty vzniku fotografického obrazu: snaha o realitu, co nejuvěrnější zobrazení a snaha o autorské vyjádření povahy lidské zkušenosti – tzv. *Dvojitá autenticita fotografického média*, Arnheim 1993. Počátky fotografie byly vždy ve znamení tohoto pomyslného soupeření mezi dvěma autenticitami. Toto názorové vymezení je ale zároveň také formou symbiózy, kde autenticita reality dopomáhá vzniku autentického autorského vyjádření, zároveň ale subjektivní autorská myšlenka podráždí autenticitu objektivního zobrazení (viz. 2.2 Hranice uměleckých žánrů).

Změna pohledu na konstantní důvěru v pravdivost a důvěru ve fotografický obraz přichází s nástupem digitalizace, proto je možné diskuzi o ztrátě důvěry shrnout na technologické předpoklady vývoje fotografie a na hlediska vnímání fotografie v kulturním společenském rámci. Jako jeden z prvních a základních aspektů ztráty důvěry ve fotografii vnímáme možnost digitálního zásahu do obsahu fotografie na úrovni jejího stavebního prvku, bez možnosti následného zjištění tohoto zásahu.¹⁵ Jednoduchou a rychlou úpravou v editačním programu, např. Adobe Photoshop, provedeme zásah, který oproti dřívějším ručním retušerským úpravám není lidským okem rozpoznatelný. Od tohoto momentu souvisejícího s digitalizací obrazu a jeho nezjistitelnou úpravou přichází druhý aspekt ztráty důvěry ve fotografii a to, že fotografie již není závislá na svém referentu. „*Co ale nejvíc zasáhlo pravdivost fotografie, byl fakt, že od okamžiku možné digitalizace obrazu přestala být fotografie závislá na svém referentu. Fotografie nově může nabývat různých podob, bez nároků na existenci zobrazovaných objektů ve vnější realitě. Fotografie již nemusí být nutně dokumentací skutečnosti, ale může zobrazovat nereálné formy, aniž by o tom příjemce věděl. A co je na celé situaci nejzásadnější, v relativně velkém měřítku se tak i děje.*“¹⁶

Komplikovanost vnímání fotografického obrazu jako pravdivého anebo naopak nedůvěryhodného ale zasahuje mnohem dál. Jednak jde o zmiňované technické charakteristiky samotného média, ale neméně důležité jsou kulturní a sociální souvislosti a to zejména obecného vnímání samotné koncepce pravdy. V dřívějším modernistickém vnímání světa, jehož je klasická fotografie produktem, byla pravda považována za stabilní, dosažitelnou, skoro absolutní hodnotu. Dnešní digitální zobrazení, postfotografie, je součástí relativistického postmoderního náhledu, ve kterém se pravda chápe jako nestálá, proměnlivá hodnota, měnící se v závislosti na kultuře společnosti.¹⁷

¹⁵ LÁB, Filip a TUREK, Pavel. Fotografie po fotografii. Vyd. 1. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, 2009, s. 48. ISBN 978-80-246-1617-9.

¹⁶ Tamtéž, str. 49

¹⁷ Tamtéž, str. 50

1.2.2 PERSPEKTIVA

Nejstarší a nejznámější optický klam ve výtvarném umění, který je základem při tvorbě a vnímání obrazu. Jasně teoretické definice a odtajnění tohoto jevu vedou ke společenskému přijetí, ovšem nikoli snahy o podvod spáchaný na divákovi, ale naučené konvence vnímání obrazu, kódu převodu. Fotografie přejímá tuto obrazovou vlastnost z malířství. Rozdíl v užití perspektivního zkreslení fotografem a malířem je rozdílná. U malby je míra zkreslení a převod okolní reality malířem na papír považován za hlavní část jeho autorského stylu. U fotografie je převod okolní reality do 2D obrazu vytvořen technickým zařízením, které je buď vybavené skleněnou čočkou (tělo fotoaparátu a objektiv), anebo se může jednat o *cameru obscura*, která pracuje na principu přímočarého šíření světla (temná komora malých i velkých rozměrů, do které prochází světlo skrz malý otvor). Tento převod okolní reality do fotografického obrazu je považován pouze za základní technickou gramotnost obsluhy technického zařízení. Autorský styl fotografa netvoří jako u malíře míra zkreslení reality, ale jeho intelektuální přístup k tématu a obsahu fotografie.

1.2.3 FOTOGRAFICKÝ RÁM

Fotograf potažmo fotoaparátem vyřezává z okolní reality prostorovou výseč. Obraz je obrazem, jen pokud je ohraničený. Tento proces ohraničení námi zvoleného objektu je moment, kterým fotograf vdechne fotografii život. Výběrem objektu přiřadí fotograf dané scéně důležitost. Přiřadí viděnému jevu smysl a význam. Ve stejný moment se ale poruší časové kontinuum návaznosti možných souvislostí s okolím a vybraný výjev se vytrhne z kontextu. Je možné mluvit o nastolení destruktivních celků; tam, kde dříve byly možnosti pokračování, začíná fotografický rám. Stojí tu proti sobě dva samostatné procesy, které jeden bez druhého nemohou existovat. Vytržený kontext a logický smysl fotografie. Můžeme se jen domýšlet, co zůstalo ukryto mimo rám. Jaký byl důvod pro přiřazení významu právě tomu jevu, který je vyobrazen? A je to ten samý důvod, který nám skryl vše ostatní? Otázek tímto směrem může být velmi mnoho, stejně jako odpovědí. Jde o teoretické uchopení procesů, které vznikají ve stejný moment a mají v sobě spor i harmonii zároveň, ale především je zde řeč o obsahu fotografie. Rám ohraničuje obsah. I pouhá bílá plocha ve středu rámu je obsah. Rám je destrukcí souvislosti a současně možností konkrétní existence.

1.2.4 ČASOVÝ RÁM

Čas a fotografie jsou samozřejmým, ale nejednoznačným celkem. Je zajímavé sledovat konkrétní fotografii a přitom si uvědomovat časové disharmonie a rozdílnosti ve vnímání viděného. Stejně jako u fotografického rámu, tak i ve vztahu fotografie a času se jedná o vytržení z kontextu. Toto vytržení z kontextu probíhající události je logicky spjato s pořízením fotografie a odehrává se v přítomném čase pořízení fotografie. Zmínka o přítomném čase je ve vztahu k fotografii důležitá, protože fotografie nám vždy prezentuje právě probíhající událost před objektivem. Je jasné, že prohlížením fotografie s odstupem času jsme atakováni přítomným časem pořízení, ale už například několik let od proběhlé akce. Další součástí zmiňovaného vytržení z kontextu jsou obecné důsledky tohoto vytržení. Jde především o narušení lineárního toku příčin a následků, jinak také narušení kauzality. Pořízením fotografie přiřadíme důležitost danému okamžiku, ze kterého není ale patrné, co tomuto okamžiku předcházelo a co po odeznění události následovalo.

Naproti výše popsanému vytrženému kontextu odehrávajícímu se v přítomném čase a bojujícímu s narušenou kauzalitou stojí důležité téma: očekávaný smysl fotografie. Bresonovský rozhodující okamžik. Předjímání toho, k čemu dojde, jinak také můžeme hovořit o budoucím času v naší mysli. Toto předjímání budoucnosti jde společně s naší životní zkušeností, vzdělaností a sociálním zařazením. Příhodným příkladem, který se současně týká indexikalizace a symptomů ve fotografii, je pohled na kouř vycházející zpoza zalesněného kopce. Bez znalosti ohně, který charakterizuje viditelný kouř, nemůžeme správně odhadnout přítomnost požáru a v následujícím okamžiku se můžeme stát obětí požáru. Bresonovský rozhodující okamžik stojí na uvědomění si, že fotograf není spirituální vědka, která hádá budoucí okamžiky z křišťálové koule, ale je absolutním znalcem dění kolem nás. Nadcházející okamžiky odhaduje na základě životní zkušenosti a praxe.

**OBJEKTIVITA ÚHLU POHLEDU
V OSOBNOSTI AUTORA A DIVÁKA**

2.1

Zpravodajství - objektivita jako nedosažitelný ideál

2.1.1 FOTOŽURNALISTIKA

Pravdivost a objektivita zpravodajství je jednou z nejsledovanějších oblastí společenského dění. Svoboda slova a nezávislého zpravodajství jsou výsadou vyspělé demokratické společnosti, na rozdíl od autokratických nebo totalitních režimů, kde neexistují vůbec. Podstatou žurnalistiky a hlavní funkcí novin obecně je zprostředkování nové pravdivé informace ze společenského života a to jak textem, tak obrazem. Na pozadí tohoto základního přinášení informací se nesou i další faktory ovlivňující výslednou objektivitu zpráv. Jsou to v dnešní době především stránky ekonomické povahy, snaha se odlišit od konkurence, zábavná funkce tisku, ale také i politické a vojenské zákulisí. Problematická témata, jiné názorové roviny a otázky spojené s ohrožením objektivitu vystávají napříč celým spektrem, kterého je fotožurnalistika samozřejmě součástí, jsou již např. v samotném technickém principu média fotografie, v lidském faktoru, který obraz nejen čte, ale hlavně pořizuje, edituje, popisuje textem, uvádí v kontext publikováním, žánrovými trendy magazínů a bulvárů, samozřejmě v propagandistické kampani a v propojení uměleckých obrazových trendů se zpravodajskou informací. Problematika objektivitu zpravodajství a fotožurnalistiky je velmi komplikovaná, obsahuje velké množství navzájem se ovlivňujících faktorů, má bohatý historický a společenský vývoj a s příchodem digitální technologie je aktuální.

Fotožurnalista - duchovní osobnost

Hlavním posláním zpravodajství je přinést nezkreslený, obrazový popis významné události, důležitý je obsah, ne forma. Novinovou fotografii je možné brát jako výjev čisté informace, kde jsme současně svědky aktuální události, čtenářsky zajímavé dynamiky obrazu a dokumentárnosti, která se vyznačuje objektivitou a pravdivostí. Zásadní úlohu hraje osobnost fotografa, jeho přirozené schopnosti průbojnosti, extrovertní povahy, voyeurů, ale také hlavně čestnosti a poctivosti ve způsobu přístupu ke svému okolí. Fotoreportér se pohybuje leckdy v nebezpečném prostředí a jeho schopnost rychle reagovat a vybrat motiv, který konkrétní událost nejlépe charakterizuje je pro jeho práci, ale i pro celkovou fotoreportáž, rozhodující. Sledování motivu a zasazení do kontextu během události vyžaduje stálé nasazení a nutnost být neustále svědkem probíhajícího dění, fotograf se stává současně novinářem a tyto dvě poloviny musí vytvořit harmonický celek. Náročnost na fotoreportéra je ale kladena i v mnohem hlubším požadavku, který spočívá ve zřeknutí se uměleckých ambic. Fotožurnalista pořizující zpravodajské aktuality nevkládá do obrazu svůj autorský názor a nepřetváří viděnou realitu do umělecké konstrukce. Z toho vyplývá, že jakýkoli zásah do děje např. formou inscenace či postprodukčními úpravami, se stává ihned neetickým jednáním a v rámci poslání žurnalistiky jde o součást diskuze o její objektivitě.

Technické omezení reality

Naznačená problematika autorského stylu ve fotožurnalistice se týká nejen přímých zásahů do děje před objektivem, ale jde i o výběr námětu jakožto symbolu události a celkového zarámování scény, které souvisí s technickými podmínkami fotografického média. Zejména jde o fotografický rám (viz 1.2.3 *Fotografický rám*), udávající svým ohraničením výřez z reality a kompozici, která umocňuje emocionální náboj a měla by korespondovat s inspirační hodnotou snímku. Rám také vymezuje úhel pohledu pomáhající zlepšit čitelnost motivu a interpretační význam. „*Uvažujeme-li o výřezu, musíme zhodnotit i velikost záběru, který rozlišujeme na čtyři druhy. Celek, detail, polocelek, polodetail. Výsadou celku je vysoká informovanost diváka, jeho informační nasycení, schopnost zachytit událost tak, jak se doopravdy stala. Polocelek má rovněž velkou míru informačního nasycení, dokáže vytáhnout objekt zájmu, tím pádem ale zdůrazňuje jen některé motivy události. Výsadou polodetailu je absence zachycení celkové atmosféry, nenapomáhá diváku v orientaci, zato se soustředí na podrobnosti daného objektu. Detail zcela postrádá schopnost orientace, ale dokáže postihnout podstatu zobrazeného jevu.*“¹⁸ Lábová, 1989. Souběžně s orámováním záběru a expozicí snímku proběhne ve stejný okamžik časové orámování události v přítomném čase pořízení (viz 1.2.4 *Časový rám*). Pokud bychom chtěli podniknout kroky ke změně události viděné v novinách, tak několik dní či let stará aktualita se již samozřejmě neděje.

Novinová konstrukce skutečnosti

Klíčovou vlastností objektivního či neobjektivního zpravodajství není jen samotná fotografování osobnost a technické omezení v záznamu obrazu fotografie, ale jde o otázku celého redakčního týmu v čele s šéfredaktorem, novináři, fotoeditory a dalšími kolegy. Propojením desítek lidí vzniká týmová spolupráce, na jejímž konci je publikování zprávy. Pro fotografii a pro její „objektivní interpretaci“ přenosu informace je důležitých hned několik faktorů spojených s publikací, např. jak velký prostor pro fotografii grafik vyčlení, barevné či černobílé podání snímku, samotný výběr záběru, ale hlavně jde o propojení obrazu s textem, který fotografii uvádí v kontext, čímž přichází na řadu divák, čtenář a jeho individuální osobnost a schopnost fotografii přečíst a interpretovat. „*Čtenář si u textu nemusí představovat realitu, neboť ji sám vidí. Fotografie informuje o jednotlivostech, které se na stránkách, pomocí textu, spojují v příběh, v konstrukci reality. Vzbuzuje dojem, že čtenář nevidí příběh, ale samotný jev – jelikož je fotka zdánlivě totožná s realitou, může ji zastupovat.*“

¹⁸ LÁBOVÁ, Alena. Základy fotožurnalistiky I, Státní pedagogické nakladatelství, Praha, 1989, str. 77 -78
in: MATĚJŮ, Alžběta. Původní fotografie Magazínu DNES v proměnách času. Brno. 2010. Dostupné z: http://is.muni.cz/th/237868/fss_b/Bakalářská práce. Fakulta sociálních studií Masarykovy univerzity. Katedra mediálních studií a žurnalistiky. Str. 17-18

¹⁹ LOFAJ, Ján. Fotografia v novinách. Vyd. 1. Bratislava: Univerzita Komenského v Bratislavě, 1996, 153 s. ISBN 80-223-1008-5. Str. 42
in: MATĚJŮ, Alžběta. Původní fotografie Magazínu DNES v proměnách času. Brno. 2010. Str. 25

*Čtenář si neuvědomuje fotografa jako prostředníka mezi sebou a událostí. Na rozdíl od psaného slova, kde je existence druhé osoby hmatatelnější, vnímáme fotografii jako obraz vytvořený pouze pro naše oči. Čtenář má pocit, že byl při fotografované události, stává se mu bližší a začnou jej zajímat detaily*¹⁹ Lofaj, 1996.

Informační vs. ilustrační hodnota fotografie

V předchozím textu již bylo zmíněno několik faktorů, které mohou vychýlit a posouvat věrohodnost novinové fotografie. Jedním z dalších prvků ovlivňujícím naše vnímání zpravodajské informace jakožto objektivní, je kombinace prolínajících se fotografických žánrů a s tím související divákova obecná neschopnost rozeznat tyto odlišné obrazové a informační vzorce. Pevné žánrové rozdělení v novinové fotografii takřka není, jako ale v celé obecné rovině oboru fotografie neexistují pevné exaktní hranice. Prolínání žánrů a ovlivňování jeden druhým vytváří vzájemně obohacení, ale v oblasti objektivní informace jakékoli přiměsí např. z uměleckého či komerčního prostředí způsobují ztrátu důvěry. Zejména se jedná o inscenační manipulace s dějem a postprodukční digitální úpravy obrazu.

Stylové novinové žánry můžeme rozdělit např. na aktuality, kde není přípustné jakékoli autorské ovlivnění, fotoreportáž, která již na diváka působí emocemi, estetickým cítěním a je výrazná autorským postojem, na rozdíl od aktuality se může zaměřit na svědectví o věcech známých, ale zobrazených v novém světle.²⁰ Fotoreportáž lze nalézt teoreticky rozdělenou na dokumentární, výtvarnou, pravou a nepravou, aranžovanou a inscenovanou. Hranice těchto podžánrů ještě doplňuje portrét, který je téměř vždy stylizovaný a vnáší tak do fotoreportáže autorský prvek. Problematickým fenoménem dnešní doby je čím dál častější využití ekonomicky výhodného obrazu z fotobank, které je označováno jako ilustrační fotografie. Tímto redakce nahrazují původní fotoreportáže pořízené redakčním fotografem a snímky již nejsou v přímém kontaktu s textovou událostí či příběhem. Samostatnou kapitolou jsou titulní stránky magazínů a bulvárních deníků, které lákají k zakoupení a obsahují často různé formy skandalizujících koláží. Ve spojitosti se schopností rozeznání obrazové informace v médiích mluvíme o vizuální době, kdy obraz a jeho vnímání dnes tvoří významnou složku celkové vzdělanosti člověka a společnost je nazývána vizuální kulturou.²¹

²⁰ MATĚJŮ, Alžběta. Původní fotografie Magazínu DNES v proměnách času. Brno. 2010. Dostupné z: http://is.muni.cz/th/237868/fss_b/Bakalářská práce. Fakulta sociálních studií Masarykovy univerzity. Katedra mediálních studií a žurnalistiky. Str. 32

²¹ KESNER, Ladislav. Muzeum umění v digitální době. Vnímání obrazu a prožitek umění v soudobé společnosti. Praha: Argo 2000
in: KABELKOVÁ, Barbora. Fotografie - médium, které ovlivňuje naše vnímání světa. Brno. 2009. Dostupné z: th/186339/ff_b_b1/Fotografie_-_medium_ktere_ovlivnuje_nase_vnimani_sveta.pdf Bakalářská práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity. Str. 29

2.1.2 VÁLEČNÁ FOTOGRAFIE

Válečná fotografie je široký pojem, pod kterým se skrývají mnohé významy. Otázkou dneška není ale definice válečné fotografie, je to spíše otázka definování, co je ještě válka, protože samotný konflikt může mít mnoho podob. Fotografie války není tedy jen ukázka smrti a neštěstí, ale i boje proti nespravedlnosti, odhodlání postavit se za svůj názor a ukázání dobrých lidských vlastností, jde obecně o život a události v místech zasažených konfliktem.

Mediální válka před očima

Důležitým faktorem, který se stává globálním fenoménem, je dezinformační vliv internetu a ovlivnění sociálními sítěmi. Zaplavení internetu propagandistickým vojenským obsahem má za cíl prolomit okruh účastníků konfliktu a stát se mezinárodním zájmem, např. mediální forma války teroristické organizace ISIS. Vztah vojenských aktivit a politických špiček k informačním médiím je naprosto zásadní a nemusí jít hned o propagandistický materiál. Jde o vnější zásahy z nemediálního prostředí zejména ze strany představitelů státu a ze strany armády. Sdělovací mechanismy upravující mediální obraz války a postavení vlastní strany v tomto konfliktu – jinak také válečná propaganda – lze rozdělit na přímé zásahy – cenzurní a nepřímé, které jsou součástí snah zainteresovaných stran konfliktu. Přizpůsobení obrazu války svým cílům v praxi znamená vytvoření metody na blokování přístupu novinářů do oblasti anebo modifikace jejich úhlu pohledu. Otázka nezájatosti médií potažmo zpravodajské etiky vyvstává v bodě, jak v manipulovaných podmínkách dodržet nestranný pohled a plnohodnotný zpravodajský servis.

Válečná fotografie = hledání vztahu armáda-novinář

Mediální strategie mají hlavní úkol, kterým je snaha udržet si přízeň veřejnosti ohledně vedení ozbrojeného konfliktu. Hlavním mediálním „stratégem“ jsou bezpochyby USA, které již od 50. let vyvíjejí mediální strategie konfliktu od konfliktu. Jde především o povolení přístupu a akreditace novinářů a fotožurnalistů do oblasti, které bylo zprvu velmi benevolentní (vietnamská válka, při které vznikla mnohá ikonická fotožurnalistická díla a která se stala zároveň nejen symbolem utrpení, ale byla označena za důvod odvrácení se veřejnosti a prohry USA).²²

²² VÍTKOVÁ, Kateřina. Současná válečná fotografie a etika, Praha, 2012, Dostupné z: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/download/130068965/?lang=cs>
Bakalářská práce. Fakulta sociálních věd. Katedra žurnalistiky Univerzity Karlovy v Praze. Str. 53-58

V dalším konfliktu je již nutná akreditace podmíněná souhlasem cenzury (válka o Falklandy, 1982), později byl použit model odmítnutí přístupu do oblasti v prvních dnech bojů a poskytnutí obrazových materiálů Pentagonem (invaze na Grenadu, 1983), kombinace uzavřené oblasti, akreditace, cenzury a zákazu publikování zraněných či mrtvých amerických vojáků (válka v Perském zálivu, 1990 – 91), strategie začlenění zpravodajů do vojenských jednotek (Irák, 2003-2011).

Vedení války v dnešní době znamená dvě fronty současně. Na jedné straně armáda zastupující „naše zájmy“ proti nepříteli a na druhé straně boj s veřejným míněním a média, která ho definují. Zpravodajská média mají za úkol pravdivě, přesně a úplně zpravovat své diváky, čtenáře, veřejnost o tom, co se děje. Nutno dodat, že dalšími záměry mohou být finanční a politické cíle, kdy válečné záběry patří obecně k nejúspěšnějším marketingovým nástrojům.

2.1.3 ETIKA

Zejména válečná fotografie a etika se prolínají v místě zasazení do kontextu tím, jak byl snímek pořízen anebo pro koho je určen. Fotografie jako médium samotné je neutrální. Posouzení a rozhodnutí o etické a neetické fotografii je spjato se zmiňovaným způsobem vytvoření a publikování. K procesu rozhodování jsou k dispozici etické normy a kodexy, ale v principu jde stále o subjektivní záležitost. Míra, kterou se etická dilemata jednotlivců dotýkají, je různá a konkrétní otázky jsou mezi sebou provázány.

Etické normy

Názory na rozhodnutí jednotlivců v daných situacích se vyvíjí případ od případu. Neexistuje žádný autoritativní rámec, který by přesně určil dobré rozhodnutí od špatného. Lidská individualita, bytost každého z nás je prostoupena jinými sny, cíli, osobnostním vývojem, které v konečném výsledku mohou zásadně ovlivnit rozhodování jednotlivce. Rozdíly v osobnosti charakteru povahy fotografa jsou mezi sebou namíchané u každého v jiném poměru, fotoreportér, umělec, strážce pořádku, voyeur apod. mohou být v inkriminovaný moment rozhodujícím faktorem. Ve sporných situacích to jsou snad jen etické kodexy, které mohou napovědět, ale nejsou pravidly a mantinely pro každý krizový scénář.

