

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ

Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

TEORETICKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

INTERMEDIÁLNÍ PŘÍSTUPY VE FOTOGRAFIÍCH ČESKÝCH
A SLOVENSKÝCH SOUČASNÝCH AUTORŮ

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ

Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

BcA. Karel Kita

Obor: Tvůrčí fotografie

Intermediální přístupy ve fotografiích českých a slovenských
současných autorů

Mixed media approaches in Photography of Czech
and Slovak's contemporary authors

Diplomová práce

Opava 2017

Vedoucí teoretické diplomové práce
Doc. Mgr. MgA. Tomáš Pospěch, PhD.

ABSTRAKT

Propojování jednotlivých forem vizuálního umění a pohyb napříč médii se nevyhýbá ani fotografii. Mantinely jednotlivých médií jsou dnes smazány a neexistují limity pro způsoby jejich užití nebo kombinování. Fotograf nemusí tvořit pouze fotoaparátem, ale může volně pohybovat mezi médii a nebo jednotlivé média vzájemně kombinuje.

Klíčová slova: fotografie, mixmedia art, intermediální, postmediální, postinternet, tvůrčí fotografie, manipulace, postprodukce, umění, filozofie

ABSTRACT

Interconnection of particular forms of visual art and a movement through medias is applied even in the photography. There are no limits for various ways of application or combination of medias as the borders of the medias themselves have disappeared nowadays. A photographer is not limited to create art with a camera only but he is free to criss-cross the medias or mix the media themselves.

Keywords: photography, intermedial art, fineart, fineart photography, mixed media art, post-medial, post-internet, postproduction, manipulation, philosophy

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

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Karel KITA**
Osobní číslo: **F140845**
Studijní program: **N8204 Filmové, televizní a fotografické umění a nová média**
Studijní obor: **Tvůrčí fotografie**
Název tématu: **T: Intermediální přístupy ve fotografiích českých
a slovenských současných autorů**
Téma anglicky: **T: Mixed media approaches in Photography of Czech and
Slovak's contemporary authors**
Zadávající ústav: **Institut tvůrčí fotografie**

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

Budu zabývat vývojem přímé fotografie a vstupem mix medií do jednotlivých proudů v historii fotografie. Tento krátký exkurz do historie fotografie by měl přiblížit pozice, ze kterých docházelo k prolínání stylů a oborů moderního umění.

Forma zpracování diplomové práce: **tištěná**

Seznam odborné literatury:

CÍSAŘ, Karel (ed.). Co je to fotografie?. Vyd. 1. Praha: Herrmann, 2004. ISBN 80-239-5169-6.

SILVERIO, Robert. Postmoderní fotografie: fotografie jako umění na konci dvacátého století. V Praze: Akademie múzických umění, Filmová a televizní fakulta, katedra fotografie, 2007, 146 s. ISBN 978-80-7331-083-7.

VANČÁT, Pavel. Mutující médium: fotografie v českém umění 1990-2010.

Praha: Fotograf 07 ve spolupráci s Galerií Rudolfinum, 2011, [152] s. ISBN 978-80-254-9129-4.

MANOVICH, Lev a Pavel SEDLÁK. The language of new media. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2000. Leonardo. ISBN 02-621-3374-1. s.55

BOURRIAUD, Nicolas. Postprodukce: kultura jako scénář: jak umění nově programuje současný svět. Praha: Tranzit, 2004. Navigace, s. 8

Vedoucí diplomové práce:

Mgr. Tomáš POSPĚCH, Ph.D.

Institut tvůrčí fotografie

Datum zadání diplomové práce: **11. června 2017**

Termín odevzdání diplomové práce: **30. června 2017**

prof. PhDr. Vladimír BIRGUS
vedoucí ústavu

V Opavě 12. června 2017

PODĚKOVÁNÍ

Děkuji Doc. Mgr. MgA. Tomáši Pospěchovi, PhD. za vedení diplomové práce a pomoc při tříbení pohledů na téma práce a připomínek vedoucích k lepšímu pochopení zkoumané problematiky. Děkuji se své ženě a dětem za bezbřehou trpělivost v průběhu celého studia a také omlouvám za všechen čas navíc, který jsem věnoval sobě, místo abych jej věnoval jim. Děkuji všem pedagogům Institutu tvůrčí fotografie Slezské univerzity v Opavě za hodnotné rady při konzultacích v průběhu studia.

ČESTNÉ PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že předložená práce je mým původním autorským dílem, které jsem vypracoval samostatně. Veškerou literaturu a další zdroje, z nichž jsem při zpracování čerpal, v práci řádně cituji a jsou uvedeny v seznamu použité literatury.

SOUHLAS SE ZVEŘEJNĚNÍM

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

Ostrava dne

.....

podpis studenta

OBSAH

ÚVOD.....	10
1. FOTOGRAFIE JE UMĚNÍ!.....	13
1.1. Obhajoba fotografie.....	13
1.2. Mixmedia fotografie.....	15
2. UMĚNÍ A FOTOGRAFIE V OBDOBÍ PO ROCE 1990.....	19
2.1. Sdělení postmoderny.....	19
2.2. Postmediální doba, konec medií, smrt autora.....	21
2.2.1. Postmedia, Postprodukce, Postinternet	22
2.3. Teoretická Pozice.....	24
2.3.1. Současné teorie.....	27
3. SVĚT MIXOVANÝCH VÝTVARNÝCH MÉDIÍ.....	30
3.1. Historie Mixmedia art.....	33
3.1.1. Vývoj mixmedií v západní Evropě a Americe.....	34
3.1.2. Mixmédia v zemích východní a střední Evropy.....	36
3.1.3. Historie mixmédia art v Česku a Slovensku	38
3.2. Když fotografie přestává být jen postříbřený papír.....	40
4. SOUČASNÁ ČESKÁ A SLOVENSKÁ FOTOGRAFIE S INTERMEDIÁLNÍMI PŘÍSTUPY.....	43
4.1. Specialisté.....	44
4.1.1. Fotoplastické happeniny.....	44
4.1.2. Zvýrazňovače interpretací.....	48
4.1.3. Geláže aneb přenositelná fotografie.....	52
4.1.4. Čajový dýchánek s fotografií.....	55
4.1.5. Anatomie přes hranici.....	58
4.2. Pohybliví napříč médií.....	61
4.2.1. Pozměněné kontexty.....	61
4.2.2. Shopping fotografií.....	64
4.2.3. Nenápadné přesahy.....	67
4.2.4. Kříženin.....	72
4.2.5. Geometrie instalace.....	75
4.3. Experimentátoři a analytici.....	77
4.3.1. Bez fotoaparátu	77
4.3.2. Eterické přesahy nečitelná.....	81