Etické kodexy

Pojem *etické kodexy* lze shrnout jako užitá pravidla ve zpravodajství, nastavení norem a hranic týkajících se jak individuálních povolání např. žurnalistů, redaktorů, tak obecných standardů agentur, mediálních organizací, vydavatelství apod. Kodexy nemají právní závaznost dokumentů, ale překročení či nedodržení může znamenat ztrátu dobré pověsti, důvěryhodnosti povolání, publika. Etické kodexy se mezi sebou navzájem liší, jsou vydány mediálními organizacemi a jejich obsah týkající se etických norem je přímo zasazen do konkrétního segmentu prostředí, ve kterém se zaměstnanci společnosti pohybují. V mezinárodním měřítku patří k nejpracovanějším např. kodex agentury Reuters²³ / Handbook of Journalism, který dopodrobna řeší a omezuje používání funkcí na úpravu obrazu v počítači a jasně vymezuje nepřipustnost jakékoli dějové inscenace, anebo kodex profesionální zpravodajské organizace NPPA²⁴ (National Press Photographers Association), kde se mimo jiné definuje vedle schopnosti fotografie pomáhat i její možnost škodit a klade se důraz na důležitost důvěry veřejnosti.

²³ REUTERS / Handbook of Journalism. Dostupné z: http://handbook.reuters.com/index.php?title=Main_Page

²⁴ NPPA / Code of ethics. Dostupné z: https://nppa.org/code_of_ethics

V českém prostředí mezi organizace, které mají své interní etické kodexy, patří např. ČTK, vydavatelství Economia (Hospodářské noviny, Respekt), mediální skupina Mafra (MF Dnes, Lidové noviny), Syndikát novinářů ČR.²⁵

Všechny etické kodexy obsahují nebo by měly obsahovat stejné, pro dnešní dobu nejproblematictější obecné okruhy témat týkajících se zacházení a přístupu k informacím. Je důležité zmínit, že nastavení norem a hranic těchto problematických témat je subjektivní a každá mediální společnost může zaujmout svůj individuální pohled na danou otázku. Nejčastěji dnes zmiňované okruhy témat, týkajících se profesních žurnalistických norem jsou zahrnuty v následujícím výběru:

*Objektivita je v žurnalistice ideál, které není možné dosáhnout, zároveň je jejím základním požadavkem a principem, o který musí usilovat, stejně jako základním kamenem pro fungující vztah mezi novinářem a čtenářem, respektive publikem.*²⁶ V rámci objektivit zpravodajství a fotožurnalistiky je možné sledovat následující okruhy diskuzí: *zaměstnanecké zadání* (příchozí fotožurnalista s předem definovaným zadáním ze strany redakce), *neutrannost* (armádní a mediální účely), *kontext* (fotograf nemůže ovlivnit výsledný kontext v jakém snímky budou použity), *edit* (fotograf, editor, šefredaktor, jde o postupné omezování počtu snímku, což je ve výsledku nevyvážené a neucelené zpravodajství).

Další důležité okruhy se týkají témat *míra zobrazení násilí v publikované fotografii, fotograf profesionál vs. lidská pomoc* (zásadní a velmi časté dilema týkající se samotné podstaty povolání – fotit, anebo pomoci?), *problematika autorského stylu* (fotografie může být vnímána jako interpretace individuální reality, více se věnuji v následující kapitole 2.1.4 *Hranice fotožurnalistiky, umění a etiky*).

²⁵ KODEX ČTK.
[online] Dostupné z: http://www.ctk.cz/o_ctk/kodex/
VYDAVATELSKÝ KODEX MÉDIÍPROVOZOVANÝCH SPOLEČNOSTÍ MAFRA, a. s.
[online] Dostupné z: http://economia.ihned.cz/403/1109/file/MLADÁ_FRONTA_DNES_Etický_kodex.
[online]. Dostupné z: <http://redakcni.blog.idnes.cz/blog.aspx?c=365699>
SYNDIKÁT NOVINÁŘŮ ČESKÉ REPUBLIKY. Etický kodex novináře.
[online], 1999. Dostupné z: <http://syndikat-novinaru-cr-z-s.webnode.cz/etika/kodex/>

²⁶ VÍTKOVÁ, Kateřina. Současná válečná fotografie a etika, Praha, 2012,
Dostupné z: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/download/130068965/?lang=cs>
Bakalářská práce. Fakulta sociálních věd. Katedra žurnalistiky Univerzity Karlovy v Praze. Str. 25 - 28

Jedním z nejdiskutovanějších etických problémů dneška je *digitální manipulace v novinové fotografii*. Lidský faktor, jak již bylo řečeno, byl vždy z procesu vzniku fotografie tak trochu odseparovaný, tento faktor hrál důležitý prim s důvěryhodností ve fotografii v období po jejím objevu (viz kapitola 1.2.1 *Důvěryhodnost a ztráta důvěry fotografie ve vztahu k referentu*), ale příchod digitalizace toto téma opět vynesl do popředí, bohužel z té horší strany. Výhody digitální fotografie v rukou fotožurnalisty jsou nesporné, např. je možné fotit za všech okolností, fotograf má takřka neomezený a tím pádem bezlimitní počet snímků, může zpřístupnit fotografie ihned po pořízení. Na druhé straně to, co je „vyfotografováno“ a publikováno, nemuselo být před objektivem. Což v případě zpravodajské aktuality je naprosto fatální. Míra manipulace je pevně spjata s lidským faktorem a dig. technologie pouze umožňuje to, co analogová nemohla bez rozpoznatelné stopy úpravy. Jinak řečeno, objektivita fotografie je v rukou lidí, kteří s ní pracují. Praxe ukazuje, že přítomnost stále přísnějších etických kodexů není dostačujícím nástrojem ani u profesionálů oboru, což dokazuje např. kauza²⁷ Adnana Hajji (fotograf/stringer), který digitálně měnil obsah svých snímků pro agenturu Reuters, kde pracoval od r. 1993 více jak deset let, či případ²⁸ Briana Walskiho, redakčního fotoreportéra Los Angeles Times, který digitálně měnil význam obsahem nasnímaných záběrů z války v Iráku.

Neméně důležitým etickým okruhem oproti digitálním zásahům a ve své podstatě horším, protože je ještě hůře odhalitelný, je *inscenace fotografické scény a zásahy fotografem*. Inscenování ve fotožurnalistice můžeme teoreticky rozdělit na snímky, kde je zřejmý zásah fotografa do scény, fotograf se tento status nesnaží zakrýt, tyto fotografie (kam patří např. žánr portrét) etické diskuze pravděpodobně nezjitří a pak snímky, kde zásah zřejmý není, ale fotograf či redakce se k zásahu posléze přizná, nebo nepřizná – do této skupiny patří tzv. opakování scény, fotografické „Factions“²⁹.

²⁷ LÁBOVÁ, Alena a LÁB, Filip. Soumrak fotožurnalistiky? manipulace fotografií v digitální éře.
Vyd. 1. Praha: Karolinum, 2009, s. 115. ISBN 978-802-4616-476 28

²⁸ Tamtéž, str. 113

²⁹ „Factions“ - fiktivní fotografie založené na faktu. Jde o poměrně běžnou fotožurnalistickou praxi opakování scény, dokud není fotograf se záběrem spokojen. Takto vzniklé snímky jsou poté prezentované jako opravdové, těžko se dají označit za pravdivé, ale stejně tak za lživé. V celkovém kontextu novinářského zpravodajství nedo sahují zásadních významů, morálními autoritami a řadou teoretiků a odborníků jsou odsuzovány.
in: VÍTKOVÁ, Kateřina. Současná válečná fotografie a etika, Praha, 2012,
Dostupné z: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/download/130068965/?lang=cs>
Bakalářská práce. Fakulta sociálních věd. Katedra žurnalistiky Univerzity Karlovy v Praze. Str. 44

Vedle přímého zásahu fotografa do děje fotografované scény řadíme ještě ovlivnění události samotnou přítomností fotografa/novináře (jsou známy případy, kdy si např. palestiniští chlapci vrhající kameny schovávají nejlepší kousky až na přítomnost fotografů), v neposlední řadě to jsou inscenované události samotnými účastníky konfliktu – Např. tzv. „*Hezbollah*“³⁰. Samostatnou kapitolou manipulace zpravodajské informace je fotografovo počínání zaznamenávat události tzv. zevnitř. Nejznámějším takovým případem je příběh amerického fotografa J. Rosse Baughama, který se v 70. letech připojil k elitním jednotkám rhodéské armády, kde jako její armádní fotograf zaznamenal vyhlazovací akce, které posléze publikoval.³¹ Etické otázky vyvolalo nejen podněcování přítomností fotografa, ale také jestli fotograf má právo nosit uniformu a zbraň.

³⁰ Označení „*Hezbollah*“ se vžil pro inscenování scény z izraelsko-libanonského konfliktu ze strany Hizballáhu. Praktiky popisuje např. reportér CNN Anderson Cooper, kterého v Bejrútu vzali na projížďku s předpřipravenými zastávkami u civilních obětí za přítomnosti sanitek - 30. 7. 2006 Izrael podnikl letecký útok na libanonské město Qana. Na místech, kam byli přivezeni novináři, se v pozdějších analýzách fotografií a videí zjistila snaha přítomných režírovat události a byla zjištěna přítomnost stejných lidí z jiných útoků. Dotyční tvzení popřeli. Událost je také známa pod názvem Green Helmet podle přileb označených lidí.
in: VÍTKOVÁ, Kateřina. *Současná válečná fotografie a etika*, Praha, 2012.
Dostupné z: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/download/130068965/?lang=cs>
Bakalářská práce. Fakulta sociálních věd. Katedra žurnalistiky Univerzity Karlovy v Praze. Str. 46

³¹ LÁBOVÁ, Alena a LÁB, Filip. *Soumrak fotožurnalistiky? manipulace fotografií v digitální éře*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 2009, s. 43. ISBN 978-802-4616-476 28.

2.1.4 HRANICE FOTOŽURNALISTIKY, UMĚNÍ A ETIKY

Etika ohraničuje fotožurnalistiku a nastavuje subjektivní hranice. Jedna z hlavních problematik týkajících se nejen etiky je otázka, kde končí zpravodajská informace a kde začíná subjektivní autorské vyjádření, nakolik je fotografie považována za společenský nástroj a nakolik je výlučně uměleckým obrazem.

Historický vývoj fotografie, jak již bylo zmíněno, je ve znamení vzájemné plurality subjektivního lidského vnímání a technické objektivnosti fotografického záznamu (viz 2.3.1 *Vztah dokumentu a fikce ve světovém kontextu*), jinak také známé pod pojmem *dvoji autenticita*. Zásadním průlomem v otázce hranice dokument-umění jsou 60. léta v Americe a příchod subjektivně pojetého dokumentu. Nad tehdejší uvažování o formě dokumentu „mít ostrý obraz a být u toho“ se začal prosazovat osobní autorský pohled, podpořený silnou vizualitou snímku. Vývoj fotožurnalistiky je ovlivněn tímto trendem a již koncem 80. let se mluví o tzv. *nové fotožurnalistice*. Autoři (např. Alex Webb, Susan Meiselas, Gilles Peress) začínají využívat kompoziční prvek barvy, deníkovitý obrazový záznam, výrazné kompozice pracující s minimalismem a emocemi, dekorativní styl připomínající umění, ale na druhou stranu zaznamenávají znepokojující sociální témata a realistické prostředí válek. Pojem nová fotožurnalistika znamená osobité pojetí reportáže, které má uplatnění nejen v tradičních informačních médiích, ale zároveň využívá formát autorské knihy a umělecké galerie. Jde o nové vnímání novinářské fotografie, její propojení s uměleckým prostředím a zároveň nastavení nových standardů v posílení uvěřitelnosti fotografie. Autoři vymezující se vůči konvenční novinářské objektivitě si svá témata vybírají sami, čas strávený s fotografováním je mnohem delší, důležitou roli hraje osobní zájem, intenzivní kontakt, hlubší svědectví. Jde o to uvidět skutečnost nově a nezaujatě. „*Netradičním způsobem zpracované téma nutí k bdělejší pozornosti a emocionálnějšímu čtení snímků, jež nenesou primárně informativní, ale hodnotu přidanou, filtrovanou autorským viděním, skrze něhož je skutečnost i odrazem fotografovaných prožitků. Novinářská fotografie se dostává na stále tenčí led mezi zpravodajskou hodnotou a estetikou, pravdou a metaforou, etikou a tvůrčím výrazem. Měl by fotožurnalista předně informovat, nebo tvořit umění?*“³²

V průběhu 90. let se již emocionální, rozostřené, někdy až abstraktní fotografie objevují běžně na stránkách novinového tisku (styl např. Antonína Kratochvíla) a současně dochází k propojení reportážní a výtvarné fotografie, např. u Sebastião Salgada, Stevena McCurryho, Jamese Nachtwaye. Práce těchto autorů bylo možné vidět v řadě galerií, byť se sami fotografové za umělce nepovažují.

³² LANGER, Jan. *Proměny fotožurnalistiky v digitálním věku*. Opava, 2011.

Dostupné z: www.itf.cz/index.php?docs&file=78

Diplomová práce. Institut tvůrčí fotografie. Slezská univerzita v Opavě. Str. 63

Fenomén propojení uměleckého a zpravodajského prostředí je ale mnohem širší než práce tří zmíněných autorů, důvodů, proč galerie vystavují práce plné válečného násilí a smrti může být celá řada. Může jít např. o neustále postupující bulvarizaci médií, odmítnutí ze strany tiskových médií publikovat problematiska témata a snímky s vyšší mírou násilí anebo nízké redakční a agenturní honoráře nutící fotografy pracovat na volné noze a prodávat fotografie na uměleckých aukcích. Zároveň ale vystavením zpravodajské fotografie v galerii lze uvést obraz v širším kontextu a rozběhnout tak diskuzi na dané téma, galerie se tímto stává unikátním místem, kde lze původně čistou informaci vnímat v jiných souvislostech.

Válečný fotograf - osobnost objektivního zaměstnance

Jsme tedy svědky vývoje a transformace fotožurnalistiky v nový model, který propojuje tvůrčí a zpravodajské prostředí. Vedle tohoto vývoje tu je ale stále přítomný pohled vycházející z tradičního rozdělení z počátku 20. stol. vycházející z části i z dnešního etického kodexu, norem a personálních škatulek. „*Váleční fotožurnalisté jsou vnímáni spíše jako objektivní zaznamatelé než subjektivně jednající osoby. Fotograf obecně však bývá považován za uměleckou osobnost, proto i profese fotožurnalisty může být částečně viděna jako umělecké nebo do určité míry kreativní zaměstnání. Podle Chapnicka nejsou fotožurnalisté považováni za součást umělecké komunity, nýbrž je na ně pohlíženo spíše jako na prosté zaměstnance, navíc jedince usilující o zisk. „Ale dokumentární fotografové, stejně jako básníci, malíři a další umělci, působí jako naše kolektivní svědomí,“ dodává Chapnick“.*³³ Ke společenskému rozdělení na „zaznamatele a umělce“ se váže ještě další diskuze, která je spjata s etickým kodexem, a to problematika estetizace válečné fotografie. Estetika a „stylovost“ autorského rukopisu spolu nepochybně souvisí a u válečného fotografa je to vnímáno jako etický problém. Jde o fakt, že umělecké prostředí ve fotografii k vyjádření své myšlenky využívá digitální manipulace, koláže, dějové režie a jiné stylizační prvky, které jsou ve zpravodajství nepřijatelné, a jde o hrubé porušení etických norem. Estetika připomínající „umění“ může být duševním přiřazením těchto postupů ke zpravodajské informaci, ale jde spíše o otázky týkající se formy a řemeslnosti než umění. Je známa celá řada „zkrášlovacích“ postupů dokonalého nasvícení denním světlem, kompozic, volby objektivů apod., kde jejich ovládnutím jde o řemeslný um a samotné „umění“ je až v intelektuální části interpretace fotografie. „*Předseda komise NPPA pro etiku a standardy John Long uvádí, že v nejlepším fotožurnalistu je do jisté míry umění obsaženo: „Známe „pravidlo třetin“; známe rozdíl mezi teplými a studenými barvami (...) Spisovatelé vědí, jak užívat interpunkci, ale existuje rozdíl mezi prózou a poezií. Dokonce ani ti nejlepší novináři nepiší v dvojverší,“ tvrdí Long.*“³⁴

³³ CHAPNICK, Howard. Truth needs no ally: inside photojournalism...s. 13. in: VÍTKOVÁ, Kateřina. Současná válečná fotografie a etika, Praha, 2012, Dostupné z: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/download/130068965/?lang=cs> Bakalářská práce. Fakulta sociálních věd. Katedra žurnalistiky Univerzity Karlovy v Praze. Str. 10

³⁴ Tamtéž, str. 37

Poslání

Důležitou roli ve vývoji a transformaci fotožurnalistiky sehrávají fotografické agentury a jejich členové. Zásadní roli hraje fotožurnalistická agentura Magnum. Tato legendární agentura založená v r. 1947 byla postavena na zásadě, že vize každého jednotlivého fotografa musí být respektována. Přibývání nových členů pracujících s autorským pohledem (např. Martin Parr, Marc Power, Harry Gruyaert, Alex Webb) dokazuje ojedinělou pověst této agentury, pro kterou osobní a tvůrčí přístup zůstává stále základním principem. „... zahrnutím fotografů, kteří míří více k vlastnímu výrazu, dokázalo Magnum, že originalita autora je vzhledem k potenci zasáhnout hlouběji širší publikum zcela zásadní. V době, kdy téměř kdokoli s fotoaparátem je schopen zaznamenat událost publikovatelným stylem, tkví uplatnění fotožurnalisty v uvědomění, že „jediným způsobem je být sám sebou a mít vlastní způsob nahlížení,“ komentuje přerod Magna Rio Branco.“³⁵

Jsou to ale „poslání“, která jsou různorodá a která závisí na úhlu pohledu, jsou jakýmsi mostem mezi generacemi i přístupy lidí k realitě. Představy válečných fotografů se liší od představ publika, od zástupců konfliktu zainteresovaných zemí, osob na snímcích i představ jiných fotografů, ale v jednom se představy jak tradičních fotožurnalistů, tak autorských a jiných fotografů shodují: víra v humanitu a lepší svět. Fotožurnalista a spoluzakladatel agentury VII Ron Haviv komentuje, že i když fotografie neukončí válku, věří, že poslouží aspoň jako důkaz. James Nachtwey na otázku, jak si vybírá stranu, když pokrývá obě strany války: „*Jsem na straně lidskosti. To je jediná strana, na které můžete být.*“³⁶

³⁵ LANGER, Jan. Proměny fotožurnalistiky v digitálním věku. Opava, 2011.

Dostupné z: www.itf.cz/index.php?docs&file=78

Diplomová práce. Institut tvůrčí fotografie. Slezská univerzita v Opavě. Str. 70

³⁶ VÍTKOVÁ, Kateřina. Současná válečná fotografie a etika, Praha, 2012,

Dostupné z: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/download/130068965/?lang=cs>

Bakalářská práce. Fakulta sociálních věd. Katedra žurnalistiky Univerzity Karlovy v Praze. Str. 14-15

2.1.5 PŘÍPADY ZNEUŽITÍ V SOUČASNÉ ČESKÉ ŽURNALISTICE

– *Nastolení demokratických principů po r. 1989*

Listopadovými událostmi v Československu r. 1989 definitivně končí období plošné kontroly, politické propagandy a cenzury tisku. Po pádu totalitního režimu do české žurnalistiky přichází doba svobody projevu, zároveň přichází vlivy ekonomických priorit, bulváru, reklamy a skrytých politicko-obchodních strategií. Česká polistopadová společnost se nachází v euforickém stavu nového začátku a v rámci rušení dřívějších komunistických regulí jsou jakákoli nová státní zákonná nařízení automaticky považována za omezení svobody. Velká diskuze a vzdor proto předchází návrhům tvorby etických kodexů, kdy se novináři obávají zásahu do své práce a vzniku nového druhu cenzury a kontroly. Za hlavní princip své práce považovali svobodu a věřili v ní i jako v argument pro nastavení samoregulačních pravidel. I přesto vznikl a byl odsouhlasen zákon o ČTK (517/1992Sb), jehož pomyslným základem je etický kodex určující zásady práce pracovníků agentury. Díky tomuto zákonu se stává ČTK apolitickou organizací a v následujících letech je tento proces ochrany zákonnou cestou již pevně společensky ukotven a etické kodexy vznikají i v dalších redakcích a vydavatelstvích publikujících v České republice.³⁷

- *Zneužití fotomontáže ve zpravodajství*

Princip fotomontáže, kdy je část obrazu zaměněna za jiný ve prospěch nového významu obsahu fotografie, je jeden z nejstarších a nejnámějších postupů, kterému se podrobněji věnuji např. v kapitole 1.1 *Historické přijetí fotografického média ve světovém kontextu* anebo např. 1.2.1 *Referent Index*. Fotomontáže jsou součástí historie fotografie a to v různých formách. V novinářské fotografii jsou fotomontáže spjaty často s bulvárními tituly, ale objevují se i v běžných zpravodajských časopisech. V obou případech jde většinou o titulní strany, které mají za úkol šokovat, vytvořit prvoplánovou senzací a zvýšit tím prodejnost titulu. „*V souvislosti s kolážemi a fotomontážemi na titulních stranách zejména zpravodajských časopisů se mluví o tom, že pravda se stala obětí komerce, že je důležitější prodat obraz reprezentující smyšlenou pravdu než dělat obrazy, které věrně zobrazují a říkají pravdu.*“³⁸

³⁷ STUDENÝ, Martin. Etická stránka použití fotografie v české žurnalistice, Opava, 2015. Dostupné z: <http://www.itf.cz/dokumenty/martin-studený-eticka-stranka-pouziti-fotografie-v-ceske-zurnalistice-2015.pdf>
Bakalářská práce. Institut tvůrčí fotografie. Slezská univerzita v Opavě. Str. 22

³⁸ LÁBOVÁ, Alena a LÁB, Filip. Soumrak fotožurnalistiky? manipulace fotografií v digitální éře. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 2009, s. 57. ISBN 978-802-4616-476.