4.3.3. Zkoumání podstaty.....	83
4.3.4. Nenarativní fotografie.....	87
4.3.5. Konfrontace současnosti.....	91
4.4. Přehled používaných technik.....	95
4.4.1. Přemalba fotografie a tvárné techniky fotografie.....	95
4.4.2. Destrukce obrazu a koláž.....	97
4.4.3. Text ve fotografii.....	97
4.4.4. Digitální manipulace.....	98
4.4.5. Fotografie jako objekt a performance.....	99
4.4.6. Fotografie a nová média.....	100
5. ZÁVĚR.....	102
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....	104
JMENNÝ REJSTŘÍK.....	110

ÚVOD

„ Obrazy jsou plochy, které mají význam. Poukazují – většinou – na něco v časoprostoru „ tam venku“ , co nám mají jako abstrakce (jako zkratky čtyř dimenzí časoprostoru na dvě dimenze plochy) učinit představitelným. “¹

Vilém Flusser

Mluvit o fotografii znamená napřed naslouchat mnoha názorům a snažit se o pochopení každého jednoho z nich. Mluvit o současném umění znamená přistoupení na úplně stejnou premisu, uvedenou výše. Pokud chci mluvit o propojení jiných múzických umění s fotografií, kromě výše zmíněného, spatřuji zde navíc nutnost pochopit za jakých podmínek k takovému propojení dochází, zda má takové propojení své příčiny, zda se nacházejí styčné body a proudy v umění, které takové propojování umožňují anebo frekventovaně využívají. V každém ze stylů-proudů současného umění se fúze více oborů objevuje. Mým cílem bude nejen mapovat autory různých proudů současného umění používající tyto intermediální přístupy, ale také myšlenkové podhoubí v období, kdy jejich díla vznikala, pohled dnešního diváka na současná díla a díla těmto proudům předcházející. Má snaha bude nalézt návaznost a nebo popření předešlého. Budu analyzovat důvody vymezení se přímé fotografii nebo spojení různorodých typů vizuálního vyjádření.

V úvodu této práce chci poznamenat, že používaný termín „intermediální přístup“ má v textu jinou konotaci než termín intermédiá nebo intermediální umění. Sám chápu slovní spojení intermediální přístupy jako přístup, který používá intermédiá jako ideový vzor pro práci s médii a používá je v postmediální situaci v souladu s východisky práce s médii v tomto období. Termíny jsou popsány z pohledu umělců hnutí Fluxus v kapitole Fotografie je umění.

Zkraje textu v kapitole o fotografii se budu zabývat vývojem přímé fotografie a vstupem mix medií do jednotlivých proudů v historii fotografie. Tento krátký exkurz do historie fotografie by měl přiblížit pozice, ze kterých docházelo k prolínání stylů a oborů současného umění. Pro lepší pochopení důvodu vzniku děl v postmediálním období, neopomenu projít genesi legitimizace fotografie a přijetí tohoto samostatného výtvarného směru za plnohodnotný umělecký obor.

1 FLUSSER, Vilém. *Za filosofii fotografie*. Vyd. 2., upr. Překlad Josef Kosek, Božena Koseková. Praha: Fra, 2013. Vizuální teorie. ISBN 978-80-86603-79-7, s.5

V kapitole o umění a fotografii po roce 1990 budu zkoumat jakých prostředků používali a používají fotografové tvořící zařazení do tohoto období. Chci také zjistit zda a jaký vliv má postmoderna na dnešní tvorbu a jaký byl tento vliv na tvorbu v době kulminace postmoderních přístupů. Otázkou, kterou bych si zde pokládal je, zda postmoderna má stále aktuálnost sdělení a nebo ji dnes střídá něco nového, co pohlíží na postmodernu z jiného úhlu a tím vytváří paradigma postmoderny. V rámci této kapitoly zamýšlím poukázat nejen na mixed media art, ale na fotografii a umění v zkoumaných souvislostech. Rád bych si odpověděl v jakém období se umění nachází v současné situaci, zda neplatí některé z proklamací teoretiků o smrti jednotlivých médií a zmapoval bych současné pojmenované proudy a směry doprovázející fotografii a mixmedia.

Další kapitola je věnovaná snaze o zmapování a zařazení prací současných autorů věnujících se mixed media art s použitím fotografie. Téma mixed media art není pouze doménou českých a slovenských autorů, proto budu věnovat část kapitoly i světovým autorům a vlivům, které mohly ovlivnit i českou a slovenskou uměleckou scénu. Navíc bych se zastavil nad stručnou historií používání mixed media technik. Chtěl bych v této stati dané kapitoly vyjádřit názor o přirozenosti splývání jednotlivých technik a směrů a vymezit se oproti konzervativnějším postojům o čistotě jednotlivého média. Propojení jednotlivých oborů umění, vědy, sociologie a filozofie vnímaného v rámci diskursu vývoje současné společnosti. Stěžejní částí kapitoly Současná česká a slovenská fotografie s intermediálními přístupy je zmapování a analyzování díla autorů českých a slovenských u kterých je možné sledovat tendence propojovat a mixovat dvě nebo i několik disciplín, výtvarných technik. Půjde o subjektivní výběr českých a slovenských autorů, fotografů pracujících s intermediálními přístupy v postmediální situaci, pracujících s přesahy do dalších médií a zkoumajících samotné fotografické médium nebo pracujících s postprodukcí. Zmíním se i o práci umělců napříč disciplínami. Pokusím se shrnout postoj dnešního umění k mixed media art v České republice a ve světě.

V poslední kapitole se budu zamýšlet nad možnými cestami budoucího vývoje v současném umění a ve fotografii. Zda nastoupené cesty jsou zavádějící a vytváří se předpoklad pro slepé uličky nebo zde vzniká něco zatím nepojmenovaného, popřípadě se očekává další ohlášení smrti média. V kapitole, kterou jsem si pracovně nazval Teoretická pozice, není pouze mou snahou nahlížet na intermedialitu ve fotografii z pozice tvořícího autora. Částí této kapitoly je reinterpretace vyjádření expertů v teorii fotografie a umění. Kromě teoretiků a historiků umění budu se snažit vnést pohled žijících autorů na

zkoumané téma. Shrnutím bude analýza názorů a podtrhnutí důležitých pohledů na současnou uměleckou tvorbu.