2.1.5 / 1



Titulní strana prostějovského týdeníku s publikovanou fotomontáží 26. 8. 2013

2.1.5 / 2-4



Vlevo redakční fotomontáž vpravo původní snímek z čínské fotoagentury CFP zdroj: iDnes

26. 8. 2013 vychází Prostějovský večerník s hlavním tématem napadení jednotlivce skupinkou Romů, doplněným o fotografii dokumentující útok a text „Cikánské útoky se množí“ (obr. 2.1.5/1). Ve skutečnosti jde ale o fotografii potyčky čínských sportovních fanoušků (obr. 2.1.5/2-4). Redakce skryla tuto pravou identitu čínského prostředí jednak ořezem a také výměnou hlavy Asiata za Evropana. Grémium Syndikátů novinářů na základě stížnosti označuje jednání Prostějovského večerníku za zneužití fotografie a také poukazuje na možné porušení zákona o hanobení národa. Naproti tomu redakce večerníku své pochybení nepřipouští s odůvodněním autora článku Martina Zaorala o nedostatku obrazového materiálu vhodného pro vznik článku a tedy nahrazením ilustračním snímkem. Jde tedy o dvě redakční pochybení najednou a to rasistický podtext článku a chybějící viditelné označení fotografie jako fotomontáž anebo ilustrační fotografie.³⁹

– *Publikování neautorizované fotografie v jiném kontextu*

Bulvární internetový portál Extra.cz publikoval fotografii Eugena Kukly převzatou z jeho osobního facebookového profilu bez jeho souhlasu a se zamlčením původního zdroje. Kukla se zúčastnil předávání státních vyznamenání na Pražském hradě 28. 10. 2014, kde fotografoval po ceremoniálu zúčastněné hosty pořizující si selfie fotografii (obr. 2.1.5/5). Redakce portálu přebírá tento snímek z autorova sociálního profilu a umisťuje na své webové stránky, již ale s novým titulkem (obr. 2.1.5/6). Zdrojem fotografie redakce mylně označuje Facebook, neinformuje autora o svém záměru, nezískává tedy souhlas a zneužívá osobní obrazový deník jednotlivce. Následně tento obrazový materiál publikuje v kritickém kontextu komentáře proběhlé společenské události. Autor považuje počínání redakce za krádež a ohrazuje se proti zneužití v článku. Na základě této intervence internetový portál článek stahuje a přechází událost bez oficiální omluvy.⁴⁰

2.1.5 / 5



Původní fotografie na facebookovém profilu Eugena Kukly
Screenshot 28.10. 2014

2.1.5 / 6



Webový portál Extra.cz publikuje článek s použitou fotografií
Screenshot 29.10.2014

³⁹ STUDENÝ, Martin. Etická stránka použití fotografie v české žurnalistice, Opava, 2015. Dostupné z: <http://www.itf.cz/dokumenty/martin-studený-etická-stránka-použití-fotografie-v-ceske-zurnalistice-2015.pdf>
Bakalářská práce. Institut tvůrčí fotografie. Slezská univerzita v Opavě. Str. 23

⁴⁰ Tamtéž, str. 25

2.2

Fotografie jako nástroj mediální manipulace

2.2.1 / 1



František Illek a Alexandr Paul
Bohatsví
In: Lubomír Linhart, *Sociální fotografie* 1934

2.2.1 / 2



Rudolf Kohn
Hladový
In: Lubomír Linhart, *Sociální fotografie*
1934

2.2.1 SOCIALISTYCKÝ REALISMUS V ČESKOSLOVENSKU

2.2.1.1 Vývoj událostí v Československu před r. 1950

– Zneužití avantgardy pro upevnění nového totalitního umění

Události v československé fotografii byly již před r. 1948 silně ovlivněny levicovými výtvarnými směry, socialistickým realismem a především sovětskou avantgardou. Již v r. 1933 vznikla pražská „film-foto skupina“ při Levé frontě, hnutí za „sociální, společensky funkční, bojovou fotografickou tvorbu, bytostně spjatou se zájmy dělnické třídy“.⁴¹ Členy byly např. Jaromír Funke, Přemysl Koblík, Antonín Zápotocký, Rudolf Kohn, František Pařízek, František Povolný, František Turnovec aj. Lubomír Linhart, který stál v čele této skupiny, vydal v r. 1934 v Československu první teoretickou fotografickou příručku „Sociální fotografie“ (obr. 2.2.1/1-2).

Pro poválečný vývoj a soc-realistickou fotografickou kritiku 50. let mělo velký význam právě toto meziválečné propojení avantgardy s kulturou sovětskou. Avantgarda stála u zrodu propojení umění a umělců s levicovou a zvláště marxisticky komunistickou ideologií.⁴² Nicméně veškeré směry meziválečné avantgardy byly později označeny za buržoazní a reakční a jako takové zavrženy.⁴³ Fotografové mohli publikovat jen za cenu zřeknutí se svého předchozího směřování, pokud bylo v rozporu s oficiálním uměním. Po r. 1945 se Československo dostalo pod mocenský vliv Sovětského svazu a v následujícím roce KSČ vyhrává volby a stává se vládní stranou. Faktické uchopení moci KSČ přichází v únoru 1948. Socialistický realismus jako nová linie kulturní politiky státu, je ustanovena na IX. sjezdu KSČ na podzim r. 1949.

⁴¹ SVĚTLÍK, Jan. Socialistický realismus v československé publikované fotografii 40. a 50. let, Opava, 1997. Bakalářská práce. Institut tvůrčí fotografie. Slezská univerzita v Opavě. Str. 11

⁴² Tamtéž, str. 13

⁴³ Tamtéž, str. 5

2.2.1.2 Události v Československu po r. 1950

– Ideové umění jako obecná forma pravdy

Přichází potřeba kontroly z pozice mocenského centra. Fotografie se po vzoru Sovětského svazu stává hlavním mocenským propagačním nástrojem a systémová reorganizace se dotkne všech úrovní amatérské, umělecké i profesionální fotografie. Veškeré fotoamatérské fotografické kroužky byly sdruženy do Československého svazu socialistické fotografie (ČSSF).⁴⁴ K tomuto svazu byla dále přidružována další hnutí a svazy, která již neměla za úkol rozvíjet amatérskou tvůrčí fotografii, ale hlídat stranickou ideologii. Zejména se jednalo o organizaci Revolučního odborového hnutí (ROH), které klubům poskytovalo materiální zázemí, Ústřední dům lidové umělecké tvořivosti a Ústřední sekce pro fotografii. Krajské pobočky těchto organizací, jinak také Domovy osvěty, byly působištěm krajských poradních sborů pro amatérskou fotografii. V oblasti živnostenské fotografie byli podnikatelé donuceni ke vstupu do družstva Fotografa a profesionálové na volné noze museli žádat o vstup do Svazu československých výtvarných umělců.

Komunistický režim vytvořil nový organizační systém svazů, hnutí, družstev aj., které měly své ideové poslání jasně dané. Byly to mantinely své doby, síta, kterými byli prosíváni lidé, důmyslný státní aparát kontroly nad vším a nad každým. Stranická idea byla kulturním stropem dění své doby. Stranickost byla považována za základní princip fotografické tvorby a umění se prezentovalo jako ideová služba lidu. Nové ideové umění mělo být novou a obecnou formou pravdy.⁴⁵

Vše ostatní bylo bráno automaticky v opak. Umělecké prostředí bylo naplněno z jedné strany ideologickými bezobsažnými frázemi a na straně druhé jasným polarizováním světa na staré a nové, dobré a špatné. Hlavními rysy každodenního obrazového života byla propaganda, cenzura, převzetí sovětského vzoru a jasně dané formální mantinely zobrazení. Toto vše se odehrávalo v různých intenzitách a kombinacích u veškerých fotografických žánrů tehdejší doby a to zejména na počátku 50. let.

⁴⁴ SVĚTLÍK, Jan. Socialistický realismus v československé publikované fotografii 40. a 50. let, Opava, 1997. Bakalářská práce. Institut tvůrčí fotografie. Slezská univerzita v Opavě. Str. 16-17

⁴⁵ Tamtéž, str. 18

2.2.1 / 3



Václav Jirů
Brusič
In: Václav Jirů „O základních otázkách tvůrčí práce ve fotografii“

2.2.1 / 4



V. Koutník
Slavnostní rozorávání mezi
In: Jaroslav Kulhánek „Černobílá fotografie“

2.2.1 / 5



Neznámý autor
Podpis socialistického závazku
In: Vladimír Hipman „Fotografie v těžkém průmyslu“

2.2.1.3 Socialistický realismus v publikované fotografii

Inscenace dokonalého štěstí

Veškerou tehdejší obrazovou produkci je možné shrnout do několika žánrů, které byly ideologicky protěžovány. Fotografie pracujícího lidu v továrnách, venkovské hospodaření za pomoci zemědělských strojů, dětský svět vizuálně kopírující politický svět dospělých, volný čas pracujícího lidu v rámci zájmové činnosti, státní představitelé obklopeni pracujícími, vojenské přehlídky aj. (obr. 2.2.1/3-10). Zajímavou skutečností a společným rysem v kánonu sociálního realismu byla všudypřítomná inscenace výjevu, která se objevuje prakticky v celém spektru zmiňovaných témat a žánrů obrazové propagandy. Nároky obrazových ideologů a cenzorů na podobu otisknutelných snímků byly v uvozovkách vysoké. Umístěním zřetelných prvků do obrazu, např. čitelných politických hesel, portrétů vůdců apod. vytvářeli svoji podstatou nereálné, skoro až divadelní prostředí. Do těchto kulis oslavujících režim byly vsazeny výjevy z běžného života dělníků, zemědělců, sportovců, dětských kroužků. Popření okolního světa v zájmu vytvoření divadelního představení, na které se bylo nutno povinně dívat a oslavovat jej. Tvrdost a bezohlednost, se kterou byla prezentována umělá představa o radosti, neznala mezí. Teatralita komponování např. agitačních pracovníků je dechberoucí kýč, ale s ohledem na námět jasné řešení pro propagandu. Naproti tomu stálo ateliérové snímání a inscenování běžných událostí, které není třeba inscenovat, jako jsou např. hry dětí, portréty sportovců s exteriérovými kulisami apod. Upřednostnění studiové inscenace před fotografií z přirozeného prostředí. Popření lidské přirozenosti umělým napodobením. Komunistický obrazový systém, který zbavuje občany své země identity a nahrazuje je figurínou předstírající štěstí, zábavu a pohodlí.

Zobrazení krajiny – poetika nahrazená technickým pokrokem

V rámci stranického světa zobrazení byla poetika krajinářské fotografie vytlačena a zobrazení okolní přírody se zúžilo na dílo člověka. Dřívější obavy lidí z přírody a strach z její nepřízně na druhé straně znamenal respektování přírodních pravidel a po staletí se rozvíjející snahu žít v harmonii a v souladu se svým okolím. Pro budování socialismu to znamenalo něco starého. Nový člověk se už přírody nebojí, ale vládne jí za pomoci strojů.

2.2.1 / 6



František Pajurek
Pojďte s námi... (jindy 1. máj v Československu)
první polovina 50. let
Uměleckoprůmyslové museum v Praze

2.2.1 / 7



Š. Šoldát (Družstvo Fotografa)
Mladá generace sportovců DSO Dynamo
In: Československá fotografie 1954/4

2.2.1 / 8



Ľudovít Absolon
V krúžku šikovných rúk
In: Ľ. Absolon, Ľ. Dobál „Čiernobiela a farebná
fotografia“

2.2.1 / 9



ČTK, neznámý autor
Mládežníci v Krkonoších
In: J. A. Palouš (sest.) „Tvář Československa“

2.2.1 / 10



Miloš Sukup
bez názvu (Fotografie v předvolební kampani)
In: Československá fotografie 1954/4

Politická koláž reality

Práce, volný čas, sport, děti – tady všude se jednalo o oslavu člověka v plné síle. Zobrazení socialistického nadčlověka měl být přímým pohledem do očí pokroku. Lidé jsou ale v drtivé většině na snímcích pouhými figurkami deklarujícími šťastný vzorek celé skupiny. Takřka bezejmenné zástupy horníků, pionýrů, dojiček aj. byly jen naznačením správného způsobu života. Jiná situace ale panovala v politickém životě. Politické osoby na snímcích byly také svým způsobem loutkami, ale jejich přítomnost na fotografii a způsob znázornění podléhal nejpřísnější kontrole. Českoslovenští komunističtí vůdci nekladli tak velký důraz na kult osobnosti a takové vyzdvihování, jako tomu bylo v období stalinismu. V oblíbě byl styl zachycující politika mezi pracujícími anebo nejčastěji během řečnění k masám z tribuny a od řečnických pultů. Samostatnou kapitolou politických námětů byly různé manifestace, nejčastěji oslavy 1. máje. Šlo o popisné snímky alegorických vozů, transparentů, mas lidí s prapory a s povinně optimistickými úsměvy.

Odstranění nepohodlných politiků fyzickou likvidací a následným dějinným vymazáním patřilo k nejtemnějším stránkám doby. Filmové scény, na kterých byl inkriminovaný politik původně zachycen, byly přetočeny, postava na fotografii odretušována a učebnice přepsány. V tomto bodě politických retuší československé prostředí plně kopírovalo svůj vzor, Sovětský svaz. Politické mizení protivníků bylo součástí budování kultu Stalinovy osobnosti a je nejvíce spojováno s 30. lety, kdy na původně skupinových portrétech zbyla po desetiletí odstraňování domnělých politických souputníků již jen jedna postava, samotného Stalina (obr. 2.2.1/ 15-18). Nešlo ale jen o techniku gumování nepohodlných, technika byla používána i opačným postupem, kdy např. postava Stalina byla do obrazu přidána. (Šlo zejména o historické manipulace událostí Říjnové revoluce v Petrohradu, kam byl tehdy nepřítomný Stalin dodatečně vretušován k přítomnému Leninovi. Fotografie z těchto událostí, které vypadají autenticky, jsou pro změnu záběry z filmů Sergeje M. Ejzenštejna – *Deset dní, které otřásly světem* a *Křižník Potěmkin* natočené na objednávku režimu o několik let později.) Existují i případy, kdy systém nelítostného aparátu mizení lidí a související historické manipulace měly dosah i mimo hranice sovětského režimu a přidružených politických satelitů, např.⁴⁶ v 60. letech, kdy sovětský režim poskytl západním zemím nabídku restaurování jejich archivu zdarma. Po navrácení se zjistilo, že film sice zrestaurován byl, ale také že má jinou stopáž a chybějí vybrané scény.

⁴⁶ LÁB, Filip; LÁBOVÁ, Alena. (2010). Fotografie a propaganda. Acta Politologica, Vol. 2, No. 2, s. 261-264

2.2.1 / 15



skupina delegátů v březnu 1919 na 8. sjezdu ruské komunistické strany
původní snímek, 1919

Postupným odstraňováním politiků
vznikl trojportrét, poté dvojportrét z kterého
v r. 1938 Alexander Rodčenko vytvořil Stalinův portrét.

2.2.1 / 16



2.2.1 / 17



2.2.1 / 18



2.2.1 / 11-12



ČTK / autor neznámý
Únor 1948, Předseda KSČ a předseda vlády Klement
Gottwald při projevu na Staroměstském náměstí v Praze.
V pravo snímek z něhož byl odretušován Vlado Clementis
a fotograf Karel Hájek.
z knihy: Zakázené dějiny ve fotografiích ČTK

2.2.1 / 13-14



ČTK / Jiří Rublič
Antonín Novotný - Nikita Sergejevič Chruščov, 9. 7. 1957.
V pravo snímek z něhož byl odretušován ministr Rudolf Barák.
z knihy: Zakázené dějiny ve fotografiích ČTK

Technický postup těchto zásahů byl závislý na řemeslnosti a zručnosti retušerů. Dokonalost a nepostřehnutelnost retuše lidským okem měly oproti dnešním digitálním technikám své mantinely. Je třeba si ale uvědomit tehdejší způsob publikování fotografie na novinovém papíře. Všechny denní tisk obsahoval hrubý novinový rastr, který ukryl veškeré zásahy před zraky čtenářů celkem spolehlivě. Výskyt tohoto mizení „nevhodných osob“ je poměrně známý fenomén z počátku 50. let a díky své povaze technické nedokonalosti zásahu je i poměrně dobře zmapován (obr. 2.2.1/11-14). Tento typ retuše je ale postupem času natolik zdiskreditován, že v pozdějších letech normalizace se již takřka nevyskytuje. Pro tehdejší dobu typické, ale ne příliš časté, bylo estetické přiblížení se k historizujícímu novorenesančnímu slohu formou postprodukční koláže a retuše.⁴⁷ Inspirace historizmem se objevuje v sovětském výtvarném umění v období stalinismu. Pro pozdější sorealistické umění je toto estetické přiblížení typickou formou, kterou autoři vyobrazovali skupinové schůze a sněmy. Tato inspirace historizmem se objevuje snad jen do poloviny 50. let. Fotografie tuto formu také kopíruje a to zmiňovaným způsobem technické koláže, kdy jsou jednotlivé postavy fotografovány zvlášť a následně složeny v jeden nový kompozitní snímek. Fotomontáž a její význam je většinou spojován v souvislosti s propagandou, mizením politiků a také i s plakátem, zejména revolučním, budovatelským či propagačním. „Fotomontáž jako názorný informační prostředek, který svým nízkým podílem textu přihlíží i k negramotnosti lidí. Jinde v Evropě je však fotomontáž vnímána spíše jako zábava či využívána k zvyšování spotřeby v reklamě.“⁴⁸ Roubal, 1947

Novinová fotografie – výkladní skříň propagandy

Jednou z nejvíce sledovaných a pro propagandu využívaných byla novinová/deníková fotografie. Komunistickým ideologům fotografie vyhovovala svou realistickou schopností působit věrohodně a pravdivě, ale také pro možnost rozšíření mezi masy, mezi pracující lid.⁴⁹ Velká pozornost režimu byla proto zaměřena na personální obsazení deníkových redakcí. Veškeré vedoucí pozice podléhaly státním orgánům a ideologické oddanosti. Prověření fotografové pořizující obrazový materiál měli přesně dané jak vizuální, tak obsahové požadavky. Cenzura probíhala na všech úrovních vzniku i otištění fotografie: témata byla zadána státem, volba záběru byla autocenzurována fotografem a výběr z pořízeného materiálu byl proveden redakčním editorem spolupracujícím se státními orgány.

⁴⁷ SVĚTLÍK, Jan. Socialistický realismus v československé publikované fotografii 40. a 50. let, Opava, 1997. Bakalářská práce. Institut tvůrčí fotografie. Slezská univerzita v Opavě. Str. 65

⁴⁹ Tamtéž, str. 5

⁴⁸ POSPĚCH, Tomáš. Socialisticko - realistické tendence v české fotografii. Opava, 1998. Magisterská teoretická diplomová práce. Institut tvůrčí fotografie. Slezská univerzita v Opavě.

- *Československá tisková kancelář pod vlivem cenzury*

Cenzurní kontrole se nevyhnula ani Československá tisková kancelář (ČTK), která deníkům dodávala většinu tiskového materiálu. Tato největší tisková agentura u nás prošla za svou dobu působnosti dvěma totalitními režimy, které razily tvrdé cenzurní zásahy. Nacisté a komunisté. Komunistická cenzura byla aplikována především na soudobý výstup, ale i na práci s archivem, který po pádu železné opony čítal odhadem 5 mil. záběrů. Porevoluční přebírání archivních materiálů znamenalo radostné zjištění, že i po cenzorských zásazích je archiv kompletní a vyřazené snímky nebyly ničeny, ale byly uchovány jako tajné.

Vývoj systému pro kontrolu započal zkraje 50. let, kdy českoslovenští komunisté zakládají cenzurní úřad Hlavní zpráva tiskového dohledu (HSTD), převzatý podle sovětského vzoru instituce zvané GLAVLIT.⁵⁰ Zaměstnanci HSTD nebyli pracovně označováni jako cenzoři, ale jako plnomocníci. Jejich souhlas rozhodoval o vydání jakékoli zprávy a fotografie. Vyřazení snímku plnomocníkem nebylo bráno na lehkou váhu, hlášení podávaná vždy s označením „tajné“ mohla obsahovat závažná obvinění. Např. obvinění autora ze snahy poškodit lidově demokratickou republiku pořízením dané fotografie. Takovéto obvinění v 50. letech, v době politických poprav, mohlo pro dotyčného znamenat velké problémy (obr. 2.2.1/19,21). Instituci HSTD v r. 1967 nahradila na pouhý rok Ústřední publikační správa (ÚPS), která byla 13. 6. 1968 zrušena a v následném zákoně vydaného několik dní poté byla uvedena fráze „cenzura je nepřístupná“.⁵¹ O další dva měsíce později Prahu obsadila vojska Varšavské smlouvy a v září téhož roku byl zřízen Úřad pro tisk a informace. Nastává tzv. normalizační období a agentura ČTK již není pod vlivem cenzury, ale je sama cenzorem (obr. 2.2.1/20,22). Následující principy systémových pokynů a tajných informací skončily pádem komunismu 17. 11. 1989.

⁵⁰ ŘEHÁKOVÁ, Hana a Dušan VESELÝ. Zakázané dějiny ve fotografiích ČTK. 1. vyd. Praha: X-Egem, 1999, s. 202. ISBN 80-719-9035-3.

⁵¹ Tamtéž, str. 197

2.2.1 / 19



ČTK / Bohuslav Parbus
Výzdoba Prahy ke Stalinovým sedmdesátinám 1949
cenzurní zásah
z knihy: Zakázané dějiny ve fotografiích ČTK

2.2.1 / 20



ČTK / Josef Nosek
Průjezd na Václavském náměstí v Praze,
kde se 25. února 1969 upálil Jan Zajíc
cenzurní zásah
z knihy: Zakázané dějiny ve fotografiích ČTK

2.2.1 / 21



ČTK / autor neznámý
Odstřel pomníku J. V. Stalina v Praze. 28. 10. 1962.
cenzurní zásah
z knihy: Zakázané dějiny ve fotografiích ČTK

2.2.1 / 22



ČTK / autor neznámý
Konec léta 1968
cenzurní zásah
z knihy: Zakázané dějiny ve fotografiích ČTK

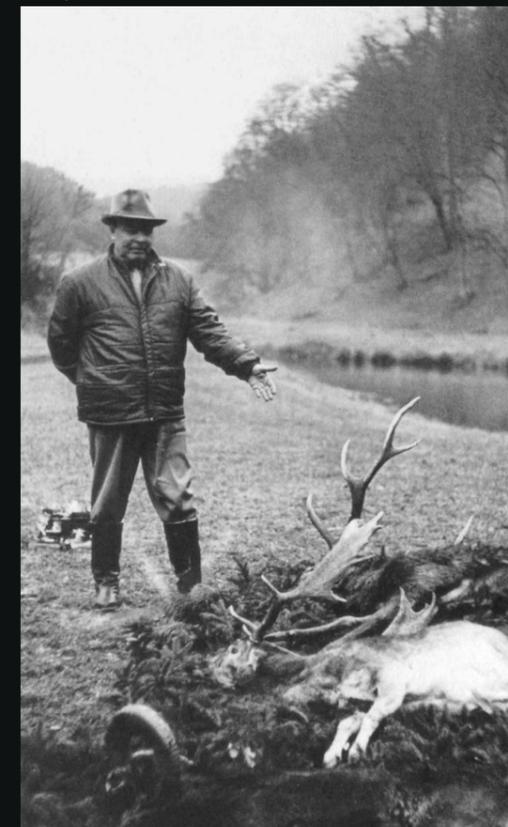
Autocenzura – princip existenčního strachu

Jedním z dalších neméně efektivních samoregulačních mechanismů mocenského aparátu byla autocenzura. Tento zručný aspekt je v dnešní době svobody a neomezeného digitálního záznamu již takřka nepředstavitelný. Autocenzura byla spjata s výběrem z pořízeného materiálu a to samotným autorem či redakčním editorem, ale především se týkala okamžiku ještě před zmáčknutím spouště. Zejména ji dáváme do souvislosti s agenturními fotografy pořizujícími oficiální záběry politického dění. Fotografové disponovali svěřenou technikou a přiděleným filmovým materiálem, který po naexponování musel být odevzdán do laboratoře k dalšímu zpracování. Věděli, že po vyvolání budou jimi nafocené filmové pásy kontrolovány cenzorem a to políčko po políčku. Nasnímání nevhodných záběrů nebylo bez trestu – jednalo se o finanční postihy, nelítostné výpovědi z práce či exemplární zákazy výkonu povolání.⁵²

Součástí tohoto aspektu rozhodování ve chvílích, kdy událost běží před objektivem, byla pomyslná hranice správného/ideologického zobrazení, kterou každý fotograf musel řešit ať chtěl, nebo ne. Při představě dnešního až bezmyšlenkovitého cvakání závěrek byla práce agenturního fotografa o mnoho jiná. Za překročení této pomyslné hranice bylo považováno například zachycení státníka mimo jeho oficiální roli (obr. 2.2.1/23). Jde o momentku či portrét povětšinou z oficiálního programu politika, ale i z jeho neoficiálního privátního prostředí. Podobné snímky můžeme v současnosti označit jako life-style a jsou takto zachyceni jak státní prezidenti svými osobními fotografy, tak osobnosti napříč společenským spektrem. Image komunistického politika byla stavěna na chladnosti, odlidštěnosti, vedena do jisté míry pochopitelnou snahou o morální ctnost a důstojnost představitelů moci. Chybějící lidská podstata spojená s originalitou jednotlivce byla nahrazena věrností straně. Najít hranici, kde končí role státníka a kde začíná bytost člověka, nebylo snadné.