Z výše napsaného lze vyvodit, že mám v záměru se zabývat prolínáním fotografie a dalších oborů výtvarného umění. Zjistit teoretickou oporu pro takový způsob uměleckého vyjádření. Snahou o vytvoření si alespoň rámcové představy o směřování umění v následujících letech. Text této závěrečné práce se nemá a nezabývá se pouze výčtem autorů a jejich děl, používajících intermediální přístupy ve fotografii.

1. FOTOGRAFIE JE UMĚNÍ!

Otázkou zabývající se co je dnes umění se zabývá autor knihy *Umění a kýč* Tomáš Kulka a ve svém textu předkládá tezi: „*hranice umění se staly tak pohyblivé, že už dnes nikomu není jasné, co je a co není umění*“.² Jako doložení nejasnosti co je a co není umění popisuje příklad z New Yorku, kdy v galerii dali cedulku k psacímu stroji umělce „toto není umělecké dílo“, aby nedošlo k mýlce a nebyl považován za jednu z prací vystavovaného autora. Byl paradoxně prodán jako první. Proto je možné považovat za relevantní myšlenku, že se smazává hranice mezi institucionalizovaným uměním a tím co umění není a co je popřípadě kýčem. Aby to nebylo jednodušší, existuje k úvaze nejenom osa s parametry co je a není umění, ale dále v textu je nutné se pohybovat po více osách jako jsou pohyblivost medií mezi sebou a různá východiska teorií umění.

Teorií o umění je totiž tolik, že zde ocituji pro mě shrnující myšlenku Cynthie Freelandové řešící různé i protichůdné teorie umění různých filozofů a antropologů v závěru své knihy *Teorie umění: „Protichůdné teorie někdy vedou k tomu, že lidé rozhodí rukama a řeknou, umění je nepopsatelné.“*³ Výše uvedená tvrzení mají svou pravdivost, ale také je lze považovat za zjednodušování problematiky vnímání umění. Existují i dnes algoritmy vedoucí k vyvození závěru zda se jedná o umění. Z polemiky se může vyloučit kanonizované umění starých mistrů renesance až moderny. K určení plnohodnotnosti díla jsou nástroje, které téměř dokáží eliminovat náhodu v určení legitimacy plnohodnotnosti díla. Zárukami mají být etablované instituce a aparáty muzeí umění, galerií současného umění, akademií umění. Existují, díky výše citovanému, snahy nabourat a zesměšnit současné umění před širokou veřejností gerilovými akcemi umělců i neumělců.

1.1. Obhajoba fotografie

Fotografie jako jeden z proudů vizuálního umění poměrně nedávno dokázal svou pozici mezi ostatními a mnohem staršími formami múzických umění. Proto není nutné v této práci potvrzovat jasně deklarované, ikdyž stále zpochybňované, že fotografie je součástí širšího diskurzu uměno-společenských věd. V této práci není cílem obhajovat ani postavení, ani hierarchii nebo čistotu formy fotografie v umění, ale práce se zabývá, alespoň v této části, širšími souvislostmi legitimizace fotografie na poli umění.

² KULKA, Tomáš. *Umění a kýč*. 2. vyd. Praha: Torst, 2000, 292 s. ISBN 80-721-5128-2., s. 22

³ FREELAND, Cynthia A. *Teorie umění*. Praha: Dokořán, 2011. Bod (Dokořán). ISBN 978-80-7363—64-2., s.165

Porovnáme-li časovým mostem nesouhlas Leonarda da Vinciho, dobově přijímaného postulátu o tom, že v renesanci je malířství a sochařství považováno za řemeslné, tak to má jistou paralelu s fotografií, kdy se několika generační snaha odřemeslnit a intelektualizovat fotografii zdá být relativně pomalá, ale stejně efektivní. Nakonec se všechny obory staly součástí uměleckého diskursu.

Pokud se ohlédneme zpět do historie umění a potažmo fotografie, narazíme hned na počátku na zmiňovanou transpozici pomocí tiskových technik kupříkladu v období piktorialismu. Snaha přiblížení malířským vzorům a snaha o legitimizaci fotografie jako umění měla své propagátory mezi fotografy, ale také malíři, kteří byli tímto médiem a jeho možností fascinováni. V piktorialismu častá manipulace s záznamem fotografie pomocí grafických technik měla přispět k tomu, aby se vyrovnala malbě. Popart používal zmiňovanou transpozici fotografického obrazu do sítotiskových printů. Dostupnost zdrojů, opakovatelnost témat, podobnost nízkému umění a fascinace takovým uměním vybízela popartové umělce k používání fotografického materiálu ve svých dílech.

Ve fotografii to vedlo k nutné změně, díky povaze média směrem k efektivizaci výroby podobně jak tomu bylo, ikdyž z jiných pohnutků u Popartu. Fotografie se legitimizovala na poli umění a poptávka po fotografii rostla. V západní Evropě a severní Americe se díky rozvinutému trhu s uměním fotografie rychle obsazovala místa po boku jiných médií a ceny rostly u dříve datovaných děl i u děl současných autorů.. V socialistických zemích neexistovala struktura trhu s uměním dovolující stejný vývoj jako na západoevropském trhu, a proto ekonomicky, při prakticky neexistujícím trhu s uměním, zde poptávka po umění stagnovala. Bez impulzu k efektivizaci si fotografie udržela v socialistickém bloku svůj vývoj bez vlivu ekonomiky umění západu. Potřebu produkovat kvantitu fotografie v tu chvíli neměla, tudíž se tvorba fotografií déle přelívala mezi přímou fotografií, mix medií a experimentální fotografií. V konečném důsledku se fotografie legitimizovala a převzala v určitých směrech západní ekonomiku umění i u nás. Ovšem stigma, že umění nemůže být prodejné zůstává dodnes v myšleních mnohých. Dovolím si citovat Bourriauda, který na závěr své knihy vyjadřuje svůj názor: *“tváří v tvář ekonomické abstrakci, která derealizuje každodenní život a která je absolutní zbraní technicko-obchodní moci, umělci reaktivují formy tím, že v nich pobývají, přičemž pirátsky napadají soukromé vlastnictví a copyrighty, obchodní značky a výrobky, zkonstatěle muzejní formy a podpisy. Jestliže tyto nové náplně forem tyto vzorky představují dnes důležitý potenciál, pak je tomu proto, že vyzývají k tomu, abychom světovou kulturu považovali za jakousi skříňku s nářadím, za*

*otevřený narativní prostor spíš než za jednoznačný příběh či nějakou škálu výrobků. Místo bychom se klaněli dílům minulosti, měli bychom je užívat.*⁴

1.2. Mixmedia fotografie

Mnoho z těch nejlepších současných děl se zdá, že spadají mezi dvě nebo více médií. To není náhodou, protože koncept rozdělení médií se rozvinul s renesancí. To, že obraz je namalován barvou a socha být malovaná nemá, je charakteristický rys až do třetí průmyslové revoluce. Intermediální či intermedialita je termín pro popsání volného pohybu mezi médii v umění. Milan Knížák užil tento výraz při zakládání nového ateliéru intermédií na AVU v Praze a čerpal ze slovníku skladatele a básníka Dicka Higginsa. Dick Higgins říká: *Termín Intermedia žije svým životem. A nikdo nemá na něj duševní vlastnictví. Byl vybrán, používán a mylně používán. Často se zaměňuje s termínem mixmédiá.*⁵ Podobně popisuje tento omyl Milan Knížák v knize „*Skoro učebnice*“, kde upozorňuje, že výstupy z intermédií nelze zaměňovat s multimédiáním-mixmediální dílem, které je chápáno na rozdíl od intermédií jako propojení dvou nebo několika médií do jedno díla.

Dick Higgins říká: *„Nícméně bych navrhol, že použití intermédiá více či méně je univerzální napříč médii, jakožto návaznost více než kategorizace a je znamením naší nové mentality“*⁶. Dick Higgins a Hannah Higgins také zmiňují ve svém textu, že mnoho uměleckých děl je tvořeno mix médií.

Teoretici Pavlína Morganová a Pavel Vančát se shodují v názoru, že není důležité zda je obraz namalovaný nebo fotografovaný. Jak říkají, hierarchie v současném umění padla, každé z médií přináší své různorodé možnosti. Zpátečnický ovšem může působit samotné médium fotografie, které *„nadále zůstává odděleno řadou institucionálních bariér tradičně pojímané fotografické praxe, založené na závěsném obraze a přesně definované skupině školených fotografů.“*⁷

Flusser ve svém textu zmiňuje nebezpečnost vnímání technického obrazu, protože objektivita takového obrazu je klam. Flusser říká: *„neboť jako všechny obrazy jsou pouze symbolické, spíše znázorňují ještě daleko abstraktnější komplexy symbolů než tradiční*

4 BOURRIAUD, Nicolas. *Postprodukce: kultura jako scénář: jak umění nově programuje současný svět*. Praha: Tranzit, 2004. Navigace. ISBN 8090345204, s.89

5 HIGGINS, Dick a Hannah HIGGINS. *Intermedia. Leonardo*. The MIT Press, 2001, 34(1), 49-54.

6 HIGGINS, Dick a Hannah HIGGINS. *Intermedia. Leonardo*. The MIT Press, 2001, 34(1), 49-54.s

7 MORGANOVÁ, Pavlína, ed. *Začátek století: The beginning of the century*. V Řevnicích: Arbor vitae, 2012. ISBN 978-807-4670-039., s.23

obrazy.“⁸ Pokud se tedy zkombinuje více forem obrazového sdělení, kombinují se metakódy textu šifrované v technickém obraze a abstraktní symboly například malby vkládané bez mezivzduchu aparátu kamery. Vzniká derivace obrazu se symbolickými vklady myšlení autora a ještě složitější abstrakcí symbolů technického obrazu. Míra schopnosti dešifrovat takto nastavený derivát může být překvapivě snazší, než použití pouze jedné z forem obrazové informace. Jinými slovy jedna nebo druhá forma může v mixovaném médiu navést na kód šifry, kterou lze interpretovat abstrakci symbolů celého obrazu.

Pokud se zamyslíme nad tvrzením Bourriarda v knize *Postprodukce*, že dnes žijeme ve světě ve kterém se manipuluje se všemi formami informací a tyto jsou vystaveny manipulacím nejrůznějšího charakteru. Neplatí to pouze ve světě umění a také širším spektru společenských činností. Nevyjímáje žurnalistiku, politiku nebo vědu. Manipulace se stala klíčovým prvkem pro dosažení jakéhosi cíle nebo lépe přijímaného statusu potřebného pro daný okamžik sledovaný společností. Manipuluje se proto, aby zhodnotila snaha o vyjádření zájmu nebo cíle a jejich naplnění. Mixování forem je tudíž nevyhnutelným prvkem ve vývoji celospolečenského diskursu.

Postup Bertranda Laviera a jeho vnímání forem a jejich přenášení mohou objasnit díla jako malba klavíru, nepoužití formy malby k přenesení na plátno představy autora o klavíru, ale fyzického pomalování objektu klavíru *Grand piano* z roku 1981. Podobně jako Bernard Lavier umělci postprodukce objevují nové způsoby užití děl. Do svých prací implantují vizuální nebo jiné smyslové formy, některé převzaté z minulosti, některé vytvořené a mixované napříč médii. Alternativní obsah tvořící základ pro nový příběh mění konotace původního záměru a vytváří se prostor pro znovuužití díla, řetězení obsahu, změny roviny interpretačních možností a nekonečné recyklaci fragmentu anebo celého díla pro účel vytvoření díla nového.

V současnosti je potřeba si uvědomit, že umělecké dílo nemusí být jak je zvykem finálním aktem tvůrčího procesu, ale jakýmsi portálem ke generování dalších aktivit. Nedostatečně se nyní zdá dílo určit pouze ke sledování. Máme-li pojmout současné umění optikou postprodukce uvidíme prvky kutilství s použitím hotových produktů, vyhledávání v universu znaků a vkládání vlastních čar již existujících a propojení či vymezení významů interpretací a jistou dávkou eklektismu. Bourriard postuluje jeden společný rys uměleckého pojetí světa. Tím má být rušení hranic mezi produkcí a konzumací.