⁵² ŘEHÁKOVÁ, Hana a Dušan VESELÝ. Zakázané dějiny ve fotografiích ČTK. 1. vyd. Praha: X-Egem, 1999, s. 202. ISBN 80-719-9035-3.

2.2.1 / 23



Zdroj: ČTK / autor neznámý
Leonid Iljič Brežněv po lovu při návštěvě Československa 1967
cenzurní zásah
z knihy: Zakázané dějiny ve fotografiích ČTK

2.3

Hranice fotografických žánrů *– umělecké vyjádření ve vztahu k dokumentu*

2.3.1 VZTAH DOKUMENTU A FIKCE VE SVĚTOVÉM KONTEXTU

Lidská subjektivita v opozici technické objektivitu

Interpretace fotografie byla od samého počátku vnímána nejednoznačně. Na jedné straně schopnost reálného autentického zobrazení a na straně druhé člověk samotný a jeho autorský záměr, umělecké vyjádření. Tyto dva faktory vytvářejí napříč dějinami neustále se měnící poměr mezi technickou objektivitou a lidskou subjektivitou. Tento poměr ovlivňující obecné vnímání fotografie byl od samého počátku objevení fotografie až do 60. let 20. stol. takřka vždy jednostranně vychýlený a jasně určoval povahu vnímání fotografie v dané době. Střídavý rytmus mezi dokumentární objektivitou a uměleckými trendy vytvářel charakteristická období a žánrově vymezené hranice. Sledování proměn tohoto poměru v průběhu minulého století je důležité pro pochopení současného prolnutí inscenace, dokumentu a uměleckého vyjádření formou digitální manipulace. Nejde ale jen o pochopení, jde i o schopnost uvidět překrývání a fúzi hranic fotografických žánrů v současné autorské tvorbě.

Historické střídání pevných žánrových mantinelů

Za počátky svědectví reality ve fotografii můžeme považovat sociálně-dokumentární projekty, které vznikly v prvních desetiletích v Americe. Témata zájmu se soustředila na sociální problematiku, drsné životní podmínky přistěhovalců (Jacob Augustus Riis), dětskou práci (Lewis Wickies Hine), mapování života obyčejných rolníků v období hospodářské krize (Farm Security Administration, FSA – Walker Evans, Dorothea Lange, Russel Lee, Gordon Parks a jiní).

Fotografie z těchto a jiných projektů jsou vnímány jako svědectví zachycené reality, jako autentická výpověď. Fotografové nikterak mechanicky ani personálně nezasahovali do vzniku obrazu.⁵³

Opakem pouhého zobrazení skutečnosti byly silící tendence vytvářet umělecké obrazy. Anglický piktorealismus, který již předcházal sociálně-dokumentárnímu svědectví, přešel v impresionistický a secesní piktorealismus a stal se novým směrem, který hlásal, že za úpadkem fotografie stojí pouhé zobrazování skutečnosti. U piktorealistické fotografie šlo o záměrné potlačení charakteristických vlastností fotografického obrazu (např. přesné zobrazení reality) a zároveň o vyzdvižení možnosti úprav při ruční výrobě fotografie za pomoci ušlechtilých tisků a tónování. V této době je již zcela zřejmé, že vnímání fotografického média se začíná štěpit na dva pomyslné tábory.⁵⁴ Jeden tvoří autoři, kteří svá díla staví na prvotní myšlenke vedoucí ke vzniku nemanipulované fotografie, která tuto myšlenku potvrzuje jako důkaz. Druhý pak autoři, kteří vnímají aktuální umělecké tendence a individuálním ručním zpracováním vtisknou fotografii punc originality autorského uměleckého díla. Hlavními postavami světového trendu impresionistického piktorealismu byli mimo jiné Robert Demachy, Theodor a Oskar Hofmeisterovi, v českém prostředí autoři, kteří byli ovlivněni světovým trendem a v části své životní práce tvořili pomocí ušlechtilých tisků, gumotisku, bromolejotisku apod., např. Karel Novák, František Drtikol, Josef Sudek. Z dnešního pohledu je možné vnímat tvárné procesy jako současné rozšířené úpravy obrazu, ale se zásadním rozdílem: ty dnešní jsou provedeny ve virtuální realitě počítače.

Jako reakce na používání ušlechtilých tisků a jiných malířských technik ve fotografii přichází ve 30. letech umělecký směr Nová věcnost, který měl velký vliv na změnu chápání postavení fotografie v umění. Znamená odklon od autorského vyjádření ve formě ušlechtilého tisku k autorské myšlenke v obsahu díla. Nahrazením tvárných procesů přímou fotografií bylo hledání krásy v běžných věcech ve své naturální podobě bez příkras. Za průkopnická díla můžeme považovat knihy *Pratvary umění (Unformen der Kunst)* od Karla Blossfeldta, *Svět je krásný (Die Welt is schön)* od Alberta Rengera-Patzsche, autory pracujícími ve stylu Nové věcnosti byli Alfred Stieglitz, Edward Steichen, Paul Strand, členové skupiny F64 – Edward Weston, Ansel Adams, Imogen Cunningham a další.

Avantgardní umělci tvořící v duchu hledání nového pohledu využívali fotografii jako média pro svůj účel vytvoření uměleckého díla. Fotografie se stává součástí knižní ilustrace, reklamy, umělecké koláže, průmyslového designu či propagandy na plakátech. Např. Jindřich Štyrský, Karel Teige, Jaroslav Rössler, v zahraničí Man Ray, László Moholy-Nagy a další.

⁵³ FOJTÍK, Libor. Fúze české inscenované a dokumentární fotografie po roce 1989, Opava, 2011.

Dostupné z: <http://www.itf.cz/dokumenty/liborfojtik-fuze-ceske-inscenovane-a-dokumentarni-fotografie.pdf>
Diplomová práce, Institut tvůrčí fotografie. Slezská univerzita v Opavě. Str. 19

⁵⁴ FOJTÍK, Libor. Fúze české inscenované a dokumentární fotografie po roce 1989, Opava, 2011.

Dostupné z: <http://www.itf.cz/dokumenty/liborfojtik-fuze-ceske-inscenovane-a-dokumentarni-fotografie.pdf>
Diplomová práce, Institut tvůrčí fotografie. Slezská univerzita v Opavě. Str. 20

Fotožurnalisté již nevidí fotografii jako obraz, ale jako okno do světa, o kterém podávají aktuální zprávu.⁵⁵ K hlavním protagonistům, kteří ovlivnili svým dílem několik dalších generací autorů, jsou: André Kertész, Brassai, Martin Munkácsi, zakladatelé a členové agentury Magnum – Henri Cartier-Bresson, Robert Capa, David Seymour, George Rodger a další.

Počátek nového začátku – subjektivní dokument

S příchodem 60. let končí do té doby takřka pravidelné střídání trendů upřednostňujících buď vizuální kvality obrazu, anebo naopak vyzdvihujících přednosti autenticity díla. Sociální dokument je protiváhou piktorealismu, který je střídán přímou fotografií Nové věčnosti. Avantgardní směry 30. let nahrazuje autenticita snímku fotožurnalistiky. Pevně žánrově vymezené směry a tendence jsou nahrazovány stejně žánrově kompaktními a poměr mezi objektivitou a subjektivitou je pravidelně jednostranně vychylován.

Ústupem humanisticky pojaté dokumentární skutečnosti z poválečných 50. let nastává velká změna. Přichází subjektivní pojetí autorem zvoleného tématu. Zásadními autory této nastupující dekády jsou William Klein s knihou *New York* a Robert Frank se svou výpovědí „o americkém snu“ vydané knižně pod titulem *Američané (The Americans)*. Díla Kleina a Franka ukazují stav americké společnosti bez příkras. Jsou to kritická díla společnosti, která se ocitla na ekonomickém vrcholu a stala se výkladní skříní světové demokracie. Autoři poukazovali na nízkou životní úroveň sociálně slabých vrstev, rasové problémy, nezaměstnanost, předsudky o snu v bohatství, dokumentovali odvrácenou stranu amerického snu, velkých aut a domků pro všechny. Započala nejen fáze subjektivně pojatého dokumentu, ale také přínos kritického pohledu, který musela společnost akceptovat a vyrovnat se s ním.

⁵⁵ FOJTÍK, Libor. *Fúze české inscenované a dokumentární fotografie po roce 1989*, Opava, 2011.
Dostupné z: <http://www.itf.cz/dokumenty/liborfojtik-fuze-ceske-inscenovane-a-dokumentarni-fotografie.pdf>
Diplomová práce, Institut tvůrčí fotografie. Slezská univerzita v Opavě. Str. 21

- Fúze objektivitu a subjektivitu

Navazujícími autory, jako jsou např. Diane Arbus, Lee Friedlander, Leon Levinstein, Garry Winograd, Bruce Davidson a jiní, vzniká do té doby ne příliš obvyklé propojení objektivního dokumentu a subjektivního pohledu s prvky inscenace. Již se nejedná o interpretaci autentické skutečnosti, ale o zájem a vytváření nových obrazových světů. Vzniká obrazové vyprávění plné vizuálních symbolů, expresivity, sledování sociálních nerovností, kritického pohledu, zájmu o bizarnost.

Fotograf a kurátor John Szarkowski sleduje tyto tendence a v r. 1967 sestavuje v Museum of Modern Art v New Yorku skupinovou výstavu, kde prvně uvedl a použil termín „*New Documents*“ (*Nový Dokument*).⁵⁶ Poměr mezi dřívější popisnou objektivitou a uměleckou subjektivitou je více vyrovnaný a vzniká nový žánr složený z dříve neslučitelných složek.

90. léta přináší nejen postmoderní interžánrové mísení tradičních hodnot s komerční oblastí, ale také digitální technologii a nové přemýšlení o iluzivnosti fotografie. Přichází nový termín paradokument či inscenovaný dokument, který fotografii ukazuje jako obrazové vyprávění, ale již oproštěné od stoprocentních vazeb na realitu. Toto nové myšlení nejvíce vystihují díla světových autorů, jako jsou např. Jeff Wall, Philip Lorca diCorcia, Sandy Skoglund, Cindy Sherman, Gregory Crewdson, Thomas Demand a jiní.

Digitální technologie plně nastupují v 90. letech a přináší nejen fakt o nerozpoznatelnosti zásahu do obrazu, ale také větší míru nečitelnosti stírajících se hranic mezi žánry. Zásadním problémem s příchodem virtuálního prostředí je ohrožená autenticita fotožurnalistiky či nerozpoznatelnost uměleckého vyjádření ve formě digitální manipulace s obrazem a s tím související překrývání hranic uměleckých žánrů.

⁵⁶ FOJTÍK, Libor. *Fúze české inscenované a dokumentární fotografie po roce 1989*, Opava, 2011.
Dostupné z: <http://www.itf.cz/dokumenty/liborfojtik-fuze-ceske-inscenovane-a-dokumentarni-fotografie.pdf>
Diplomová práce, Institut tvůrčí fotografie. Slezská univerzita v Opavě. Str. 21

2.3.1 / 3



Jeff Wall
Mimika / Mimic, 1982
light box, 198 x 228,5 cm

2.3.1.1 Jeff Wall

Rekonstrukce reality

Fotograf Jeff Wall (*1946) patří k ikonám současné světové inscenované fotografie. Proslavil se svými velkoformátovými snímky, které byly vystaveny v nejprestižnějších světových galeriích, jako jsou např. Tate Modern v Londýně, Museum of Modern Art v New Yorku, Deutsche Guggenheim v Berlíně anebo Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig (MUMOK) ve Vídni. Wallovo dílo se pohybuje na hraně pečlivě aranžované scény a dokumentu. Na jedné straně precizní filmová režie příběhu a na druhé straně intuitivní práce s principem náhody. Pro tvorbu tohoto autora je typické používání velkoformátové snímákové techniky, filmové režie, inspiračních námětů z malby a filmu, vytváření solitérních fotografií (nikoli v cyklech), socioekonomická témata, styl kritického diskursu postkonceptuálního umění, využívání možností technologie digitální manipulace. Vznikly početné teoretické teze jeho díla, kterých je v některých případech sám autorem a kontinuální prezentace jeho velkoformátových fotografických děl ve světelných lightboxech. Autor pochází z kanadského Vancouveru, kde se v r. 1946 narodil a kde také vznikla většina jeho díla. Wall přiznává, že může pracovat kdekoli, za předpokladu, že to bude v městské komunitě.⁵⁷ Města ho fascinují tím, jak se v nich koncentrují lidé v nejrůznějších životních situacích. Nevnímáme proto fotografie umístěné do ulic a předměstí Vancouveru jako portrét tohoto místa, výběr městského prostředí je spíše brán jako fascinace městem jako takovým, kde autor v bezprostřední blízkosti pozoruje běžné události a místa, která důvěrně zná. Jak sám autor zmiňuje, tyto odpozorované události, situace každodenního života, psychické vjemy poté s několikaměsíčním odstupem času rekonstruuje a autorsky interpretuje.

Autorova cesta k nalezení vlastního fotografického stylu a rukopisu byla zprvu různorodá a nejistá, nicméně společným jmenovatelem všech jeho zájmů byla studia obrazových forem, zejména malířství a kinematografie. Jeff Wall je vystudovaným historikem umění, který v průběhu svých studií přichází v 70. letech do Londýna zpracovat svou disertační práci a kde také započne jeho zájem o filmovou tvorbu. Tehdejší vývoj fotografie je pro něj spíše zklamáním. Z jeho pohledu nejsou ikonické knihy Walkera Evanse a Roberta Franka svými následovníky již posouvány dál, ba co více, jejich tvorba ani nedosahuje kvalit těchto knih. Začíná se tedy sám zabývat filmovou tvorbou a je přesvědčen, že budoucnost tkví v pohyblivých obrazech.⁵⁸

⁵⁷ WEWERKA, Olga. Berlin, Deutsche Guggenheim, 3.11.2007 – 20.1.2008, Časopis Ateliér 25-26, 2007

⁵⁸ ŽITŇANSKÁ, Klára. Jeff Wall v reflexi literatury, Praha, 2013. Diplomová práce. FAMU. Str. 18

Po návratu z Londýna do Vancouveru začíná psát scénáře, které se neúspěšně snaží udat do hollywoodské produkce. Po pár letech přestává s aktivním zájmem o filmovou tvorbu, ale zaujetí a filmové přístupy vtisknou jeho dílu typický rukopis.

Za počátky jeho fotografické tvorby stojí snaha přenést výhody malby a kinematografie do fotografie. V r. 1976 se Wall začíná zajímat o inscenovanou piktorální fotografii, o které sice věděl, že byla od samého počátku terčem posměchu, ale v rozhovoru s Jamesem Rondeuem to komentuje slovy: „Věděl jsem, že inscenovaná fotografie byla ve 20. letech považována za směšnou a že první vlna těchto prací utrpěla tím, že neimitovala zrovna to nejlepší z piktorálního umění té doby, ale naopak to nejhorší. Lidé se ohlíží zpět na Henryho Peach Robinsona a jemu podobné, jako by to byli předchůdci mojí vlastní tvorby, ale já jsem tyto fotografie neměl rád a nemám je rád doteď. Robinson a ostatní měli rozpoznat, že pokud chtějí napodobovat malbu, neměli by imitovat nejhorší salonní odpad, měli by vycházet z *Degase*.“⁵⁹ Autorův osobní vztah ke klasické fotografii nebyl příznivý a Wall se vůči tehdejšímu trendům nepřímou vymezuje a je znát určitá míra revolty, kterou on sám nepopírá. V r. 1977, kdy se začíná zabývat velkými barevnými ciba-chromy, stále převládala klasická idea umělecké fotografie, ale také se již prosazovala díla, která Wall nazýval „nové umělecké fotografie“ od Cindy Sherman, Sherie Levine, také začínají tvořit studenti Bernda Bechera vyučujícího na Akademii umění v Düsseldorfu. Wall uvažoval o klasické fotografii jako o ukončeném procesu, o něčem, co již bylo dotaženo k dokonalosti. Vycházel proto z předpokladu, že všechny další pokusy budou již horší, že není důvod pokračovat tam, kde Evans přestal. Dnes s ohledem na uplynulý časový odstup hodnotí svoji dočasnou ambivalenci vůči klasickým mistrům jako to nejlepší, co mohl udělat.⁶⁰

Prvním dochovaným Wallovým lightboxem je *Zničený pokoj*, 1978 (obr. 2.3.1/2), kde autor potvrzuje svůj enormní zájem o studia malby a inspiraci tímto médiem. Předlohou k fotografii je historická malba Eugena Delacroixe, *Smrt Sardanapala* (obr. 2.3.1/1). Rafinovaná barevná kompozice mystifikuje diváka, napovídá tajemství, které zůstává hádankou, jako všechny Wallovy „cinematografic photography“⁶¹, jak své metafyzicky ozvláštěné kompozice nazývá.

⁵⁹ ŽITŇANSKÁ, Klára. Jeff Wall v reflexi literatury, Praha, 2013. Diplomová práce. FAMU. Str.19

⁶⁰ Tamtéž, str. 20

⁶¹ Tamtéž, str. 21 „Wall cítil drobný posun oproti klasickému kánonu umělecké fotografie, začal svou tvorbu nazývat *cinematografic photography*. Tento pojem zároveň odkazuje hlavně k technikám používaným během filmového natáčení: spolupráce s představiteli rolí (ne nutně profesionálními herci, dle neorealismu), technické vybavení, pečlivá příprava záběru a otevřenost směrem k rozdílným tématům a stylům. Všechny tyto procesy si Wall vypůjčil od filmařů a aplikoval je na fotografickou tvorbu“.

2.3.1 / 1



Eugène Delacroix
Sardanapalova smrt/
La Mort de Sardanapale, 1827

2.3.1 / 2



Jeff Wall
Zničený pokoj / The Destroyed Room, 1978
light box, 159 x 234 cm

2.3.1 / 4



Jeff Wall
Mléko / Milk, 1984
light box, 187 x 229 cm

2.3.1 / 5



Jeff Wall
Adrian Walker, 1992
light box, 119 x 164 cm

2.3.1 / 6



Jeff Wall
Mrtvé vojsko promlouvá /
Dead Troops Talk, 1986
light box, 229 x 417 cm

Dalšími významnými díly v kontextu inspirace malbou jsou např. *Obraz pro ženu* (1979), vycházející z obrazu Eduarda Maneta, *Bar ve Folies-Bergère* (1881-82), kde malíř použil jako předlohu odraz v zrcadle, anebo v další fotografii *Vypravěč* (1986), která opět vychází z díla Eduarda Maneta, *Snídaně v trávě* (1863), kterou ale Wall převedl do tématu migrace a lidí bez domova. Jiným inspiračním zdrojem oproti malbě je Wallovi rekonstrukce situace, které byl svědkem. Pro tento pojem vytváří termín „near documentary“⁶², který spolu s *cinematografic photography* převzou teoretici a standardně se objevuje ve všech textech o Wallovi. Základním dílem protínajícím filmový přístup a rekonstrukci viděného nacházíme např. ve fotografii *Mimika*, 1982 (obr. 2.3.1/3), kde se Wall stal svědkem posměšného gesta bílého muže na procházejícího Asiata. Wall s odstupem času rekonstruuje situaci s herci, které mají své role a celá fotografie má svůj scénář. Stejný princip uplatňuje v dalších dílech *Mléko*, 1984 (2.3.1/4) anebo v pozdějším *Adrian Walker*, 1992 (obr.2.3.1/5). Rozdíl mezi těmito dvěma díly je v jiném režijním přístupu k ději a portrétovanému. *Mléko* je herecký tvar, moment vytvořený režisérem, *Adrian Walker* je reálná postava zabraná do své činnosti. Obě dvě scény jsou pořízeny autorským režijním konceptem, ale na jedné straně je univerzální zpráva o frustraci a krizi, o náhlé explozi nahromaděné vnitřní zlosti, a na druhé jsme svědky absolutního soustředění, kdy figura na obraze je zcela zaujatá svou činností, nevnímá pozorovatele, nepředvádí svůj svět, ale je pouze jeho součástí. Tyto dva obrazy jsou si vzájemným protipólem: divadelní póza a soustředěné zaujetí.

Běžné praxi práce ve fotografických cyklech se Wall vyhýbá, tvoří solitérní díla stojící každé samo za sebe, jedná se o izolovaná prohlášení k tématu. Autor je kontinuální ve svém koncepčním přístupu, ale v oblasti témat, stylu a koncepce obrazu je neustále v pohybu. Na počátku 90. let, těsně než se začne zabývat digitální manipulací, krátce experimentuje s klasickou fotografií, které se dříve systematicky stranil. Vytváří *Trochu fazolí*, 1990 a *Chobotnice*, 1990 a nazývá je *přímá fotografie*. Nejde ale o dokumentární snímky, jde o inscenovaná zátiší. Ve stejném duchu pracuje i na své ojedinělé sérii *Úhlopříčná kompozice*, 1993, kde se jedná o fotografické eseje o krásné ošklivosti vycházející z Rodčenka a Moholy-Nagye, kteří přednáší o změně úhlu pohledu aparátu jakožto úkonu ke zkrášlení i zdánlivě ošklivého předmětu. Wall se tady definitivně smiřuje s fotografickou tradicí.

⁶² „Near documentary – rekonstrukce situace, které byl svědkem. Může zahrnout drobnou intervenci umělce. Pohybuje se mezi dokumentem a fikcí. Nepoučený divák může fotografii pokládat za dokument“.
in: ŽITŇANSKÁ, Klára. Jeff Wall v reflexi literatury, Praha, 2013. Diplomová práce. FAMU. Str. 27

S digitálními kolážemi Wall začíná kolem roku 1990 a jako zásadní výhody digitální montáže pro vytvoření dokumentárního efektu uvádí opravitelnost vad negativu a možnost nefotografovat všechny objekty na fotografii v jednom rámci. „*Fotografická montáž se stává fotografií ve chvíli, kdy je nerozpoznatelná, ve chvíli, kdy splyne v jeden celek. Klasická fotomontáž, kde jsou vidět spoje a řeší se jen juxtapozice elementů, mne nezajímá,*“⁶³ komentuje svůj přístup Wall. Fotografie *Náhlý poryv větru*, 1993 (obr.2.3.1/7) vznikla jako rekonstrukce malby japonského malíře Katsushika Hokusaiie (*Silný vítr v Yeijiri*, 1831-33), je složena ze sta snímků a Wall na ní pracoval takřka rok. Stejným způsobem, ale již v ateliéru, postupuje při tvorbě *Mrtvé vojsko promlouvá*, 1992 (obr.2.3.1/6). Wall nechává postavit pouštní vojenský zákop, kde několik měsíců postupně snímá jednotlivé postavy, které pak digitálně spojí do jedné fotografie. Literárním námětem této fotografie je kniha *Mrtvé duše* od Gogola. Oživé mrtvolky spolu v zákopech vedou rozhovory a s úsměvem se baví. Wall pro tento typ svých děl vytváří vymyšlený termín „*philosifical comedies*“. Fotografie tohoto typu nelze brát příliš vážně, divák si je s realitou nemůže splést, jde o nadsázku, ale přesto jsou vnitřní témata zcela vážná. Např. *Piknik upírů*, 1991 ukazuje na kraji lesa skupinku nalíčených herců do podoby upírů, kteří ale dle Wallovy interpretace představují nadvládu městského stylu života a kapitalismu nad veškerým okolím.