8 FLUSSER, Vilém, Josef KOSEK and Božena KOSEKOVÁ. *Za filosofii fotografie*. Praha: Fra, 2013. str. 18

Trend interpretace, reprodukování, využívání archivů a změny konotací děl vlastních nebo cizích autorů či jiných kulturních produktů je v současnosti stále výraznější a probíhá zhruba od devadesátých let 20. století. Práce některých autorů v tomto období je postprodukční, nevytvářející nové dílo z „čistého plátna“, ale je tvorbou z objektů nesoucí informaci vloženou dříve někým jiným nebo samotným autorem v jiném čase a s jiným obsahem. Není to práce se surovinou, ani tvorba nového artefaktu, ale prolomení zažitých paradigmat tradičního rozlišování uměleckého díla mezi tvorbou a kopírováním, readymade a původním dílem, produkcí a konzumací. Postprodukcí lze chápat jako dýdžejing a programování v prostředí výtvarného umění. Podle Bourriarda je cílem vyhledávání kulturních objektů a jejich začleňování do určitých kontextů.

Pavel Vančát v se v souvislosti s novým vnímáním současného umění jako aktivity ptá, zda fotografie stále může existovat jako samostatný žánr. Zda není již více součástí širšího proudu umění a pouhou technikou k zachycení svébytných uměleckých aktivit názorů a vzkazů. Fotografie se podle názoru Pavla Vančáta stala fenoménem současné umělecké praxe a umění nejaktuálnějších forem a stává se nástrojem, určitě né médiem s druhořadým postavením. Dokladem jsou autoři a práce od manipulace fotografického obrazu Veroniky Bromové a Jiřího Surůvky přes mixmedia Michala Pěchoučka, a „nefotografy“ pracujících s médiem fotografie jako Markéta Othová, Hynek Alt a Alexandra Vajd nebo Jiří Thýn. Prolínání identifikačních znaků fotografie napříč uměleckým provozem je čím dál tím častějším jevem.

Shrnutí kapitoly

V kapitole se potvrzuje status fotografie jako uznané umělecké disciplíny. Nelze s určitostí vypovědět, zda existuje v relativně novém médiu (180 let) nějaké kanonizované umělecké fotografické dílo, a byla zde shoda napříč společností, podobně jako v tradičních formách umění jako je malba nebo socha. Náznaky kanonizace některých fotografií jsou, ale například s obrazy Vicenta van Gogha, Picassa nebo Kandinského je v tuto chvíli jakákoliv fotografie stále nesouměřitelná.

Setkáváme se s vymezením puristických fotografů vůči umělcům používajících fotografii jako materiál a experimentující s fotografií. Naopak čistě fotograficky zaměření autoři mohou mít pocit určitého přehlížení významu jejich tvorby ze strany umělců jiných medií vůči tvorbě autorů přímé fotografie. Pnutí o médium existovalo a existuje. S nadhledem ve věci lze setřít rozdíly tvrzením, že jde ve výsledku o obraz, který je produktem autorova snažení emocionálního, vědeckého, technického a tvůrčího. Shrnutím jde v každém z

případů o dílo vzniklé na základě diskurzu umění. V kapitole je objasněn výklad rozdílu mezi termíny intermédiá a mixmédiá.

2. UMĚNÍ A FOTOGRAFIE V OBDOBÍ PO ROCE 1990

Pokud mluvíme o současném umění, je třeba vnímat změnu paradigmatu, že umění je to co visí na stěně a je obdivováno pro svůj obsah nebo formu. Už není možné zcela jednoznačně mluvit o finálním artefaktu a považovat takový za jedinou možnost. Dnes je snaha nacházet podstatu uměleckého díla a mnohokrát se setkáváme v současném umění s jakýmsi hybridem a spíše než s finálním výrobkem se setkáváme s aktivitou podobné terciálnímu sektoru – službám. Umění pak lze dle Bourriarda vnímat jako službu, která interpretuje, distribuuje, opravuje hmotné. V textu *Postprodukce* se popisuje taková situace: „*Dnešní umělecké dílo nestojí na konci tvůrčího procesu, nýbrž je jakousi výhybkou, portálem, generátorem aktivit. Dnešní umění je kutilství s použitím hotových produktů, surfování po celých sítích znaků, vkládání vlastních forem do již existujících čar[...]. Umělecké dílo překonává tradiční roli sběrné nádoby umělceva vidění a napříště funguje jako aktivní prvek, jako partitura, jako přizpůsobivý scénář, jako osnova s různou mírou samostatnosti a materiálnosti, neboť jeho forma může oscilovat v rozpětí od pouhé představy až po sochu či obraz*“⁹

2.1. Sdělení postmoderny

Robert Silverio o postmodernismu říká: „*Abychom skutečně mohli mluvit o postmodernismu, musíme brát v potaz jednoznačně legitimizované jazyky a problematizovat je. ..Většina jazyků – včetně různých stylů výtvarných umění - říká nové pravdy a říká je s osudovou jednoznačností. To se v postmoderním díle obvykle nestává.*“¹⁰

Abigail Salomon-Godeau ve stati *Fotografie po umělecké fotografii* píše také o autonomii fotografie a postmoderním období. Ta je důležitým prvkem, poněvadž se krom jiného řeší v tomto období otázky autorství, apropriace, sériovost, opakování a intertextualita tj. prostředky jimiž se lze vymezit a odmítnout modernistickému pojetí díla.

Pro upřesnění by se zde měl uvést postulát o tom, jak může být postmodernismus pohledu filozofie a umění vnímán. Jako: „*prostor, kde pravidla, řád a cíl nejsou dány, ale existují v plurálu stejně jako kódy, kterými tuto skutečnost popisujeme.*“¹¹ Silverio uvádí ve své knize *Postmoderní fotografie*, že míšení jazyků umění a reklamy dochází už v jiném období poválečného vývoje umění, když v 50tých letech se mísí některé prvky reklamy, kýchče, klišé používaných výtvarném směru Popart. Princip kopírování a pastiše si vzali za

9 BOURRIAUD, Nikolas, *Postprodukce*, 2002, s.11

10 SILVERIO, s. 131

11 SILVERIO, s. 23

své autoři v období popartu. Například Andy Warhol a Robert Rauschenberg přenášeli nepůvodní fotografie na jiné médium sítotiskem.