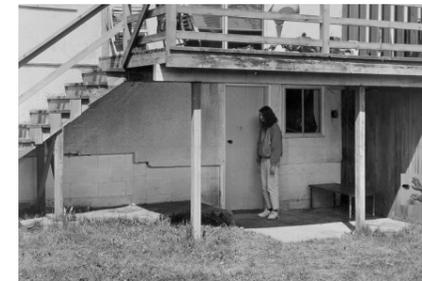
Oproti svým začátkům, kde se vymezuje vůči klasické fotografii, dokumentu a černobílému podání, se Wall v polovině 90. let dostává k postupnému smíření s klasickou estetikou a začíná pracovat s černobílým obrazem. Jeho černobílé fotografie byly poprvé vystaveny v rámci *Document X (umělecká přehlídka v Kasselu, 1997)* a většinou jde o každodenní náměty, scény z běžného života, zobrazující hlavně osoby na okraji společnosti, jako např. *Vzadu, 304 W.25 Ave., May 20, 1997, 1,41 & 1,42 p.m.*, (obr. 2.3.1/8). V rozhovoru, který vedl Boris Groys, Wall komentuje svůj přístup a přechod z barevného na černobílý obraz následovně: „*Wall říká, že když začala jeho generace fotografovat, bylo běžné jaksí bojovat s médiem, zkoušet, kam až lze zajít, jít proti klasickým formálním postupům a proti estetice fotografie (všeobecná strategie postmoderny). Proto ho v ten moment klasická fotografie nezajímala. Dnes už se mohou umělci považovat za fotografy nezávisle na dějinách fotografie, takže o sobě Wall může uvažovat jinak než na začátku 80. let. Jeho postoj se uvolnil a přesunul zpět k tradici.*“⁶⁴

2.3.1 / 7



Jeff Wall
Náhlý poryv větru / A Sudden Gust of Wind (after Hokusai), 1993
light box, 229 x 377 cm

2.3.1 / 8



Jeff Wall
Vzadu, 304 W.25 Ave., May 20, 1997, 1,41 & 1,42 p.m., 1997
montáž ze dvou bromostříbrných černobílých fotografií, 246.6 x 363.5 cm

⁶³ ŽITŇANSKÁ, Klára. Jeff Wall v reflexi literatury, Praha, 2013. Diplomová práce. FAMU. Str. 38

⁶⁴ Tamtéž, str. 47

2.3.1 / 9



Jeff Wall
Uplynuvší / Overpass, 2001
light box, 214 x 273,5 cm

2.3.1 / 10



Jeff Wall
Pohled z bytu / A View from an Apartment, 2004-5
light box, 167 x 244 cm

Po r. 2000 se opět vrací k barvě a ke stylu *near documentary* a zpracovává socioekonomická témata. Wall se ve své tvorbě brání politicky angažované fotografii a ve svých dílech jsou sociální či politické problémy zobrazeny jen v náznacích: *Uplynuvší, 2001* (obr. 2.3.1/9). Lidé s kufry mohou být chudí, mohou být migranti, ale mohou to být i turisté jedoucí na dovolenou. Na fotografii je vše jasně viditelné, ale současně neviditelné, neznáme souvislosti, nevíme, kam a proč jdou.

Pohled z bytu, 2004-5 (obr. 2.3.1/10): Fotografií předcházela dvouletá příprava, kdy Wall nejdříve hledal vyhovující lokaci – byt, poté najal studentku, která dostala za úkol byt zabydlet dle svých představ a žít v něm, čímž se stala spoluautorkou. Následně najal druhou postavu a s nainstalovanými reflektory za okny třetího patra pořídil několik desítek záběrů, které jsou poté složeny v jeden celek.

2.3.1 / 12



Thomas Demand
Kancelář / Büro, 1995
C-Print a Diasec, 183,5 x 240 cm

2.3.1.2 Thomas Demand

Model reality

Thomas Demand (*1964) pochází z Mnichova, v r. 1987 nastupuje na Akademii výtvarných umění v Mnichově, obor interiérového designu, odkud r. 1989 odchází na Akademii umění v Düsseldorfu do ateliéru sochařství Fritze Schweglera. Prvními pokusy s fotografií jako s dokumentačním médiem vytváří papírové modely ve dvou verzích, objekt jako sochu a objekt pro fotoaparát.⁶⁵ Demand také žádá o možnost navštěvovat ateliér Berndta Bechera, ale neúspěšně. Od r. 1993 studuje dále v Paříži na Cité des Arts a následně v Londýně na Goldsmith College. Je jedním z nejznámějších německých umělců, který přistupuje k realitě jako k modelu skutečnosti vytvořené manuálně lidskou rukou a myšlenkou. Autor svým dílem atakuje základní principy objektivitu obrazového zpravodajství a zároveň demonstruje odtržení společnosti od kontaktu s realitou. Demand ve svém ateliéru vytváří v měřítku 1:1 papírové modely korun listnatých stromů, kanceláří, chodeb a schodišť budov. Po dokončení tyto modely fotografuje velkoformátovým Sinarem na barevný filmový materiál, který dále neupravuje. Demandova fotografovaná papírová realita není zkreslená, neprobíhá postprodukční digitální manipulace ani nahrání nového děje, který by fotografovanou scénu posunul do jiného kontextu. Při transformaci „skutečné“ reality do papírové autor přistupuje s exaktně popisnou přesností, modely na jeho fotografiích nejsou tedy autorsky manipulovány a jako duplicitní kopie přesně kopírují autorem vybrané předlohy. Pro pochopení uměleckého konceptu tohoto autora je ale nutná znalost nejen technického principu vzniku, ale především historické povědomí o událostech souvisejících s výběrem námětu pro realizaci papírového modelu.

Základním impulsem a náměty pro většinu Demandových fotografií jsou obrazy z masmediálního prostoru. Často se jedná např. o reportážní snímky převzaté z tiskových agentur, které jsou publikovány napříč světovými deníky. Demand je fascinován touto cirkulací mediálního obrazu a sledování tohoto procesu je hlavním zdrojem zájmů jeho tvorby. Papírové modely vystavěné v ateliéru kopírují mediální obraz, fotografie z denního tisku,⁶⁶ *tento prostor mediálního obrazu vnímá jako formu sdílené vizuální zkušenosti, která se již nevztahuje k percepci viditelných fenoménů, ale k tele-pozorování. „Snímá de facto svůj mentální obraz skutečnosti utvořený na základě sdílení z druhé ruky.*

⁶⁵ KOLSKÝ, Jan. Thomas Demand, Praha, 2014. Bakalářská práce. FAMU. Str. 7

⁶⁶ VIRILIO, Paul. Obrazy a události,
in: KOLSKÝ, Jan. Thomas Demand, Praha, 2014. Bakalářská práce. FAMU. Str. 17

⁶⁷ LÁB, Filip a TUREK, Pavel. Fotografie po fotografii. Vyd. 1. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, 2009, s. 88. ISBN 978-80-246-1617-9.

Ukazuje pravdu mcluhanovského mediálního věku, že drtivou část znalostí o světě dnes člověk nabírá zprostředkovaně. Taková znalost je nekompletní, mělká a nestabilní, stejně jako Demandovy fotografie, jež z důvodu svého vzniku postrádají detaily.⁶⁷ Inspirace mediálním obrazem jako zdrojem pro námět souvisí také se sledováním konkrétního tématu, ke kterému se autor vyjádří výběrem záběru k rekonstrukci. Autorský koncept recyklace mediálního obrazu pomocí papírových modelů může být brán jak jednou, např. technickou částí a výběrem událostí, k jakým se vyjadřuje, tak částí druhou, která nám přibližuje Demandovo umělecké myšlení a osobní názory v kontextu současných i historických událostí z oblasti politiky, umění, architektury či zločinu.

Model, 2000 (obr. 2.3.1/11), vychází z historické fotografie, na které si Adolf Hitler s architektem Albertem Speerem prohlíží model plánovaného pavilonu pro světovou výstavu v Paříži r. 1937. *Archiv, 1995*, je rekonstrukce filmového archivu Leni Riefenstahl, která v době v době nacistického Německa tvořila pro režim ideologická díla.⁶⁸ *V souvislosti s těmito fotografiemi lze Demanda zařadit do kontextu tzv. „druhé generace“, tedy generace vyrovnávající se s dědictvím druhé světové války a paměti těchto událostí a traumat generace předcházející.*⁶⁹ Fotografie *Kancelář, 1995* (obr. 2.3.1/12), vznikla rekonstrukcí žurnalistické fotografie z událostí spojené s pádem Berlínské zdi, kdy obyvatelé východního Německa vyrabovali kanceláře tajné služby ministerstva státní bezpečnosti (STASI), když hledali v archivech složky o své spolupráci. *Tavern / I-V, 2006* (obr. 2.3.1/13), je místo spojené se zločinem týrání malého chlapce. Demand v tomto případě nečerpá svůj obrazový zdroj z médií. Autor často nezůstává jen u jediné zdrojové fotografie, ale ve snaze důkladně prozkoumat námět najímá detektivní kancelář pro zjištění dalších okolností. Fotografické agentury nebo jeho asistenti mu pořizují snímky související s pátráním a z těchto záběrů poté vychází pro své rekonstrukce. V jiných případech mu předlohou mohou být záběry z bezpečnostních kamer, fotografie od přátel, pohlednice. Demand místa, která rekonstruuje, osobně nenavštívuje, do skutečnosti nahlíží pouze virtuálně, skrz zprostředkovaný obraz. Výjimkou může být neumožnění pořízení jakéhokoli fotografického záznamu, jako v případě Nigerijské ambasády v Římě, která Demandovi sic vstup povolila, ale rekonstrukci interiéru i exteriéru provedl na základě svých vlastních vzpomínek *Ambasáda I-VII, 2007* (obr. 2.3.1/14). Ambasáda je spojena s událostmi z ledna r. 2001, kdy došlo ke krádeži oficiálních hlavičkových papírů a razítek, které byly krátce po útocích z 11. září použity k padělání dokumentů spojených s důkazem prodeje uranu Saddámovu režimu v Iráku.

2.3.1 / 11



Thomas Demand
Model / Modell, 2000
C-Print a Diasec, 164 x 210 cm

2.3.1 / 13



Thomas Demand
Tavern / Klause I., 2006
C-Print a Diasec, 275,1 x 170,1 cm

⁶⁸ KOLSKÝ, Jan. Thomas Demand, Praha, 2014. Bakalářská práce. FAMU. Str.19

⁶⁹ HIRSHOVÁ, M. 2013, *Generace post-paměti*, In: Labyrint revue, č. 31-32, Praha, 2013, s. 178-82.

2.3.1 / 15



Thomas Demand
Gate, 2004
C-Print a Diasec, 180 x 238 cm

2.3.1 / 14



Thomas Demand
Ambasáda / Embassy V, 2007
C-Print a Diasec, 224 x 164 cm

Stály tak na počátku invaze USA do Iráku v r. 2003 a dodnes trvající války proti terorismu. Pokračováním sledovaného tématu a navazujících událostí je např. další dílo *Gate, 2004* (obr. 2.3.1/15), kde se jedná o prostor letecké kontroly, kudy prošla část teroristů z 11. září.

Pro ucelený obraz Demandova díla a jeho správnou interpretaci je ale také nutné zmínit zničení papírových kulis ihned po pořízení fotografií. V tomto ohledu se použití papíru stává praktickým, protože dochází k jednoduchému uvolnění ateliéru pro další projekt. Nicméně k výběru materiálu, se kterým pracuje, autor dodává: „Zvolil jsem si papír kvůli jeho dostupnosti: je to otevřený materiál. Všichni na něj máme stejné vzpomínky a já tak mohu využít vaši zkušenosti pro objasnění toho, co říkám.“⁷⁰ Tvůrčí proces zakončený pořízením snímku a následným zničením kaširovaných kulis dokazuje, že Demandovi jde vždy o fotografii „praxe, která ho připodobňuje k fotoreportérovi. Zachycuje, co se jednou událo a poté pominulo. Jde o svědectví, nikoli o ilustraci. Za takovou divák fotografii považuje, chce ji tímto vidět. Psychologická jistota ‚toto bylo‘ se prolíná s nedůvěrou vůči mediálnímu světu. Tváří v tvář jeho fotografiím je příjemce vystaven stejné nemožnosti ověřit si zobrazené ve skutečném světě, jelikož vhodná konstatace reálií před objektivem již dávno pominula.“⁷¹

Thomas Demand patří do kontextu umělecké fotografie, i když jeho sochařský přístup ho řadí spíše k umělcům pracujícím s fotografií. „Pole fotografie obsazené umělci se vyznačuje určitou rezistencí vůči tradičnímu pojetí fotografie a dochází zde k častému prolnutí s tradičními uměleckými médii malby a sochy.“⁷² V současné světové fotografii Demanda můžeme zařadit mezi tzv. nové piktorealisty. Termín, který zmiňuje ve své knize Michael Fried⁷³, vysvětluje jako autory vytvářející povětšinou velkoformátové fotografie pro prezentaci v galeriích a kteří se tímto odlišují od předešlé tradice prezentace fotografií především v knihách a časopisech. Spadají sem autoři např. z tzv. Düsseldorfské školy, Andreas Gursky, Thomas Ruff, Candida Höfer, Thomas Struth a jiní. Mimo autorské osobnosti této školy např. Jeff Wall, Hiroshi Sugimoto, Rineke Dijkstra.

⁷⁰ QUINTIN, 2000, s.40. in: KOLSKÝ, Jan. Thomas Demand, Praha, 2014. Bakalářská práce. FAMU. Str.15

⁷¹ LÁB, Filip a TUREK, Pavel. Fotografie po fotografii. Vyd. 1. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, 2009, s. 88. ISBN 978-80-246-1617-9.

⁷² KOLSKÝ, Jan. Thomas Demand, Praha, 2014. Bakalářská práce. FAMU. Str. 9

⁷³ *Why photography matters as art as never before*, Michael Fried, 2008.

in: KOLSKÝ, Jan. Thomas Demand, Praha, 2014. Bakalářská práce. FAMU. Str.10



Gregory Crewdson
z cyklu *Raná práce / Early works, 1986-88*
C-Prints, 50,8 x 63,5 cm

2.3.1.3 Gregory Crewdson

Za oponou lidské psychiky

Nalezení poměru dokumentu a fikce u amerického fotografa Gregoryho Crewdsona nemusí být, tak úplně zřetelné, jak by se mohlo na první pohled zdát. Fotografie tohoto autora jsou fantazijním příběhem v celém svém rozsahu. Vše je nahrané, od drobných maličkostí na stole v rohu místnosti až po ovládnutí fotografované scény formou bourání vybydlených domů. Přístup autora k realitě se ale průběhem let jeho tvůrčí kariéry mění. Na samotném začátku přistupuje k fotografované realitě jako k respektujícímu objektu zkoumání na kterém demonstruje své umělecké názory, a naproti tomu v pozdějších projektech již tuto všední „nabouranou“ realitu nahrazuje za studiovou, za vymyšlenou konstrukci své fantazie a jeho kreativních řiditelů. Crewdson se tak posunul od fascinace samotnou realitou, kterou nabourává a atakuje jí, k vytvoření nové reality připomínající skutečný svět, ale stále vyjadřující umělcovy myšlenky, tak jako ve svých raných projektech. Jinými slovy lze říci, že oproti dřívějšímu vnímá dnešní americkou společnost jako umělý svět štěstí, který jinak než studiovou rekonstrukcí reality nejde již zobrazit. Dokumentární a umělecká fotografie se u Crewdsona jakoby protínají v jedné rovině snahy o naznačení, či přímého vyobrazení americké společnosti za jejími zavřenými dveřmi, za oponou hojnosti realistických kulís domků a zahrad amerického předměstí. Autor však není mesiášem a neutuchajícím kritikem něčeho tak krásného a poklidného, jako každodenní život může být. Ke svým divákům, kterým předkládá své dílo je ohleduplný, zkaženou morálku a temné zákoutí lidské psychiky prezentuje v pohádkové atmosféře pečlivě vymyšlených scén za pomoci ohromných produkčních rozpočtů a hollywoodského štábu spolupracovníků.

Crewdson pochází z malého amerického městečka Hudson vzdáleného necelé dvě hodiny jízdy autem od New Yorku. Jeho otec Dr. Frank Crewdson, psychoanalytik, měl svou ordinaci na Manhattanu, nad kterou o patro výš v domě bydlel se svou rodinou.⁷⁴ Gregory vzpomíná na své dětství v dětském pokojíku nad ordinací svého otce poslouchající celé dny psychoanalytické vyšetřování a zpovědi otcových pacientů. Tento vjem z dětství spolu s vnímáním prací např. fotografky Cindy Sherman, malíře Edwarda Hoppera anebo filmových hororových režisérů Alfreda Hitchcocka či Davida Cronenberga uvádí Crewdson jako své inspirační zdroje.

⁷⁴ JANDOUREK, Filip. Gregory Crewdson, Opava, 2009.

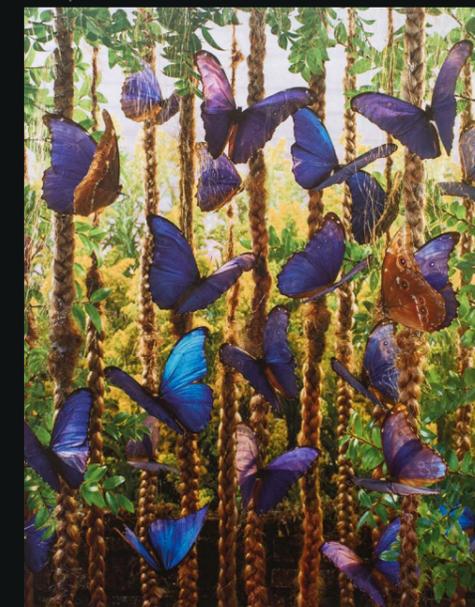
Dostupné z: <http://www.itf.cz/dokumenty/filip-jandourek-gregory-crewdson.pdf>
Bakalářská práce. Institut tvůrčí fotografie. Slezská univerzita v Opavě. Str. 9

První publikované fotografie z cyklu *Raná práce, 1986 – 1988* jsou součástí Crewdsonovy studijní diplomové práce, pro kterou získával své modely do fotografií obcházením sousedů ve svém okolí. Záběry nesou již jisté známky autorského rukopisu let budoucích. Z dnešního pohledu se může zdát práce světelně a technicky nedokonalá, ale s přihlédnutím na nulový produkční rozpočet se jedná oproti nadcházejícím letům o autentické prostředí, reálné postavy obyčejných lidí ve svém vlastním osobním prostoru. Autor experimentuje, zkouší záběry dětí zabraných do her, soustředění zvířat, objevuje noční ulice a potměšlé místnosti za svitu lampiček. Objevují se i záběry pořízené za dne, které na pozdějších pracích již takřka nenalezneme, např. obr. 2.3.1/16, chlapec mimo hřiště, za hradbou mantinelu ohraničujícího soutěžní klání probíhající o pár metrů dále. Je možné, že by mohlo ve skutečnosti jít o momentku sběrače míčků, ale v kontextu inscenované autorovy práce je reportážní záběr sportovní události málo pravděpodobný, nicméně v rámci rané práce není vyloučený. Crewdson ve svém prvním souboru naznačuje, že ví, kam se má dívat, a že ví, co pohledem hledá. Voyeurský pohled na chlapcovo bloumání, které je ukryté před zraky možná stovky diváků sportovní události. Oddělení jednotlivce do svého prostoru mimo vyhrazenou herní a diváckou zónu. Tyto rané práce bez světelných štábů a desítek asistentů jsou inscenovaným divadlem na ulici, kdežto pozdější, zejména poslední cykly, již směřují k odtržené realitě dokonalého filmového chrámu iluze.

Soubor *Zázrak přírody, 1992 – 1997*, který můžeme považovat za hledání formy, ale také za kompletní zdařilé umělecké vyjádření, jsou studiové, individuálně zhotovené kulisy v měřítku loutkového divadla, kterými Crewdson hraje alegorické divadlo temného, hororového světa pod rouškou pěkného slunného dne. Pro autora je typické přešlapování mezi komentářem běžné reality, ve které vidí symboly (např. vyobrazení ptáka pijícího vodu otrávenou domácím odpadem) a vytvářením surrealistických výjevů ve formě nadsázky, např. obr. 2.3.1/17.

S fantazijní nadsázkou dále experimentuje a rozvíjí své myšlenky, ale už v „kulisách“ běžného života malého amerického městečka. Soubor *Vznášet se, 1992 – 1997*, (obr. 2.3.1/18) je focen celý z plošiny pronajatého autojeřábu a zachycuje nahrané, někdy až absurdní děje. Monochromní podání černobílé fotografie dodává jednak pocit dokumentární objektivnosti, ale zároveň divák není oslněn barevnými vjemy a může hledat a soustředit se pouze na „crewdsonovský děj“. Dá se říci, že autor již nachází svůj budoucí styl a téma amerického předměstí, ale stále ještě pracuje na day-light a je znát konceptuálnější přístup k médiu jako takovému.

2.3.1 / 17



Gregory Crewdson
z cyklu *Zázrak přírody / Natural wonder, 1992-97*
C-Prints, 81,3 x 101,6 cm

2.3.1 / 18



Gregory Crewdson
z cyklu *Vznášet se / Hover, 1996-97*
bromostříbrná černobílá fotografie, 50,8 x 61 cm

2.3.1 / 19



Gregory Crewdson
z cyklu *Vysněný dům / Dream House*, 2002
C-Prints, 73,7 x 111,8 cm

2.3.1 / 20



Gregory Crewdson
z cyklu *Pod růžemi / Beneath the Roses*, 2003-5
C-Prints, 144,8 x 233,5 cm

2.3.1 / 21



Gregory Crewdson
Stříhání vlasů / The Haircut, 2014
z cyklu *Katedrála z borovic / Cathedral of the Pine*, 2013 - 2014
digital pigment print, 95.3 x 127 cm

V následujících třech projektech *Soumrak, 1992 – 2002*, *Vysněný dům, 2002* (obr. 2.3.1/19), *Pod růžemi, 2003 – 2005* (obr.2.3.1/20), jde o nalezení formálního stylu temných místností a ulic předměstí, spolupráce se slavnými hollywoodskými herci, větší míra zapojení digitální technologie, ovšem pouze pro vyšší míru dokonalosti zobrazení, přesunutí interiérových scén do studia a nárůst produkčního týmu čítajícího někdy až 150 spolupracovníků.⁷⁵ Crewdson se od počátečního dokumentu s prvky inscenace posouvá do dokonalé formy autorské režie. Tyto tři soubory mají mimo zmiňovaných atributů jednu věc společnou, a to touhu uvidět něco výjimečného. Na jeho fotografiích jsme často svědky prozření, procitnutí, možnosti uvidět věci v jiných souvislostech či spatřit běžnou, ale přitom mimořádnou událost. Oproti raným pracím, kde jsou možné obavy jen naznačeny, v pozdějších je na ně již explicitně ukázáno, fotografie jsou naléhavější, temnější, ale přílišnou filmovou stylizací jsou natolik odtrženy od reality, že dřívější tajemné znejistění se částečně vytratilo. Precizní strašidelný zámek, který již svá tajemství vyjevil, ale stále zůstává dokonalým vizuálním zážitkem nesoucí zprávu o odvrácené straně lidské psychiky.

V posledním souboru *Katedrála z borovic, 2013-2014* (obr. 2.3.1/21), opouští Crewdson ve svém tvůrčím procesu velké hollywoodské produkce i pro něj do té doby typickou potmělost a vrací se ke klasickému přístupu připomínající jeho rané práce. Opouští také filmovou velkoformátovou techniku a celý projekt je snímán digitálně.

Děj souboru se odehrává v zapadlé americké vesničce Berkshire, kam se autor před šesti lety uchýlil, možná se ukrýt před dopady rozpadu osobního života, možná se vyléčit z autorské krize... „Je velmi těžké být umělcem, který nedělá svou práci... máte pocit, že část z vás je mrtvá anebo aspoň spící.“⁷⁶ Crewdson se v posledním projektu nejenže vrátil, ale šel dál: propojuje intimní prostředí venkovského bytí, ticha a melancholického napětí. Jde o autorovo duchovní zrání, dřívější hledání strachu ve stínech běžnosti nahrazují chvíle spočinutí.

Soubor je z pohledu prolínání hranice dokumentu a fikce zatím tím nejzajímavějším z autorovy dosavadní práce. Crewdson dokazuje, že umění je zaznamenat život ve své naturální podobě, ale zároveň schopnost dokumentací skutečnosti ukázat jiné možnosti reality.

⁷⁵ JANDOUREK, Filip. Gregory Crewdson, Opava, 2009.

Dostupné z: <http://www.itf.cz/dokumenty/filip-jandourek-gregory-crewdson.pdf>
Bakalářská práce. Institut tvůrčí fotografie. Slezská univerzita v Opavě. Str. 26

⁷⁶ Rozhovor Davida Rosenberga s Gregory Crewdsonem 5/2016, Web portál: SLATE, pod názvem *For Photographers, Living Life Is a Constant State of Preproduction*, dostupné: http://www.slate.com/blogs/behold/2016/02/05/gregory_crewdson_s_photos_cathedral_of_the_pines.html

2.3.2 VZTAH DOKUMENTU A FIKCE V ČESKÉM PROSTŘEDÍ

2.3.2.1 Československo před r. 1989

Vývoj fotografie v Československu před r. 1989 byl oproti západu pomalejší, ale nové trendy a inspirační vlivy i přesto prosakovaly skrze železnou oponu a ovlivňovaly dění na české scéně. Agentura Magnum, hnutí hippies, hudba, surrealismus ve filmu, performance, existencialismus, symbolismus i pozvolné pronikání subjektivního dokumentu ve stylu Williama Kleina a Roberta Franka a jiné. Velký vliv na vývoj inscenované fotografie u nás měla studentská skupina FAMU, tzv. „slovenská nová vlna“ Rudo Prekop, Kamil Varga, Tono Stano, Miro Švolík, Vasil Stanko. Dále je tu velká skupina autorů, kteří pracují s výtvarnou a inscenovanou fotografií a řadí se k progresivním solitérům české fotografie, např. Ivan Pinkava, Václav Jirásek, Pavel Baňka a další.

V českém prostředí v 50. letech byl výrazný trend oficiální fotografie propagující tehdejší komunistický režim (viz 2.1.1 *Socialistický realismus v Československu*). Charakteristickým rysem řízené socialistické propagandy bylo inscenování děje k podpoře režimu a zatajování skutečného života běžných lidí. Neoficiální, amatérská, umělecká fotografie byla kontrolována. Otevřená kritika režimu nebyla bez postihu. A právě možná tento silový až lživý postoj totalitního režimu vedl neoficiální, alternativní autory k zobrazování skutečného lidského bytí bez příkras. Nejde však jen o pouhé snímání okolní reality, autoři pracují se symboly, s náznaky, se subjektivním sdělením mezi řádky. V oblasti reportáže a dokumentu proto panovaly specifické podmínky a pravidla „nedotknutelnosti“, tzv. čistý dokument. Fotograf je brán spíše jako pozorovatel, nezasahuje do fotografované situace, nemanipuluje postprodukčně s médiem, nepoužívají se výřezy – fotografie se publikují i s okolním černým rámečkem negativu, upřednostňuje se černobílý obraz před barevným, který psychologicky neovlivňuje působení na diváka a dává vyniknout příběhu a kompozici.⁷⁷ Mezi „čisté“ dokumentaristy v oblasti reportáže a sociologického dokumentu patřili např. Gustav Aulehla, Bohdan Holomíček, Karel Cudlín, Markéta Luskačová, Dana Kyndrová, Viktor Kolář, Jindřich Štreit, Jiří Hanke a jiní. Hlavními protagonisty generace barevného dokumentu, která využívá stejné postupy a je rovněž řazena mezi tzv. čistý dokument, jsou např. Vladimír Birgus, Jan Ságel a další.

⁷⁷ FOJTÍK, Libor. *Fúze české inscenované a dokumentární fotografie po roce 1989*, Opava, 2011. Dostupné z: <http://www.itf.cz/dokumenty/liborfojtik-fuze-ceske-inscenovane-a-dokumentarni-fotografie.pdf> Diplomová práce, Institut tvůrčí fotografie. Slezská univerzita v Opavě. Str. 4

Inscenace v dokumentu se před r. 1989 objevuje v českém prostředí okrajově a jen velmi zřídka. Asi nejvíce pracuje s aranžovaným portrétem Josef Koudelka v cyklu *Cikáni*, kde takřka polovina portrétů je stylizovaná autorem. Druhým autorem okrajově pracujícím s prvkem inscenace ve svém díle, je Jindřich Štreit. Autor využívá komunikaci s fotografovaným, dotyčné vyburcuje, dává podnět k zopakování děje. *Vždy se ale drží zásady, že dřív anebo později by se cosi podobného zřejmě v místě, kde fotografuje, stalo, tudíž nevytváří něco, co by celou situaci otočilo, dehonostovalo a nebylo onou výpovědí pravděpodobné skutečnosti.*⁷⁸ Je jasné, že takovýto postup je možný pouze pro umělce, který se takto vyjadřuje a postup, jakým obraz vzniká, je pro jeho osobnost typický a tudíž není divákovi zamlčen. Čitelnost obrazového díla subjektivního dokumentu proto vyžaduje divákovu znalost a stává se náročnější. Fotoreportér si takovýto umělecký přístup k tématu nemůže dovolit a naopak musí být obeznámen se všemi možnostmi manipulace s obrazem, kterých se je třeba vyvarovat a přinést co možná nejvíce objektivní obrazovou informaci typickou pro „netotalitní“ deníkové zprávy.

Vliv „čistého“ subjektivního dokumentu byl v předlistopadové době velmi silný a tento vliv mohl mít za důsledek přílišné nepropojení se západními trendy inscenace v dokumentu. Je ale třeba zmínit, že izolované prostředí totalitního státu vyžadovalo jiné autorské nasazení než v ekonomicky vyspělých západních zemích, kde probíhal zájem o zcela jiná témata.

2.3.2.2 Mísení stylů, žánrů a technik po r. 1989

Pád totalitního režimu a otevření hranic znamenal pro české prostředí nejen nové inspirační trendy, ale pro řadu autorů také zájem zahraničí o jejich díla. Prolínání českého prostředí s okolím tedy probíhalo obousměrně a na plno. 90. léta přináší dva nové výrazné proudy: silné obrazové vyprávění ve stylu deníkových záznamů a digitální manipulaci jako výrazový prostředek uměleckého záměru. Syrový osobní deníkový záznam prožité události, autentický děj odehrávající se bez inscenace, to je styl např. Larryho Clarka nebo Nan Goldin. Tradice českých autorů „čistého“ subjektivního dokumentu reaguje pozitivně na tento vliv, částečně ho přejímá jako tvůrčí inspiraci a z mého pohledu jde takřka o jasný logický krok.

⁷⁸ FOJTÍK, Libor. *Fúze české inscenované a dokumentární fotografie po roce 1989*, Opava, 2011. Dostupné z: <http://www.itf.cz/dokumenty/liborfojtik-fuze-ceske-inscenovane-a-dokumentarni-fotografie.pdf> Diplomová práce, Institut tvůrčí fotografie. Slezská univerzita v Opavě. Str. 24

Současně se také objevuje další nový trend spojený s přechodem analogové fotografie v digitální a to digitální úpravy obrazu. Techniky retuše, koláže apod. byly ve fotografii od samého počátku a proto nejde o nic nového. Úskalí je, že provedené změny nebyly nikdy v tak dokonalém provedení a proto byly lidským zrakem odhalitelné. A právě tato „odhalitelnost“ nebo jinak řečeno čitelnost obrazu divákem je problémem nejen v oblasti umění, kdy často k rozeznání záměru a míry úprav je nutný textový doprovod, ale hlavně např. ve fotožurnalismu, kde jde o zásadní téma objektivitu obrazového zpravodajství. Od této chvíle je již fotografie nezávislá na svém referentu (viz 1.2.1 *Referent index*) a stává se novým médiem.

Umělci reagují na tento nový trend a využívají digitální manipulaci s obrazem jako výrazový prostředek, sestavují nové obrazové světy a prezentují své snové vize na principech fotografické reality. Průkopníky využívající manipulovanou digitální fotografii jako výrazový prostředek byli např. Jiří David a jeho série plačících světových politiků. Veronika Bromová, která zkombinovala grafickou podobu anatomického atlasu těla v reálné ženské tělo v provokativních záběrech. Nastupující generace autorů po r. 2000 pokračuje v tomto zájmu o člověka a objevují se první práce zabývající se kyberprostorem. V českém prostředí, které již dnes je prakticky na stejné úrovni jako okolní evropské země, dochází k postmodernímu mísení několika nových tendencí. Prolnutí české tradice „čistého“ subjektivního dokumentu s inscenací, s módními vlivy komerčního prostředí a s digitální manipulací jako výrazovým prostředkem. Důležitým faktorem této fúze je digitální technologie, která sice přináší nový způsob vyjadřování, ale zároveň proti sobě staví dřívější pojem objektivitu – dokumentární autenticity se současným uměleckým subjektivním vyjádřením. Do tradičního vnímání fotografie přišel nový signál o nutnosti změny vnímání tohoto média. Nastává otázka, jak pojmenovat současné události v oboru fotografie a jaký zvolit způsob třídění v rovině – co je ještě dokument a co je již fikce. V oblasti dokumentu se objevují termíny paradokument, postdokument, aranžovaný, inscenovaný, nový dokument. Pro obecnější třídění sledují důležité vnímat poměr mezi dokumentární a virtuální identitou fotografického média propojenou s tvůrčím stylem a určit jednotný termín pro díla, kde se objevuje tato fúze. Autoři pracující na „čistých“ dokumentárních základech tak, jak si představoval fotografii např. Henri Cartier-Bresson, ale přesto používající prvky inscenace v momentě aranžování portrétů nebo používající režijní děj ve svých fotografiích či self-portrétu, z mého pohledu stále využívají dokumentární identitu média.

V dílech, kde jsou použity za pomoci digitální úpravy konstrukční změny v obraze, např. *duplikace, deformace, přeměna*⁷⁹, je zřetelnější virtuální povaha identity díla.

Z mého pohledu je nutné po vstupu digitální technologie do fotografie vytvořit nové pojmy a pokusit se pojmenovat třídění již takřka ustálených nových trendů z počátku 21. století a usnadnit tak obecnou čitelnost nejen pro diváka, ale i pro autora: co je „pouhým“ dokumentárním otiskem reality, co digitálním uměním a co žurnalistickým podvrhem. Pokusil jsem se proto vytvořit třídění autorů, do kterého jsem zahrnul povahu identity média a autorské žánry spjaté jak s inscenací děje, tak s digitálními manipulacemi, které se objevily ve světové i české fotografii po r. 1989. Ve snaze jasně oddělení od tradičních postupů minulého století volím název, který nemá kořen slova dokument. Rozhodl jsem se pro výraz *nová realita*, který jasně vymezuje hranici mezi starým-novým a určuje nové složité podmínky 21. století.

2.3.2.3 *Nová realita*

Součástí fotografického obrazového sdělení byla od samého počátku již zmiňovaná *dvojitá autenticita fotografického média*, která sleduje opoziční tendence vyzdvihující na jedné straně dokumentární vlastnosti a na straně druhé výtvarné přednosti fotografie (viz 1.2.1.3 *Důvěryhodnost a ztráta důvěry fotografie ve vztahu k referentu*, 2.2.1 *Vztah dokumentu a fikce ve světovém kontextu*). S nástupem subjektivního dokumentu v 60. letech tento bipolární trend ustupuje a přichází postupné mísení žánrů, které se dodnes prohlubuje, s tím rozdílem, že autoři minulého století nemohli volit mezi dvěma naprosto odlišnými technologiemi vzniku fotografie. Domnívám se proto, že s digitální technologií nepřichází pouze debata o ztrátě objektivní důvěryhodnosti fotografie, ale vstupuje nový výrazový prostředek a s ním jiná kritéria pohledu na vznikající díla.

⁷⁹ *duplikace, deformace, přeměna* - součást obsahového dělení autorů tvořící manipulovanou digitální fotografii in: DITTRICH Tomáš. Digitální manipulace v současné české fotografii, Praha, 2006. FAMU. Str. 12-13

„Učinit první krok a naznačit určité obecné pozice a směry, které se již dnes rýsují a jimiž se, myslím, bude toto mladé digitální médium ubírat i nadále. Neřeším tedy dovednosti jednotlivých „manipulátorů“ a jejich technické přístupy, které jsou, doufám, vždy druhotné. Zařazuji jen ty autory, kteří se věnují tomuto žánru celým svým srdcem a nepřístupují k manipulované fotografii jen jako k experimentu svého tvoření, ale posouvají její hranice svými myšlenkami dále. Pokouším se zařadit jednotlivé autory také podle obsahu jejich díla, bez ohledu na jejich věk a zkušenosti“. Citace tamtéž, str. 5, úvod

Nesnadnou otázkou bylo, jak přistoupit k zařazení současných autorů, v jejichž díle nacházíme postmodernistické mísení stylů, žánrů, ale i technik. Jelikož se nacházíme v těsné časové blízkosti vstupu digitální technologie do našeho původního „analogového“ prostředí, možná oficiální autorská třídění nejsou navržena a pokud nějaká existují, nejsou obecně ustálena a jedná se o formu fakultních studií. V následujícím třídění autorů proto částečně vycházím ze dvou diplomových prací: Fojtík, Libor, *Fúze české inscenované a dokumentární fotografie*⁸⁰ a Dittrich, Tomáš, *Digitální manipulace v současné české fotografii*⁸¹.

Zkoumáním konkrétních fotografických děl současných autorů vyvstává otázka poměru mezi fikcí a realitou, a to jak v obsahu díla, tak v poměru použití analogové a digitální technologie. Faktory ovlivňující tento stále se pohybující poměr se nejvíce vážou k míře zásahu do děje zaznamenané události, míře vizuálního zkrácení spojeného s digitální postprodukcí a fúzi fotografických žánrů. Tyto faktory v zásadě mění náš obecný pohled na vnímání fotografie a to jak ze strany uměleckého, kdy nový tvůrčí směr je brán pozitivně a patří k autorské práci, tak ze strany profesního, např. fotožurnalistu, kdy vyvstává negativní otázka ztráty důvěry ve fotografický obraz. Z mého pohledu je nutná zmiňovaná analýza současných trendů a zároveň snaha o popsání např. nových tvůrčích stylů vznikajících fúzí fotografických žánrů a ozřejmění obecného povědomí o problematice poměru fikce/realita. S ohledem na obecné vnímání fotografie jako pravdy je problematika autenticity a s ní předpokládaný příchod společenských změn pro mne začátek něčeho nového, nové reality.

2.3.2.4 DOKUMENTÁRNÍ IDENTITA DÍLA

2.3.2.4.1 Dokument s prvky inscenace

Hranice, která teoreticky a prakticky vymezuje prvek inscenace v dokumentu, je do jisté míry hypotetická, ale v jádru věci jde o míru stylizace. Může jít např. o stylizaci portrétovaného do jiného prostředí než které mu je blízké a pro něj tedy nepřírozené, publikování výrazu či nahraného děje, který mění význam jeho osobnosti a nesouvisí s jeho životním příběhem. Děj, který se odehrává skrze portrétovaného na snímku, by měl být přirozený pro prostředí, ve kterém se odehrává a nahraná situace by se proto mohla stát kdykoli předtím anebo potom. S tímto postupem souvisí i otázka přizpůsobení okolí pro „oko fotografa“. Opět by mělo platit to, co u portrétu. Snímky nalezeného zátiší, rozmístění věcí v interiéru či exteriéru by měly souhlasit se skutečností tohoto místa a zásah do scény by neměl narušit význam a dějové souvislosti. Jelikož se ale pohybujeme v rámci uměleckého vyjádření, kde převažuje dokumentární část, tak analýza přístupu autora k realitě je hlavně možností pro nás, jak zařadit autora a jeho vzniklé dílo. Kritické vnímání bude pochopitelně jiné např. v prostředí fotožurnalistu, kde upřednostňování autorského stylu a nahrání scény je považováno za manipulaci.

Barbora Kuklíková a *Evžen Sobek* jsou dokumentaristé. Oba dva spojuje zájem o člověka a prostředí, ve kterém žijeme. Subjektivní, citlivé, psychologické, sociální, to jsou možné atributy, kterými by se dala vyjádřit povaha záznamu skutečnosti vybraných cyklů od těchto autorů. Oba dva pracují ve svých souborech s částečně aranžovaným portrétem, kdy portrétovaný je ve svém přirozeném prostředí. Portrét, jakožto žánr, sám o sobě je takřka vždy inscenovaný. Portrétovaný ví, že je fotografován a s fotografem spolupracuje, vnáší tak do obrazu své já. Fotograf pomáhá najít vhodné místo a úhel záběru, ale hlavně vystihnout atmosféru související s osobností portrétovaného. Výběr místa a nahraný děj je prvkem inscenace a tento faktor nemění pohled na autenticitu dokumentárního díla, ale k záznamu reality připojuje ještě autorskou myšlenku. Takovéto dílo je již považováno za subjektivní výpověď.

⁸⁰ FOJTÍK, Libor. *Fúze české inscenované a dokumentární fotografie po roce 1989*, Opava, 2011.

Dostupné z: <http://www.itf.cz/dokumenty/liborfojtik-fuze-ceske-inscenovane-a-dokumentarni-fotografie.pdf>
Diplomová práce, Institut tvůrčí fotografie. Slezská univerzita v Opavě. Str. obsah

⁸¹ DITTRICH, Tomáš. *Digitální manipulace v současné české fotografii*, Praha, 2006. FAMU. Str. 5-6

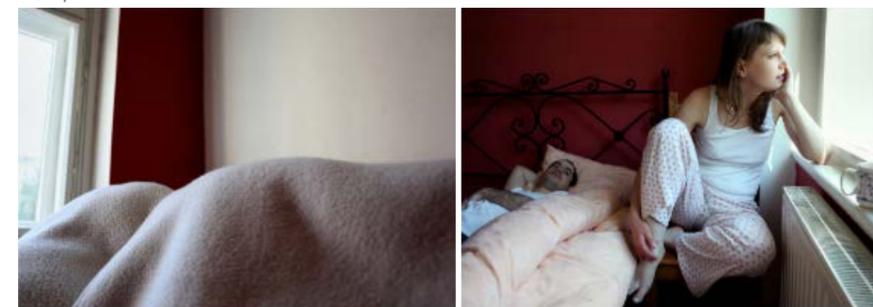
Barbora Kuklíková oproti Sobkovi je ve svém díle, čítající velkou řadu velkých cyklů i menších projektů, co se do přístupu k realitě týče, mnohem větší experimentátorem. Autorka experimentuje se změnou významu děje vřetušováním cizího objektu do snímku *Čekání na UFO*, 2005 anebo režirováním děje, kdy vzniklý soubor připomíná filmové záběry *Ghost*, 2005. Tyto práce by šlo zařadit do *Autorské režie příběhu* anebo v rámci *Digitální krajiny*, ale s ohledem na převážující a takřka již ukotvený autorčin rukopis zařazují soubory ve spojitosti s cyklem *Dokument s prvky inscenace*.

Pro autorku je typické publikování v diptychu a v různých obrazových celcích (filmové pásy, mozaiky, apod.), ve kterých kombinuje nalezené zátiší, portrét, architekturu, detail. Tento vzniklý obrazový mix rozšiřuje psychologický aspekt díla a vizuálně ho umocňuje. Výběr témat má převážně sociální podtext, což je kontinuální součástí autorčina díla. Již v prvním raném projektu, který lze považovat za určující pro její budoucí styl, tematizuje sociální aspekt cizinců žijících v Praze *City v cizím city*, 2004. Sledováním čtyř životních příběhů mladých lidí dostává divák nejen autentický záznam prostředí jejich domovů apod., ale autorka nám formou práce se symbolem, barvou a dynamickými kompozicemi načrtává sny a emoce dotyčných. Jde o propojení opravdového příběhu, snů a vizuality obrazu. Stejný pracovní koncept Kuklíková uplatňuje i v dalších projektech, v tématu zabývající se vztahem mezi rodičem a dospívajícím či dospělým dítětem *Matky a dcery*, 2007/08 (obr. 2.3.2/3-5) a v souboru volného pokračování o cizincích žijících u nás *TRANScontinent*, 2009 (obr. 2.3.2/1-2), jehož tématem je prolínání kultur, smíšená partnerství či globalizace.

Vizuálně dynamický obrazový rukopis a citlivé přemýšlení o tématu tvoří již ověřený „pracovní postup“, který autorka dokáže mistrně používat a aplikovat jej nejen na různorodá životní prostředí lidí, které zaznamenává ve své volné tvorbě, ale jak dokazují její poslední publikované práce na autorčiných webových stránkách, dokáže také propojit invenční autorský přístup s částečně komerčním prostředím, fotografoval například portréty osobností organizačního týmu festivalu Jeden svět nebo individuální portrétní sérii sportovců a uměleckých řemeslníků.

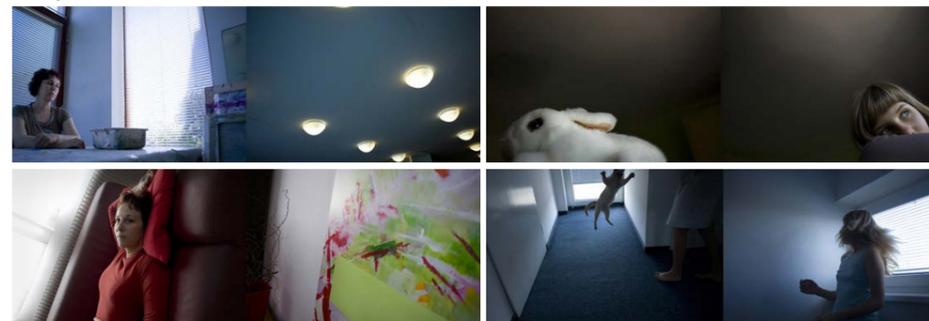
Zajímavým souborem, který je zaměřen na intimní pohled do autorčina vlastního soukromí *IN-TY-MY-TA*, 2005/06 (obr. 2.3.2/6-7), Kuklíková vybočuje nejen obrácením objektivu na sebe samou, ale zároveň i výraznou hrou s perspektivním zkreslením. Optické zkreslení způsobené užitím širokoúhlého objektivu je součástí autorčina vizuálního rukopisu a objevuje se ve všech jejích cyklech. Nutno dodat, že stejná forma se nachází i v pracích všech ostatních dokumentaristů snímajících objekt tímto způsobem.

2.3.2 / 1-2



Barbora Kuklíková
z cyklu *TRANScontinent*, 2009

2.3.2 / 3-5



Barbora Kuklíková
3x z cyklu *Matky a dcery*, 2007-08

2.3.2 / 6-7



Barbora Kuklíková
2x z cyklu *IN-TY-MY-TA*, 2005-06



Evžen Sobek
5x z cyklu *Modrý život / Life in Blue*, 2006

2.3.2 / 8-12

Výrazné zkruslení způsobující zvláštní nepoměr těla takřka ročního novorozence a dospělé ženy se může zdát matoucí, ale společnosti je tento převod reality již znám jako perspektiva a jedná se o nejznámější optický klam ve výtvarném umění, který je základem při tvorbě a vnímání obrazu (viz 1.2.2 *Perspektiva*). Kuklíková tentokrát rozehrává nejen hru s barvou, symboly, částečným self-portrétem, ale i perspektivní hru, která dodává dílu takřka surrealistický vjem. Stále ale jde o osobní výpověď založenou na principech subjektivního dokumentu a jak je pro experimentující autorku přirozené, přibližuje se opět k jinému poměru mezi dokumentem a fikcí.