Pavčina Morganová v souvislosti s ústupem postmoderny cituje Václava Bělohradského, který se zmiňuje o druhé moderně následující po postmoderně coby mezifáze mezi dvěma modernami a dále z Nikolase Bourriauda který toto období označuje jako altermodernu. Obě tyto označení mají poukazovat na vymezení prázdna po postmoderně

Smrt estetických kategorií ve spojení s posmodernismem v roce 1984 označuje konec modernistické fotografie teoretička umění Abigail Salomon-Godeau ve stati *Fotografie po umělecké fotografii*. Odvolává se na myšlenky Rolanda Barthesa v eseji *Smrt Autora*. Snaha o rozlišení postmoderní a modernistické fotografie se neseťkává s pochopením teoretiků té doby. Vytýkají jí neslučitelnost definice s jinými výtvarnými obory, navíc estetika není vyloučena z postmoderních děl. Po období konceptuálního umění s potlačenou estetikou se v Postmoderně objevují tendence o estetizaci. Fotografie se pak stává vysoce estetizovaným objektem. Práce Joel Petera Witkina, Hiroshi Sugimoto, Sam Taylor Wood, Jeff Walla jsou takovým příkladem . O konfliktu definování postmoderny píše i teoretik Andy Grundberg ve své eseji *Crisis of Real: "Je jasné, že, stručně řečeno, postmodernismus, tak jak jsem jej popisoval - tedy nikoli postmodernismus pluralitní, ale postmodernismus snažící se problematizovat vztah umění a kultury -, je sám o sobě problematický. Pohybuje se ve stejných vodách jako umění dělané pro trh, ale tvrdí, že je vůči uměleckému trhu v opozici. Pokouší se kritizovat naši kulturu zevnitř, protože věří, že vnější pohled neexistuje. Odmítá pojem avantgardy jako modernistický mýtus, ale v praxi funguje jako avantgarda. A jeho propojenost na lingvistickou a literární teorii znamená, že kritický systém obvykle oceňuje intelekt víc než vizuální kvality. Ale přes to všechno imaginaci mladé generace umělců postmodernismus fascinuje. A intenzita reakcí na postmoderní umění naznačuje, že postmodernismus je víc než pouhá móda v uměleckém světě.*"¹²

2.2. Postmediální doba, konec medií, smrt autora

Pavel Vančát popisuje současný status umělců používajících fotografii jako: „založené často na teoretických přístupech, apropiacích, remixech, transdisciplinarnosti a institu-

12 GRUNDBERG, Andy. *Crisis of the real: writings on photography, 1974-1989*. New York: Aperture, c1990. ISBN 0893814016.

cionální kritice. Fotograf jako elitní specializovaná osobnost se proměňuje ve fotografa, který je jen jednou ze strategických rolí současného umělce.“¹³

V rámci úvah o mixování forem, dýdžejinku a samplingu se dostáváme k teoriím o autorství a nebo jak to popisují Roland Barthes a Michel Foucault ve svých textech o „smrti autora“. Autor považovaný jako právní entita stále existuje a je silně ukotvený v globalizované a konzumní společnosti. Sharing a nabourávání hodnot autorství není přijímáno s pochopením a pro tvůrčí činnost dnes tak samozřejmé formy jsou kriminalizovány. Umění se dostává u některých směrů umění do přímého konfliktu s hodnotami majoritního společenského smýšlení. Soudní spory nejsou nezvyklé. Například : „*umění osmdesátých let sice kritizovalo autorství a podpis, ale nezrušilo je.*“¹⁴ Podpis má totiž hodnotu pro transakci mimo oblast umění. Vymezení se autorství neznameno automaticky odmítnutí hodnoty nebo podpisu.

Dnes i v budoucnu se budeme setkávat s časovými readymade pozměňovanými, dekonstruovanými a skládanými z elementu tvořice nové časové ready made. Nyní se setkáváme častěji s využíváním takovýchto eklektických postupů a pochopením a nepochopením rozdílnosti mezi postmoderní citací nebo pirátstvím jenž nemá nutně negativní souvislosti. Vyústěním této myšlenky je teze o vznikajících uměleckých dílech a jejich napojení na další čtvrtou dimenzi. Dílo tak může po splnění svého poslání sloužit v kontinuitě časoprostorové dimenze dále a měnit své významy, využívat formy a vstupy příkládané stejným a nebo jinými autory. Pro příklad lze uvést komerčně úspěšné filmové dílo *Abyss* nebo nověji *Avatar*. Vizuální formy, které se objevili ve snímcích ve větší míře poprvé, například noční barevně iluminované živočišné a rostlinné formy se následně objevují v dalších holywoodských filmech jako *Maleficent* a dalších. Vizuálně jsou prvky stejné, přitom jde o filmy s velmi rozdílnou narací. Eklektismu v umění se vyjadřovali Jean-Francois Lyotard, který nerad slyšel o ztotožňování jeho teorie postmoderní situace s postmoderním uměním osmdesátých let. Věřící také, že pokud se umělec neodvrátí od eklektismu spotřeby hrozí zpronevěření kritického poslání umělce. Clement Greenberg, jako kunsthistorik, považuje eklektismus jako nepřijatelný, vzhledem k tomu, že „*dějiny musí mít smysl.*“ Yve-Alan Bois popisuje v práci *Historizace či úmysl:návrat staré debaty* že: „*osvobozená od historie mohou být tato díla pojímána jako druh zábavy, lze je brát jako prostor, v němž panuje čirá nezodpovědnost*“.¹⁵

13 VANČÁT, Pavel. *Mutující médium: fotografie v českém umění 1990-2010*. Praha: Fotograf 07 ve spolupráci s Galerií Rudolfinum, 2011, [152] s. ISBN 978-80-254-9129-4. s. 19

14 BOURRIAUD s.88

15 BOURRIAUD s.92

Bourriard pokládá otázku zda o eklectismu lze uvažovat pouze v Greenbergových historizujícím pojetí, nebo zda má dnes toto pojetí mezery, které nepočítá s vývojem od kultury spotřební ke kultuře aktivní. Postoje vyjádřené bojkotem, odkláněním a pirátstvím se stává legitimním nástrojem v rukou umění aktivní kultúry. Bourriard se zabývá myšlenkou, že: *„Přepisování modernity je historickým úkolem počátku jednadvacátého století. Nejde o to začínat znova od nuly, ani se nechat zavalit historickými skladišti děl, nýbrž sepsat inventář a probrat jej, používat jej a dát mu novou náplň.“*¹⁶

S takovou myšlenkou se dá ztotožnit více než s předešlými, které mají význam pro dobu ve které vznikaly, navíc teorie vycházely pouze ze západních hodnot kulturního vývoje. Dnes jejich význam umazává rychlý vývoj a amébní neurčitost umění.