Evžen Sobek na rozdíl od Barbory Kuklíkové fotografuje takřka neustále v exteriérech. Tak jak je pro Kuklíkovou důležitá architektura a propojení architektonických linií s příběhem portrétovaného, tak pro Sobka je to krajina. Od malých prostor místností, kde vše v obraze má své místo a vyžaduje preciznější volbu záběru, tak u exteriérových krajinných celků, kde prokazuje schopnost pozorovat v širším měřítku a vnímat okolní děj. Evžen Sobek je mistr v zachycení všedního okamžiku a každodenní běžnosti jako podstaty života.

Autor ve své rané tvorbě inklinoval ke stylu tradičního českého černobílého dokumentu (např. *Lidé Hlučínska nebo Konvent, 1992-94*), ze kterého přešel na barevný, kde již uplatňoval drobné prvky portrétní inscenace: téma týkající se volnočasových aktivit českého národa v polistopadové době *Má vlast, 2003*.

Výrazná změna přichází v souboru *Modrý život / Life in Blue, 2006* (obr. 2.3.2/8-12). Autor objevuje víkendový životní styl v rybářských rekreačních koloniích a dlouhodobým zaznamenáváním zachycuje všední dění s portréty lidí, kteří nacházejí životní alternativu na břehu umělé vodní nádrže. Sobek vystihuje víkendový fenomén útěku z měst do provizorních chatrčí a karavanů. Autor poprvé ve své práci přechází z role „pouhého“ pozorovatele do role iniciátora děje. Žádost o portrét a umístění portrétovaných do obrazu je ale autorovým inscenačním maximem a stále jde spíše o vizuálně-kompoziční řešení. Autor nepoužívá režijní zásah, neplánuje, jeho příběh vzniká až výběrem fotografií ex-post. Dalším souborem, kterým autor navazuje na předešlé téma, je *Europe in Blue*, volné pokračování a vyprávění o soužití lidí tentokrát v blízkosti moře. Prolínání turistických a privátních světů, návratu člověka k tradiční formě bytí v souladu s přírodním okolím, které ho obklopuje a sdílí ho s ostatními.

Sobek je nejen výjimečný pozorovatel, ale v jeho obrazech je ukryt i optimismus a životní nadhled, ve kterém dokáže glosovat a kritizovat současnou společnost formou jemného humoru. Nalézá souvislosti lidského bytí a jeho bezprostředního okolí. Kombinuje detaily zátiší každodenního života s krajinnými celky, kde lidská přítomnost může být již pouhým nostalgickým symbolem.

2.3.2.4.2 *Inscenovaná fotografie s prvky dokumentu*

Inscenovaná fotografie s prvky dokumentu může být považována za pomyslnou hranu mezi tím, co je ještě dokument a co je již fikce. Poměr oproti dokumentu s prvky inscenace je otočený, v dějové struktuře obrazu převládá autorovo myšlení, jeho vize, jeho umělecké vyjádření, které realizuje formou inscenace děje. Dokumentární prvky se redukují na „pouhá“ vodítka vedoucí diváka k autorské myšlence. Děj v záběru fotografie je takřka vždy precizní konstrukcí a míra náhody je v zanedbatelném procentu. Povaha lidské identity v inscenovaných fotografiích je oproti předešlým dokumentárním zásadám změněna, lidské postavy jsou často herci, kteří mají svou roli. Již nezastupují sami sebe, nejde o portrét osobnosti. Díváme se jakoby na divadelní hru. V takto ryze autorském prostředí vynikají v současnosti dva tvůrčí styly: *autorský autoportrét* a *autorská režie příběhu*. Je jasné, že žánr inscenované fotografie je mnohem bohatší než dělení na pouhé dvě skupiny, ale vybírám je jako styly nejprogresivnější a zároveň základní, ze kterých jejich kombinací či další příměsí vycházejí další tvůrčí styly.

Autorský autoportrét

K významným českým fotografkám pracujícím v obraze se sebou samou jsou bezpochyby *Dita Pepe* a *Barbora Bálková*. Obě dvě autorky se dlouhodobě zajímají o téma změny identity, ale každá používá jiný autorský přístup. Barbora Bálková se ve svých divadelních výstupech převtěluje do herečky nesoucí posláni, kdežto Dita Pepe ve svých sociálních sondách zůstává sama sebou. Ve světovém kontextu téma změny identity a self-portréty můžeme najít v práci autorů, jakými jsou např. *Cindy Sherman*, *Yasumasa Morimura*, *Andy Warhol*, *Robert Mapplethorpe* a další. Za české prostředí jmenujme *Jana Saudka*, *Veroniku Bromovou*, *Michaelu Dopitovou* či *Václava Stratila*.

V díle Dity Pepe hraje dokument velmi důležitou roli. Oproti světovým tvůrcům pracujícím s inscenovanou fotografií (např. Gregory Crewdson, Sandy Skoglund, Jeff Wall), kteří ve studiích postaví kompletně celé vybavené místnosti, jsou interiéry na fotografiích Dity Pepe takřka stoprocentně autentické. Nejde tedy jen o dokonalé studiové prostředí, ale součástí jednotlivých fotografií je i sociální dokument.

Nejznámější a zároveň nejdélhodobější autorčin projekt začal vznikat již od r. 1999 a jedná se o dodnes neuzavřený cyklus autoportrétů, nejdříve se ženami a posléze i s muži a rodinami *Autoportréty se ženami* (obr. 2.3.2/13-14). Dita Pepe v nich oslovuje své blízké, náhodně potkané nebo i známé osobnosti, se kterými se poté fotografuje v jejich soukromém prostředí doplňujíc jejich možný sociální protějšek. Jedná se o autorčin životní fotografický projekt, který souvisí s její životní linií, peripetemi a poznáním. Dokonalý, takřka chameleonsky přesný herecký výkon sice autorku v jednotlivých fotografiích z velké části před divákem psychologicky skryje, ale její lidská osobnost se nám odkrývá v dlouhodobosti tohoto díla. Procházíme cestu od raného období plného revolty, snů a lásky k období, kdy nastupuje životní realita středního věku. Od pubertálních sester, dospívajících dcer, zamilovaných rockových fanynek k emancipované podnikatelce, matce velké etnické rodiny či manželce zvládající partnerovu vážnou nemoc. Existenci poměru dokumentu, umění, sociologie a psychologie v jejím díle asi nejlépe vystihuje text kurátora a historika Vladimíra Birguse v úvodu její první monografie *Dita Pepe/Autoportréty*, 2012: „*Dita Pepe je autorkou desítek precizně inscenovaných autoportrétů, v nichž mění svůj věk, charakter a společenské postavení a přizpůsobuje se lidem, s nimiž se fotografuje; děl, ve kterých se osobitě prolíná aranžovaná fotografie se sociologickým dokumentem, psychologická charakteristika konkrétních lidí se zobecňujícím obrazem různých kulturních, třídních či genderových stereotypů, „vysoké umění“ s pop kulturou, postmodernismus s konceptualismem, sociologický portrét s módní fotografií.*“⁸²

Ve svých posledních projektech autorka již částečně opouští původní koncept převtělování se do jiné sociální role, ale téma zkoumání ženské identity neopouští. V nových cyklech zabývajících se prostitucí, stárnutím, smrtí a nemocí se již vyjadřuje v kombinaci zátiší a prací s archivem, portrétem a self-portrétem. Vzniká tak obrazová a konceptuální hra, kde na jejím konci opět nalézáme ukrytou Ditu Pepe (obr. 2.3.2/15-18).

⁸² BIRGUS, Vladimír. DITA PEPE / Autoportréty. Vyd. Praha: KANT, 2012. s. úvod. ISBN: 978-80-7437-069-4

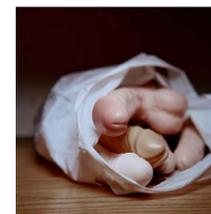
2.3.2 / 13-14



Dita Pepe
Luncia, 2000
z cyklu *Autoportréty se ženami*

Dita Pepe
Radomír, 2007
z cyklu *Autoportréty s muži*

2.3.2 / 15-18



Dita Pepe
Betyнка
4x z cyklu *Intimita*



2.3.2 / 19-20



Dita Pepe
2x z cyklu *Matka*

2.3.2 / 21



Barbora Bálková
Anna Karenina, 2004
z cyklu Sebevraždy v literatuře, 2004-09

2.3.2 / 22-23



Barbora Bálková
Maska smrti, Bublíny
2x z cyklu Masky, 2004-2010

2.3.2 / 24



Barbora Bálková
Plavkyně, 2012
z cyklu Český vítěz, 2012-2014

2.3.2 / 25-26



Barbora Bálková
Zrcadlo Nivnice, Bazén
2x z cyklu Denní a noční přízraky, 2009

Barbora Bálková stejně jako Dita Pepe využívá změnu identity a proměny sebe sama skrz dekoraci, ale Bálková jde v přímé inscenaci ještě dál. Nová identita ji zcela psychologicky zakryje a sama ze sebe tak vytvoří objekt zkoumání, herečku nesoucí autorčinu myšlenku. Stejně jako jiné umělkyně pracující s tématem změny identity, i ona pro své divadelní a promyšlené výjevy používá převleky, paruky, dekorace, make-up a jiné. Inscenací děje ztvárňuje Bálková celou řadu svých niterných pocitů, myšlenek, východisek, náznaků. Autorka zhmotňuje snové vize z dětského světa *Denní a noční přízraky*, 2009 (obr. 2.3.2/25-26), ale i společensky nekorektní pocity ze světa dospělých *Český vítěz*, 2012-2014 (obr. 2.3.2/24). Pohyb na dělicí hranici dětského světa se světem dospělých nejlépe vystihuje souborem o ženských románových postavách, které zemřely sebevraždou *Sebevraždy v literatuře*, 2004-09 (obr.2.3.2/21). Autorka minimalisticky využívá dětské hračky jako dekoraci představující pomyslnou realitu dospělých současně propojenou s románovým příběhem.

Dokumentární obrazové ukotvení je u Bálkové spjaté s myšlenkou tématu, proto prostředí, ve kterém fotografuje, spolu s použitou dekorací vždy explikují vodítka pro diváka. Veškerý dokumentární „dotyk“ s realitou je další kulisou, která není vybrána náhodně. Konceptuální, dějová a vizuální složka se u Bálkové navzájem podporují, autorčin vhléd mezi řádky a určitá „komplikovanost“ pro autorku typická se ale v posledních projektech, kde s autoportrétem již nepracuje, jakoby vytrácí a je nahrazena obrazovou vizuálností (*Poslední okamžiky ráje*, 2014-2015).

Autorská režie příběhu

Autorská režie příběhu by mohla být přeložena také jako dokumentární režie. Ze současné tvorby jsem vybral tři soubory od tří autorských subjektů (dva z nich jsou autorské dvojice), pro které autorská režie není ničím novým, ale také je nutné poznamenat, že nejde o kontinuální linku jejich volné tvorby.

Myšlenka autora, jeho autorská vize, je zinscenována do děje fotografického obrazu. Takto vzniká fotografie někdy i celé měsíce před svým pořízením. Ovlivnění autorem v průběhu vzniku fotografie je proto nejen v oblasti post-produkce, kdy jsou provedeny změny v digitálním prostředí po pořízení snímku, ale i na samotném začátku při plánování scény a děje. S tímto povědomím je nutné při prohlížení fotografického díla počítat a intelektuální záměr brát jako základ vzniku každé takovéto fotografie. Rozeznatý autorský záměr a odhadnutá míra inscenace jsou podmíněny divákovou znalostí a zájmem o obor fotografie, ale také přiznáním autorského tvůrčího postupu. Je jen na autorovi, jestli diváka nechá v nevědomosti, v podezření, v otázkách, či zda osvětlí původ vzniku fotografie.

Vybrané soubory jsou z díla autorů, kteří své postupy uveřejňují, ale zároveň, a co je přednější, autorská režie inscenace jim umožnila vyfotografovat skutečnost, která není běžná a která ukazuje na mnohem hlubší sociální podtext díla. Výběr tématu a autorská myšlenka je proto u inscenovaných dokumentárních děl základní stavební kámen a je pomyslným vrcholem subjektivního dokumentu.

Anna Gutová & Gabriel Fragner spolupracující na souboru *I Love My Family, 2011* (obr. 2.3.2/27-34), nejsou tradiční autorskou dvojicí, jedná se o jejich spoluautorský debut. Každý zvláště se věnují spíše subjektivním polohám dokumentu. U Gabriela Fragnera ještě navíc doplněný o prvky autoportrétu. Společným projektem obou autorů je vyprávění fiktivního příběhu mladého manželského páru z 80. let minulého století. Výsledný fotografický soubor připomíná rodinné album, střídající se formáty velikostí jsou umístěny do dobových rámečků na válečkem vymalovanou zeď a celou výstavní instalaci doplňují ještě křesla se stolečkem. Obsahová hra, dobové kulisy, filmová analogová technika, to jsou atributy vytvářející autentickou výpověď. Téma o našich vzpomínkách a možnosti s nimi manipulovat. Téma o mutujícím fotografickém médiu, kdy i bez použití složité digitální manipulace je vytvořeno dokonalé fiktivní prostředí. Projekt měl mimořádný ohlas nejen na tuzemské scéně, např. v rámci fotografického festivalu současných autorů *OFF festivalu v Bratislavě*, získal ocenění na fotografické soutěži *Frame (2011)*, úspěch zaznamenal i na mezinárodní scéně v rámci mezinárodního projektu *reGeneration 3 (2015)*, který sestává z putovní výstavy s úvodní vernisáží v Elysejském muzeu v Lausanne a z publikace věnované mezinárodní vznikající fotografické scéně.



Návrh autorské instalace

Gabriel Fragner & Anna Gutová
8x z cyklu *I Love My Family, 2011*
2.3.2 / 27-34

Jan Vaca. Ve volné tvorbě tohoto autora je znát experiment v přístupu jak k dokumentu, tak k realitě a historii. Využívá možnosti koláže, inscenace, kombinuje analogové a digitální postupy, ale součástí jeho rané práce je i klasický „čistý“ dokumentární přístup a dlouhodobé projekty zabývající se současnou podobou venkova veskrze komparace historické fotografie a současnosti. *Projekt Stalking, 2007* (obr. 2.3.2/35-38), se vyjadřuje k formě psychického násilí, které se objevilo a naplno projevilo s příchodem mobilních telefonů, sociálních sítí, internetu. Stalkeři se chovají jako lovci a svou oběť pronásledují nejen ve virtuálním světě: uveřejňováním většinou choulostivých a dehonestujících fotografií na síti, zasláním napadajících mailů a SMS zpráv, ale i v běžné každodenní realitě fyzickým napadením, které si zaznamenávají a pak mezi sebou sdílí. Vaca inscenuje tyto momenty násilí ve formě nahrané momentky. Podle slov autora my byly inspirací dostupné materiály na internetu, kde stalkeři publikují své „úlovky“, ale nejde jen o přefocení viděného na internetu, jak zdůrazňuje Vaca, jde o zrealizované představy, o temné myšlenky a autorské vize.

Štěpánka Stein & Salim Issa. Autorské duo, které ve své volné tvorbě dlouhodobě sleduje zájem o sociologická témata a subjektivně pojatý dokument. Jako jedni z mála u nás také dokázali vizuálně propojit své komerční projekty z oblasti módy a portréty se svou volnou tvorbou. Vybraný soubor *Národní obrození, 2012* (obr.2.3.2/39-42), patří v portfoliu této dvojice mezi poslední aktuální práce v rámci volné tvorby. Především projekty se zajímají o sociální téma vietnamské komunity u nás *Little Hanoi, 2008*, přeměny městské pražské části *Karlín, 2004*, reflexe prolínání módy a designu mladou českou generací *Czechmania, 2004*. Byť duo Stein & Issa tvoří ostřílení komerční tvůrci, ve svých sociálních dokumentech typické atributy komerčního prostředí – dějovou reži a přílišnou stylizaci – nepoužívají. Portréty z vietnamské komunity v pražské tržnici Sapa (*Little Hanoi*) jsou autentické, stejně jako prostředí, ve kterém jsou pořízeny. Byť jde o stylizovaný záměr, portrétovaný je sám za sebe ve svém vlastním prostředí. Cyklus *Národní obrození* je jiný. Jde o pokračování projektu *Little Hanoi*, ale dá se říci, že již v jiném autorském stylu. Autoři se dostali od pozorovatele k vypravěči. Vycházejí ze znalosti obou prostředí, jak českého, tak vietnamského. Od pozorovatele, který si v předchozích projektech všimá drobných sociálních nuancí a vizuálně je přetváří do obrazu, se dostávají k autorskému názoru, pocitu, myšlence, kterou zinscenují formou obrazového fotografického vyprávění. *Národní obrození* je forma pohádky vycházející z hloubi lidské zkušenosti, kterou vyprávějící zabalí do nadpřirozeného světa magie a kouzel.



Jan Vaca
4x z cyklu *Stalking, 2007*
2.3.2 / 35-38



Štěpánka Stein & Salim Issa
4x z cyklu *Národní obrození*, 2012

2.3.2 / 39-42

Společným faktorem všech tří vybraných projektů (*I love My Family*, *Stalking*, *Národní obrození*) je dokonalost iluze o skutečnosti a k tomu v návaznosti důležitý výběr fotografické techniky. Pro docílení iluze rodinného alba a atmosféry 80. let je použita autentická analogová technika, stejně tak použití amatérského kompaktního fotoaparátu s vestavěným bleskem, který je nenápadný i pohotový zároveň, je pro voyeurské účely ideální. Byť se u obou souborů (*I love My Family*, *Stalking*) jedná takřka o „chybný“ obraz, plný kompozičních chyb a nezvládnuté práce se světlem apod., tak vědomá práce fotografa s neprofesionální výslednou podobou vytváří dokonalý autentický obraz voyeura sledujícího svou oběť anebo archiv rodinného alba. V projektu *Národní obrození* je situace v přístupu obdobná, ale přesto jiná. Na rozdíl od předešlých není v divákovi hledicím na *Národní obrození* podporován pocit dokumentární autenticity a vtažení do děje jakožto svědka skutečnosti, ale jde spíše o přiblížení se k malířskému výjevu. Autoři používají mistrovskou techniku snímání a digitální korekci barev, která ale svou dokonalostí spolu se stylizací připomíná spíše barokní malby, tudíž něco nereálného, snového a přesto realisticky působícího. Nejde o to uvěřit, že vidíme bájného Bivoje s kancem na zádech, ale o navedení diváka na autorský koncept. Vyobrazení Boženy Němcové a jiných typicky českých historických postav na modelech asijského původu sugeruje téma integrace národních menšin do české společnosti; jde o nadsázku, provokaci, skrytý humor a intelektuální hru. Hozená rukavice kritikům, redaktorům, výkop s očekáváním diskuze na zvolené aktuální téma.

Dokonalá iluze autenticity u vybraných projektů má tedy jiné významy a je třeba jiný divácký přístup, jak při čtení díla, tak jiný autorský přístup při publikování. Intelektuální hru na základech sociálního dokumentu v souboru *Národní obrození* není možné zaměnit díky své stylizaci za skutečnost, za zpravodajský výstup, kdežto u díla Jana Vacy v souboru *Stalking* to bez autorské anotace možné je. V případě rodinného alba také, ale snímky rodinného štěstí nepatří ani po vyjmutí z kontextu o typ mediální zprávy, která po publikování způsobí vlnu dezinformace.

Závěr

Téma mi umožnilo sledovat fotografii jako celek, byť se jedná o tematickou „výseč“ bez pevných hranic. Umožnilo mi uvidět fotografii z nadhledu jako složitý homogenní organismus, kde se současně jednotlivé části navzájem propojují, ovlivňují, odpuzují nebo přímo eliminují. Cestu po hranici mezi jednotlivými žánry a oblastmi oboru je možné přirovnat k cestě podél státní hranice kolem jedné země a sledování vlivů a příměsí z vedlejší země. Různé lidské vnímání a historický kontext určuje pravidla a jen místní rozeznají, co je ještě „jejich“ a co odjinud. Sledování dělicí čáry mezi objektivitou a subjektivitou bylo především dobrodružstvím, v němž může platit průměr, že cesta je cíl. Nešlo o to najít svatý grál pravdy. Šlo o to udržet si nestrannost, najít cestu a začít pozorovat odstíny šedé mezi černou a bílou.

Výsledky či spíše mé individuální objevy mohou být subjektivního charakteru a váží se ke sledování tématu v celé šíři, s nadějí, že z nadhledu. Našel jsem je v několika bodech práce, které nyní v krátkosti zmíním. V rámci uměleckého vyjádření je to pro mne např. dlouhodobost celoživotní práce, kde jejím sledováním jakožto diváci objevíme autora, ale i možný komentář doby. O to víczajímavější ve chvíli, kdy se dílo dotýká společensky pohyblivých hranic dokumentu, podvrhu, fikce, komerčních vlivů a reakce okolí na takovéto dílo. V prostředí fotožurnalistiky a zpravodajství nacházím pro sebe termín „poslání“, který spojuje lidskostí, odvahou, humanitou a odhodláním jak klasické tradiční zpravodaje, tak fotožurnalisty zaznamenávající v subjektivním autorském stylu. Jde o společný střed, humanitu, v jinak názorově rozděleném prostředí. Za důležitou považuji také roli archivu např. v kauze manipulovaných politických retuší, kdy jde zejména o střídavý rytmus publikování povolených a zakázaných variant původních a upravených verzí fotografie. Na jednu stranu může jít o memento zřůdnosti totalitních praktik a na druhou stranu o úsměvně hořký vývoj společnosti ve vztahu k fotografii, potažmo k realitě kolem nás. V neposlední řadě jde o nalezení řešení spojené s otázkou řazení současných autorů pohybujících se na hraně, žánrů, stylů a technik, které zatím není zcela obecně definováno a pro které jsem v rámci práce navrhl dělení dle způsobu využití technologie, jinak také na dokumentární a virtuální identitu díla. Hlavní důvod pro tento způsob oddělení spatřuji v naprosto odlišné podstatě digitálního a analogového principu fotografického média a s tím spjaté nutné odlišnosti diváckého čtení.

Možné další pokračování práce vidím v rozšíření skupin uměleckých žánrů spojených s nástupem digitální technologie v českém prostředí. Zaměření na technické analýzy k ověření pravdivosti či naopak vyvrácení falza. Oslovení k rozhovoru osobnosti pohybující se profesně v prostředí spjatém s novinářskými soutěžemi, tuzemskými i zahraničními, s cílem odhalit aktuální stav diskuze o zjištění digitálních a dějových manipulací soutěžních fotografií. Dále oslovení současných českých autorů pohybujících se na hranici umění/dokument, sledování komerčních vlivů, žurnalistiky a zjištění osobních názorů na toto téma. Zajímavý by mohl být i rozhovor s odborníkem z oblasti autorského práva či soudního důkazu anebo specialistou na forenzní analýzy obrazu a policejní fotografie.

Zdroje

Bakalářské, diplomové a dizertační práce

ČESÁLEK, Tomáš. Vývoj technologie digitální fotografie jako transformace vyjadřovacích možností fotografického média, Praha, 2014. Magisterská teoretická diplomová práce. Fakulta humanitních studií. Katedra Elektronické kultury a sémiotiky Univerzity Karlovy v Praze.

Dostupné z: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/download/120177027>

DITTRICH Tomáš. Digitální manipulace v současné české fotografii. Praha, 2006.

Magisterská teoretická diplomová práce. Katedra fotografie FAMU.

FOLPRECHT, Vladimír. Etika, pravdivost a objektivita v historii fotografie, zejména žurnalistické. Praha, 2014.

Diplomová práce. Katedra teologické etiky a spirituální teologie, Fakulta humanitních studií Univerzity Karlovy v Praze. Dostupné z: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/download/120147501>

FOJTÍK, Libor. Fúze české inscenované a dokumentární fotografie po roce 1989. Opava, 2011.

Magisterská teoretická diplomová práce. Institut tvůrčí fotografie. Slezská univerzita v Opavě.

Dostupné z: <http://www.itf.cz/dokumenty/liborfojtik-fuze-ceske-inscenovane-a-dokumentarni-fotografie.pdf>

KABELKOVÁ, Barbora. Fotografie - médium, které ovlivňuje naše vnímání světa. Brno, 2009.

Bakalářská práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity.

Dostupné z: https://is.muni.cz/th/186339/ff_b_b1/

KOLSKÝ, Jan. Thomas Demand. Praha, 2014.

Bakalářská práce. Katedra fotografie FAMU.

LANGER, Jan. Proměny fotožurnalistiky v digitálním věku. Opava, 2011.

Magisterská teoretická diplomová práce. Institut tvůrčí fotografie. Slezská univerzita v Opavě.

Dostupné z: www.itf.cz/index.php?docs&file=78

JANDOUREK, Filip. Gregory Crewdson. Opava, 2009.

Bakalářská práce. Institut tvůrčí fotografie. Slezská univerzita v Opavě.

Dostupné z: <http://www.itf.cz/dokumenty/filip-jandourek-gregory-crewdson.pdf>

MATĚJŮ, Alžběta. Původní fotografie Magazínu DNES v proměnách času. Brno, 2010.
Bakalářská práce. Fakulta sociálních studií Masarykovy univerzity.
Katedra mediálních studií a žurnalistiky. Dostupné z: http://is.muni.cz/th/237868/fss_b/

POSPĚCH, Tomáš. Socialisticko - realistické tendence v české fotografii. Opava, 1998.
Magisterská teoretická diplomová práce. Institut tvůrčí fotografie. Slezská univerzita v Opavě.

STUDENÝ, Martin. Etická stránka použití fotografie v české žurnalistice. Opava, 2015.
Bakalářská práce. Institut tvůrčí fotografie. Slezská univerzita v Opavě.
Dostupné z: <http://www.itf.cz/dokumenty/martin-studený-eticka-stranka-pouziti-fotografie-v-ceske-zurnalistice-2015.pdf>

SVĚTLÍK, Jan. Socialistický realismus v československé publikované fotografii 40. a 50. let. Opava, 1997.
Bakalářská práce. Institut tvůrčí fotografie. Slezská univerzita v Opavě.

VÍTKOVÁ, Kateřina. Současná válečná fotografie a etika. Praha, 2012.
Bakalářská práce. Fakulta sociálních věd. Katedra žurnalistiky Univerzity Karlovy v Praze.
Dostupné z: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/download/130068965/?lang=cs>

ŽITŇANSKÁ, Klára. Jeff Wall v reflexi literatury. Praha, 2013.
Magisterská teoretická diplomová práce. Katedra fotografie FAMU.

Zdroje

Knihy a tiskoviny

BARTHES, Roland. Světlá komora.

Vyd. Praha: Agite/Fra, 2005. ISBN 80-86603-28-8.

BECKER, Kanyar, Helena. Jeff Wall - Basilej, Shaulager, 30.4- 25.9; Londýn, Tate Modern, 21.10.2005 -8.1.2006.

Článek: Ateliér 13/2005

BIRGUS, Vladimír. Dita Pepe / Autoportréty.

Vyd. Praha: KANT, 2012. ISBN 978-80-7437-069-4.

BIRGUS, Vladimír, MLČOCH, Jan. Česká fotografie 20. století,

Vyd. Praha: KANT, 2010. ISBN 978-80-7437-026-7.

GIRARDIN, Daniel. Kontroverze – právní a etická historie fotografie. Katalog výstavy.

Galerie Rudolfinum 8. 9 - 13. 11. 2011. Arles: Actes Sud, Musée d'Elysée, 2008.

GROYS, Boris, rozhovor s WALL, Jeff. An Interiorized Academy, galleries, No 35, Paris, February/March, 1990 s.

97 - 013. in DUVE, Thierry de. Jeff Wall. 2nd, rev. and exp. ed. London: Phaidon, 2002, 212 s.

ISBN 978-0-7148-3951-6. s. 104-11

CHAPNICK, Howard. Truth Needs No Ally: Inside Photojournalism.

Columbia: University of Missouri Press, c1994. 369 s. ISBN 0-8262-0955-6.

KING, David. The Commissar Vanishes. The Falsification of Photographs and Art in Stalin's Russia.

New York: Metropolitan Books, 192 s. ISBN 0-8050-5294-1.

LÁB, Filip a TUREK, Pavel. Fotografie po fotografií.

Vyd. 1. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, 2009. ISBN 978-80-246-1617-9.

LÁBOVÁ, Alena a LÁB, Filip. Soumrak fotožurnalismu? manipulace fotografií v digitální éře.

Vyd. 1. Praha: Karolinum, 2009. ISBN 978-802-4616-476

LÁBOVÁ, Alena a LÁB. Fotografie a propaganda, Acta Politologica, Internetový recenzovaný časopis.

Vyd. Univerzita Karlova v Praze, 2010, Vol. 2, No. 2.

LÁBOVÁ, Alena. Základy fotožurnalistiky I.

Vyd. Praha: Státní nakladatelství, 1989.

LESTER, Paul M. Photojournalism An Ethical Approach.

Vyd. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 1991

LOFAJ, Ján. Fotografia v novinách.

Vyd. 1. Bratislava: Univerzita Komenského v Bratislavě, 1996. ISBN 80-223-1008-5.

MOUCHA, Josef. Zážitek arény: Eseje o historii fotografie a technických obrazech,

Vyd. Bratislava: FOTOFO, 2004. ISBN 80-85739-38-0.

MRÁZKOVÁ, Daniela. Příběh fotografie.

Vyd. Praha: Mladá fronta, 1985.

POSPĚCH, Tomáš, KUNEŠ, Aleš. Čítanka z teorie fotografie,

Vyd. Opava: Slezská univerzita, 2003. ISBN 80-7248-183-5.

ŘEHÁKOVÁ, Hana, VESELÝ, Dušan. Zakázané dějiny ve fotografiích ČTK.

Vyd. 1. Praha: X-Egem, 1999, 214 p. ISBN 80-719-9035-3.

SONTAGOVÁ, Susan. O fotografii.

Vyd. 1. Praha: Paseka, 2002. 181 s. ISBN 80-7185-471-9.

SONTAGOVÁ, Susan. S bolestí druhých před očima.

Vyd. Praha/Litomyšl : Paseka, 2011. ISBN 978-80-7432-092-7

TUREK, Pavel. Wall: Obraz maže příběhy: Nejvlivnější žijící fotograf se účastní výstavy v centru DOX.

Jeff Wall: Obraz maže příběhy. 2014

Dostupné z: <http://respekt.ihned.cz/delnici-kultury/c1-63073770-jeff-wall-obraz-maze-pribehy>

WEWERKA, Olga. Jeff Wall - Berlin, Duetsche Guggenheim, 3.11.2007 – 20.1.2008.

Článek: Ateliér 25-26 / 2007

Zdroje

Obrazové přílohy. Knihy/internet

- 1.1.2 / 1 - https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/28/Cloister_of_Saint_Trophime_at_Arles.jpg
- 1.1.2 / 2 - <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/144320>
- 1.1.2 / 3 - http://www.musee-orsay.fr/en/collections/index-of-works/notice.html?no_cache=1&numid=029319&cHash=ee60c56a74
- 1.1.3 / 1 - https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0e/Roger_Fenton_-_L'Entente_cordiale_-_Google_Art_Project.jpg
- 1.1.3 / 2 - https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Roger_Fenton_-_The_Valley_of_the_Shadow_of_Death_-_Google_Art_Project.jpg
- 1.1.3 / 3 - https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2a/Valley_of_the_Shadow_of_Death.jpg
- 1.1.3 / 4 - https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ernest_Eugène_Appert,_Massacre_des_dominicains_d'Arcueil,_route_d'Italie_no._38,_le_25_mai_1871,_à_4_heures_et_demie.jpg
- 1.1.4 / 1 - https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hippolyte_Bayard_-_Drownedman_1840.jpg
- 1.1.4 / 2 - https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/31/Oscar-gustave-rejlander_two_ways_of_life.jpg
- 1.1.4 / 3 - http://hoaxes.org/photo_database/image/street_urchins_tossing_chestnuts
- 1.1.4 / 4 - https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/20/Fading_Away.jpg
- 2.1.5 / 1 - <http://docplayer.cz/15956253-Cikanske-utoky-se-mnozi.html>
- 2.1.5 / 2 - http://zpravy.idnes.cz/prostejovsky-vecernik-zneuziva-fotky-dyn-/domaci.aspx?c=A130903_105439_domaci_aba
- 2.1.5 / 3 - http://zpravy.idnes.cz/foto.aspx?r=domaci&c=A130903_105439_domaci_aba&foto=JB4da36b_Z_dva.jpg
- 2.1.5 / 4 - http://zpravy.idnes.cz/foto.aspx?r=domaci&c=A130903_105439_domaci_aba&foto=JB4da36f_prostejovsky_vecernik_orig.jpg
- 2.1.5 / 5 - <http://www.itf.cz/dokumenty/martin-studeny-eticka-stranka-pouziti-fotografie-v-ceske-zurnalistice-2015.pdf> Str.26
- 2.1.5 / 6 - <http://www.itf.cz/dokumenty/martin-studeny-eticka-stranka-pouziti-fotografie-v-ceske-zurnalistice-2015.pdf> Str.26
- 2.2.1 / 1 - LINHART, Lubomír. Sociální fotografie. Knihovna Levé fronty, Praha, 1934. Str. 24
- 2.2.1 / 2 - LINHART, Lubomír. Sociální fotografie. Knihovna Levé fronty, Praha, 1934. Str. 44
- 2.2.1 / 3 - SVĚTLÍK, Jan. Socialistický realismus v československé publikované fotografii 40. a 50. let, Opava, 1997. Str. 33
- 2.2.1 / 4 - SVĚTLÍK, Jan. Socialistický realismus v československé publikované fotografii 40. a 50. let, Opava, 1997. Str. 75
- 2.2.1 / 5 - SVĚTLÍK, Jan. Socialistický realismus v československé publikované fotografii 40. a 50. let, Opava, 1997. Str. 42
- 2.2.1 / 6 - BIRGUS, Vladimír, MLČOCH, Jan. Česká fotografie 20. století, KANT, Praha, 2005. Str. 150
- 2.2.1 / 7 - SVĚTLÍK, Jan. Socialistický realismus v československé publikované fotografii 40. a 50. let, Opava, 1997. Str. 49
- 2.2.1 / 8 - SVĚTLÍK, Jan. Socialistický realismus v československé publikované fotografii 40. a 50. let, Opava, 1997. Str. 47
- 2.2.1 / 9 - SVĚTLÍK, Jan. Socialistický realismus v československé publikované fotografii 40. a 50. let, Opava, 1997. Str. 44
- 2.2.1 / 10 - SVĚTLÍK, Jan. Socialistický realismus v československé publikované fotografii 40. a 50. let, Opava, 1997. Str. 46
- 2.2.1 / 11 - ŘEHÁKOVÁ, Hana, VESELÝ, Dušan. Zakázané dějiny ve fotografiích ČTK. X-Egem, Praha, 1999. Str. 188
- 2.2.1 / 12 - ŘEHÁKOVÁ, Hana, VESELÝ, Dušan. Zakázané dějiny ve fotografiích ČTK. X-Egem, Praha, 1999. Str. 188
- 2.2.1 / 13 - ŘEHÁKOVÁ, Hana, VESELÝ, Dušan. Zakázané dějiny ve fotografiích ČTK. X-Egem, Praha, 1999. Str. 191
- 2.2.1 / 14 - ŘEHÁKOVÁ, Hana, VESELÝ, Dušan. Zakázané dějiny ve fotografiích ČTK. X-Egem, Praha, 1999. Str. 191
- 2.2.1 / 15 - [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Delegates_of_the_8th_Congress_of_the_Russian_Communist_Party_\(Bolsheviks\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Delegates_of_the_8th_Congress_of_the_Russian_Communist_Party_(Bolsheviks).jpg)
- 2.2.1 / 16 - <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Stalin-Lenin-Kalinin-1919.jpg>
- 2.2.1 / 17 - https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vladimir_Lenin_and_Joseph_Stalin,_1919.jpg
- 2.2.1 / 18 - KING, David. The Commissar Vanishes. The Falsification of Photographs and Art in Stalin's Russia. New York. 1997. Str. 53

2.2.1 / 19 - ŘEHÁKOVÁ, Hana, VESELÝ, Dušan. Zakázané dějiny ve fotografiích ČTK. X-Egem, Praha, 1999. Str. 143

2.2.1 / 20 - ŘEHÁKOVÁ, Hana, VESELÝ, Dušan. Zakázané dějiny ve fotografiích ČTK. X-Egem, Praha, 1999. Str. 199

2.2.1 / 21 - ŘEHÁKOVÁ, Hana, VESELÝ, Dušan. Zakázané dějiny ve fotografiích ČTK. X-Egem, Praha, 1999. Str. 156

2.2.1 / 22 - ŘEHÁKOVÁ, Hana, VESELÝ, Dušan. Zakázané dějiny ve fotografiích ČTK. X-Egem, Praha, 1999. Str. 165

2.2.1 / 23 - ŘEHÁKOVÁ, Hana, VESELÝ, Dušan. Zakázané dějiny ve fotografiích ČTK. X-Egem, Praha, 1999. Str. 202

2.3.1 / 1 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eug%C3%A8ne_Delacroix_-_La_Mort_de_Sardanapale.jpg

2.3.1 / 2 Jeff Wall: The Complete Edition. Kolektiv autorů. Phaidon Press Limited. London. 2009. Str. 49

2.3.1 / 3 Jeff Wall: The Complete Edition. Kolektiv autorů. Phaidon Press Limited. London. 2009. Str. 114

2.3.1 / 4 Jeff Wall: The Complete Edition. Kolektiv autorů. Phaidon Press Limited. London. 2009. Str. 218

2.3.1 / 5 Jeff Wall: The Complete Edition. Kolektiv autorů. Phaidon Press Limited. London. 2009. Str. 87

2.3.1 / 6 <http://uk.phaidon.com/agenda/photography/picture-galleries/2010/march/30/the-world-of-jeff-wall/>

2.3.1 / 7 <http://uk.phaidon.com/agenda/photography/picture-galleries/2010/march/30/the-world-of-jeff-wall/>

2.3.1 / 8 Jeff Wall: The Complete Edition. Kolektiv autorů. Phaidon Press Limited. London. 2009. Str. 70

2.3.1 / 9 Jeff Wall: The Complete Edition. Kolektiv autorů. Phaidon Press Limited. London. 2009. Str. 138

2.3.1 / 10 <http://uk.phaidon.com/agenda/photography/picture-galleries/2010/march/30/the-world-of-jeff-wall/>

2.3.1 / 11 Thomas Demand. The Museum of Modern Art, New York; First Edition 2005.

2.3.1 / 12 Thomas Demand. The Museum of Modern Art, New York; First Edition 2005.

2.3.1 / 13 <http://mmk-frankfurt.de/de/sammlung/werkdetailseite/?werk=2006%2F178>

2.3.1 / 14 <http://www.303gallery.com/gallery-exhibitions/thomas-demand?view=slider>

2.3.1 / 15 Thomas Demand. The Museum of Modern Art, New York; First Edition 2005.

2.3.1 / 16 Gregory Crewdson 1985-2005, kolektiv autorů. Hatje Cantz. Berlin. 2005. Plate 14

2.3.1 / 17 Gregory Crewdson 1985-2005, kolektiv autorů. Hatje Cantz. Berlin. 2005. Plate 25

2.3.1 / 18 Gregory Crewdson 1985-2005, kolektiv autorů. Hatje Cantz. Berlin. 2005. Plate 30

2.3.1 / 19 Gregory Crewdson 1985-2005, kolektiv autorů. Hatje Cantz. Berlin. 2005. Plate 54

2.3.1 / 20 Gregory Crewdson 1985-2005, kolektiv autorů. Hatje Cantz. Berlin. 2005. Plate 62

2.3.1 / 21 <http://www.gagosian.com/exhibitions/gregory-crewdson--january-28-2016>

2.3.2 / 1-7 <http://www.kuklikova.cz/>

2.3.2 / 8-12 http://www.evzensobek.com/project_lifeinblue.php

2.3.2 / 13- 20 <http://www.ditapepe.cz/#home>

2.3.2 / 21 <http://www.barborabalkova.cz/sebevrazdy.html>

2.3.2 / 22-23 <http://www.barborabalkova.cz/masky.html>

2.3.2 / 24 <http://www.barborabalkova.cz/obluda.html>

2.3.2 / 25-26 <http://www.barborabalkova.cz/prizraky.html>

2.3.2 / 27-34 <http://www.annagutova.com/Photography-creates-your-memories>

2.3.2 / 35-38 <http://www.vaca.cz/stalking.htm>

2.3.2 / 39-42 <http://www.atelierjosefasudka.cz/cz/sbirka/issa-salim-stepanka-stein.html?photo=13315>

Jmenný rejstřík

Absolon, Ľudovít	57	Frank, Robert	70, 73, 94
Adams, Ansel	69	Fried, Michael	87
Appert, Ernest - Eugènè	12, 13	Friedlander, Lee	71
Arbus, Diane	71	Funke, Jaromír	53
Archer, Frederik S	10	Gernsheim, Helmut Erich Robert Kuno	20
Arnheim, Rudolf	26	Gogol, Nikolaj Vasiljevič	78
Aulehla, Gustav	94	Goldin, Nan	95
Baldus, Édouard	6, 7, 9	Groys, Boris	78
Baňka, Pavel	94	Gruyaert, Harry	45
Baugham, J. Ross	42	Gursky, Andreas	87
Bayard, Hippolyt	14, 15, 18	Gutová, Anna	110
Bálková, Barbora	105, 108, 109	Hajji, Adnan	41
Becher, Bernd	74, 83	Hanke, Jiří	94
Birgus, Vladimír	94, 106	Haviv, Ron	45
Blossfeldt, Karl	69	Hičkok, Alfred	89
Brassaï	70	Hine, Lewis Wickies	68
Bresson, Henri Cartier	70, 96	Hitler, Adolf	84
Bromová, Veronika	96, 105	Hofmeister, Theodor	69
Capa, Robert	70	Hofmeister, Oskar	69
Clark, Larry	95	Hokusai, Katsushik	78
Comt, August	25	Holomíček, Bohdan	94
Crewdson, Gregory	71, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 106	Höfer, Candida	87
Cronenberg, David	89	Hopper, Edward	89
Cudlín, Karel	94	Illek, František	52
Cunningham, Imogren	69	Issa, Salim	112, 114
David, Jiří	96	Jirásek, Václav	94
Davidson, Bruce	71	Jírů, Václav	55
Degas, Edgar	74	Kertész, André	70
Delacroix, Eugen	74, 75	Klein, William	70,94
Demand, Thomas	71, 82, 83, 84, 85, 86, 87	Koblic, Přemysl	53
Demach, Robert	69	Kolář, Viktor	94
diCorcia, Philip-Lorca	71	Kohn, Rudolf	52, 53
Dijkstra, Rineke	87	Koudelka, Josef	95
Drtikol, František	69	Koutník, V.	55
Ditrich, Tomáš	98	Kratochvíl, Antonín	43
Du Camp, Maxime	8, 9	Kuklíková, Barbora	99, 100, 101, 103
Dopitová, Michaela	105	Kyndrová, Dany	94
Ejzenštejn, M. Sergej	58	Lange, Dorothea	68
Evans, Walker	68, 73, 74	Lee, Russel	68
Fenton, Roger	10, 11, 13	Le Gray, Gustave	9
Fojtík, Libor	98	Levine, Sherrie	74
Fragner, Gabriel	110	Levinstein, Leon	71

Linhart, Lubomír	52, 53	Rublič, Jiří	59
Long, John	44	Ruff, Thomas	87
Lukomskij, Ilja Abeljevič	60	Salgado, Sebastião	43
Luskáčová, Markéta	94	Saudek, Jan	105
Malý, S.	55	Ságl, Jan	94
Manet, Eduard	77	Seymour, David	70
Mapplethorpe, Robert	105	Sherman, Cindy	71, 74, 89, 105
McCurry, Steven	43	Schwegler, Fritz	83
Meiselas, Susan	43	Skoglund, Sandy	71, 106
Mèlon, Marc	17	Skopec, Rudolf	18
Morimura, Yasumassa	105	Sobek, Evžen	99, 102, 103
Munkácsi, Martin	70	Speere, Albert	84
Nagy, László Moholy	69, 77	Stanko, Vasil	94
Nachtway, James	43, 45	Stano, Tono	94
Napoleon, Bonaparte	13	Steichen, Edward	69
Nosek, Josef	63	Stein, Štěpánka	112, 114
Novák, Karel	69	Stieglitz, Alfred	69
Nový, Jozef	55	Stratil, Václav	105
Pajurek, František	57	Strnad, Paul	69
Parbus, Bohuslav	63	Struth, Thomas	87
Parks, Gordon	68	Sudek, Josef	69
Parr, Martin	45	Sugimoto, Hiroshi	87
Pařízek, František	53	Sukup, Miloš	55, 57
Patzsch, Albert Renger	69	Sutton, Thomas	17
Paul, Alexandr	52	Szarkowski, John	71
Peress, Gilles	43	Šaldát, Š.	57
Pepe, Dita	105, 106, 107	Štreit, Jindřich	94, 95
Pinkava, Ivan	94	Štyrský, Jindřich	69
Povolný, František	53	Švolík, Miro	94
Pospěch, Tomáš	61	Tausk, Petr	20
Power, Marc	45	Teige, Karel	69
Prekop, Rudolf	94	Turnovec, František	53
Ray, Man	69	Vaca, Jan	112, 113, 115
Reifenstahl, Leni	84	Varga, Kamil	94
Rejlander, Oscar Gustave	14, 16, 17, 18	Wall, Jef	71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 87, 106
Riis, Jacob Augustus	68	Walski, Brian	41
Robinson, Henry Peach	18, 19, 74	Warhol, Andy	105
Rodčenko, Alexandr	59	Watkins, Carlton E.	9
Rodger, Gregore	70	Webb, Alex	43, 45
Rondeau, James	74	Weston, Edward	69
Roubal, Robert	61	Winograd, Garry	71
Rössler, Jaroslav	69	Zápotocký, Antonín	53

PRAVDA A LEŽ

V ČESKÉ FOTOGRAFII

PO ROCE 1950

Tomáš Zumr

Institut tvůrčí fotografie, Filozoficko-přírodovědecká fakulta,
Slezská univerzita v Opavě

2017

Vedoucí práce: prof. PhDr. Vladimír Birgus

Oponent práce: odb. as. Mgr. Josef Moucha

Počet stran: 119

Počet normostran: 80

Počet znaků vlastního textu (včetně mezer): 133 756

Počet výtisků: 8

Praha