Stat' v kapitole *Obraz* v knize *Za filozofii fotografie* Viléma Flussera přinejmenším připomíná současný pocit nadcházejícího přelomového období a neznámého vývoje komunikace společnosti. V době postprodukční, posmediální a postinternetu, v době míchajících se platforem a komunikačních kanálů význam obrazů a fotografie je stále obrovský a nevypadá, že by v nejbližší budoucnosti ztratil svou pozici na úkor jiných rychle vyvíjejících způsobu komunikace.. Obrazové smetiště je v současnosti tak gigantické a rostoucí exponenciálně, že pro pozorovatele musí být velmi obtížné odlišit obrazy důležité, nesoucí onen komplex konotativních symbolů od obrazů nesoucích denotativní informaci a tu ještě prověřit, zda není manipulována. V tomto bodě může být podobnost přelomu, kdy obraz dosáhl rubikonu a hledá si jiný způsob předložení a dešifrování informace. Obrazy se měnily postupně v jednodušší symboly a vytvářel se záznam informace pomocí symbolů. *„Metoda spočívala v tom, že vytrhávali obrazové prvky (pixels) z povrchu a řadili je do řádků.“*¹⁷ Podle Flussery teze byl tímto vynalezen lineární kód, tedy písmo.

2.2.1. Postmedia, Postprodukce, Postinternet

Vzájemné průniky tradičních forem umění nejsou dnes překvapující. Nové technologie otevřeli nový prostor pro prolínání uměleckých směrů. Vývoj zařízení a nástrojů komunikace je živen poptávkou společnosti a tím pádem je v i hledáčku tvůrců. Z tohoto pohledu fotografie digitální nebo analogová, videoart a nastupující platformy jako jsou internet, mobilní aplikace a sociální sítě jsou mnohdy základem mixmediálních děl . Pavel Vančát píše v katalogu k výstavě *Mutující médium* o prostupování a rozvolňování žánrů v

16 BOURRIAUD s.94

17 FLUSSER, Vilém, Josef KOSEK and Božena KOSEKOVÁ. *Za filosofii fotografie*. Praha: Fra, 2013. s.13

období posledních desetiletích milénia což mělo za následek širší přesahy do výtvarné scény a nový přístup práce s médiem v rámci post konceptuálních tendencí. Křížově se propojují i další platformy s nově vzniklými kanály, konfrontují se média tradiční a nově vznikající. S posunem doby se mění nejen u mix medií platformy, ale také techniky. Na překotný vývoj informačních technologií reagují umělci různými způsoby komunikace a sociální interakce. Bezbřehost dnešní výtvarné tvorby tomu dodává legitimitu, protože nic není ničím omezeno a může se takřka všechno. Toto období též bývá označováno jako Postmediální období.

Posledních několik let se v galeriích objevuje směr, který je nazýván Postinternet. Postinternet by neměl být vnímán jako něco přicházející po něčem co bylo. Je to využití vizuálních, audiovizuálních a informačních toků v rámci prostoru, který internet poskytuje a vyvedení určitých prvků mimo tento prostor, či vkládání nových prvků do něj, popřípadě využití obojího. Postinternet je osaháván a aplikován do současných děl. Autoři postinternetových děl využívají dosah internetu ve svých vyjádřeních a zároveň je aplikují ve svých pracích. Jako například Lev Manovich a Nadav Hochman a Jay Chow v projektu *Phototrails* (2013).

Bylo by velmi krátkozraké tvrdit, že všechna media se v tomto období konceptualizovala a hybridizovala. Neznamená to zdaleka smrt tradičních médií. V současnosti koexistují s novými médii a vzájemně se ovlivňují případně prolínají. Posuny v technice, technologiích a tématech jsou znatelné. Každé z médií si udržuje z části svou charakteristiku jakou byla v předešlých obdobích vnímána, mění se a propojuje se estetika jednotlivých médií. Do malby vstupuje například Street art, Jakub Hošek v malbách se přelévá do prostoru v podobě trojrozměrných objektů. Ve fotografii podobným způsobem pracuje autorská dvojice Alexandra Vajd a Hynek Alt v iluzi trojrozměrná objektu ve fotografii.

V Postprodukcí se můžeme setkat s novým programováním již existujících děl, pobýváním v historických formách a stylech, užitím obrazů jako repertoáru forem. Postprodukce a její typologie je nastíněná v modelových situacích, kdy umělecké postupy mají i přes svou různorodost spojující prvek ve využití forem již jednou vytvořených. Bourriaud poukazuje na to, že : „*tvůrci záměrně vkládají svá umělecká díla do sítě již existujících znaků a významů, místo aby je považovali za nezávislé a či originální formy. Tabula rasa pro umělce již neexistuje..Umělci si nekladou otázku co nového udělat, ale spíše co s tím udělat.*“¹⁸

18 BOURRIAUD, Nicolas. Postprodukce: kultura jako scénář: jak umění nově programuje současný svět. Praha: Tranzit, 2004. Navigace, s. 8

Hovoříme-li o Postprodukcí pak je nutné zmínit, že bylo by mylné vnímat předponu „post“ jako negaci, či něco překonané na časové ose případně nebo vývoji forem. Není to tvorba obrazů v obraze, ale zmocnění se kulturních kódů a forem vyskytujících se v běžném životě a spuštění nových protokolů vnímání umění. Je to bezbřehé hledání, podobné surfování na internetu a míchání poznatků, podobné samplování a skládání konečného mixu dýdžeje. Komplexnost současného umění není pouze o tématech čerpajících ze zdrojů vytvářených společnostmi v daném časoprostoru a samotnou kulturou, ale také i v novém propojování jednotlivých médií. V textu katalogu *Počátek století* se Pavlína Morganová odkazuje na práci *Postmediale Kondition* z roku 2005 Petera Weibela, který rozebíral proměnu vztahů netechnický a technický medií. Zejména srovnání a rovnocennost všech medií a nově jejich míšení navzájem. Nastává stav, kdy žádná z forem výtvarného umění není dominantní a všechna mají potenciál ovlivňovat další nebo se stát součástí mixmediálního díla. Mutací nebo propojování starých a nových medií opět spadá do tvorby označované jako postmediální.

V relaci s tématem intermediálních a postmediálních přístupů se v posledních deseti letech objevil směr označovaný jako Postinternet. Co se týče forem, ty mohou prolínat a prolínají se napříč medií. Základním spojujícím prvkem je čerpání z obsahu internetové sítě, který se považuje za jakýsi myšlenkový základ, virtuální zdroj materiálu a inspirací pro obsah uměleckého díla. Vysvětlení termínu Postinternet můžeme nalézt v katalogu výstavy *Art Post-Internet* dokumentu PDF rozesílaného prostřednictvím sítě internet, kurátorů Karen Archey a Robina Peckhema, který sám o sobě je postinternetovým artefaktem. Juliette Bonneviot vysvětluje svůj postoj, že Postinternet je vše co si bere jako myšlenku internet jako startovní čáru. Každá práce která vědomě komentuje nebo v sobě zahrnuje logiku sítě, je považovaná za postinternetovou. Současní teoretici a filozofové poněkud zápasí s představou shody na specifickém názvu pro Spekulativní realismus, Ontologie objektu, Objektivního materialismu pod jednu dle jejich představ limitující nálepku.

2.3. Teoretická Pozice

Pokud se bavíme o teoriích a teoreticích umění, je zde vhodné znova ocitovat shrnující a předesílající onu složitost definování umění, popis Cynthie Freelandové řešící různé i protichůdné teorie umění ve své knize *Teorie umění: „ Protichůdné teorie někdy vedou k tomu , že lidé rozhodí rukama a řeknou, umění je nepopsatelné.“¹⁹*

19 FREELANDOVÁ, s.165

Obecně známý citát Marcela Duchampa: „*Obrazy dělají jejich diváci*“ je dnes možné chápat jako dialog mezi divákem a jeho interpretací a významové rovině, kterou přiřítá dílu sám umělec. Dílo, kde může forma oscilovat od myšlenky až po zhmotnění v sochu a interpretace obsahu zůstává připravena jít směrem více nebo méně řízeným. Vzniklá konjunkce forem může být popsána termínem jako komunismus forem jako používá pro takový jev Bourriaud.

Pojmem, který je blízko studovanému tématu je také pojmenované Umbertoem Eccem „otevřené dílo“ ve snaze autora nabídnout divákovi platformu pro vyjádření a vyplnění prázdných míst nabídnutého schématu. Participace diváka pak doplňuje významovou linku, popřípadě ji stáčí nepředvídatelným směrem. Úplnou otevřenost, kterou předchází používaná platforma nedovoluje, se snaží řešit současní filozofové jako je Pierre Levy a posunuje platformu do kyber prostoru. Platforma virtuality skýtá další universum možností pro nové směry v technickokulturním prostředí kyberprostoru. V tomto prostředí je možné se oprostit od fyzikálna a jeho omezení a pohybovat se v osách dimenzí bez limitů známých doposavad a kde se ztrácí oddělení původce, příjemce, komponování, a interpretace.²⁰

Hegel konstatuje: „*že umění není přece ani po stránce obsahu, ani formy nejvyšším a absolutním způsobem, jak si duch uvědomuje své pravé zájmy*“²¹ Z Hegelova tvrzení jakoby bylo cítit, že se balancuje na stupínku estetiky, sebeurčení a transcendence v Maslowově pyramidě. O náboženství a jistý druh transcendence a spojení s uměním se opírají mnozí filozofové. Nakolik se spojuje jejich výklad s vývojem současné fotografie v přelomovém období posmediálního a postinternetu je s ohledem vnímání věcí budoucích a jejich případně nepoznaných, velice složité posuzovat. Na druhé straně v textu Hegel zmiňuje jakési odpojení formy umění od umění samotného, které se dále nezávisle vyvíjí. Vysvětluje to pozbytím potřeby ducha ve formě přijatých „kanonizovaných“ způsobů duchovna. Jinými slovy dnes se asi nestane, aby před sochou řeckých božstev nebo obrazy Krista lidé padali na kolena. Hledání ducha, transcendence v umění snahou mnoha lidí různými pohledy na danou problematiku. Nejasné je i jak a kde hledat. Současnost se vyznačuje neměřitelnou tekutostí²² a vytrácením jistot.

Hegel (Estetika I. Str 62-63) naráží v tezi na estetiku umění na dvě roviny na estetizující umění líbivé a krásné, zpříjemňující prostor k životu a druhou umění naplňující vlastním účelem. Hegel píše, že teprve estetická autonomie, kde umění není ničemu a nikomu

20 BOURRIAUD s.89

21 LIESSMAN s.64

22 O problematice píše sociolog Zygmund Bauman v knize *Tekutá modernost* vydaná v Praze 2002

povinováno, může vyjádřit svou podstatu. To může znamenat, že forma nebude a ani nemůže být svazována jakoukoli estetickou zvyklostí k řešení obsahové stránky a autor se oprošťuje od vší služebnosti. Není tedy přístup akademizující umění do šuplíčků jednotlivých technik a stylů na úkor výpovědi obsahu? Jsme-li svázáni sami estetikou stylu fotografického dokumentu, stěží překročíme vytyčenou myšlenku pokud nenalezneme vhodný vodič této myšlenky. Stává se, že taková estetika bývá v dnešních dílech velmi složitě interpretovatelná. Rozbředlost myšlenek nacházených v takové estetice není ničím podtržena a má mnohdy problém udržet celý konstrukt myšlenky pohromadě a stává se atomizovanou a interpretačně impotentní.

Pokud bychom opustili stylové nebo technické limity dané zvyklostí, tak se nám otevírá nezměrná svoboda vyjádření bez nutnosti se svazovat zvyklostí, že například plátno je malováno štětcem a visí na stěně. Naštěstí si umění dokázalo a dokáže najít cesty jak nabourávat snahy ukotvit estetiku v myšlení a čase. Kantem pojaté filozofie o umění má uplatnění i dnes, kdy přemýšlíme o tvorbě a umění a jeho originalitě, potažmo geniálnosti. O nezávislosti na nátlaku pravidel tak, že vytváří tvůrce pravidla v umění sám. Exemplárnost, jedinečnost díla se mohou stávat vzory. Není to produkování „originálních nesmyslů“ to riziko ovšem vždy existuje, avšak tomu se vyhýbá umění právě ve schopnosti vytvořit nové jedinečné s pravděpodobností vytvoření pravidla. Vzor, pravidlo může být opakovatelné a nastudovatelné, postupy osvojitelné, ale dané v jedinečnosti zůstává. Pravidlem není to co není následováno nebo se neustále mění vycházíme li z pojmu pravidla samotného.

Nietzsche postuluje svůj pohled na moderní umění a v souvislosti s tímto textem a různými paradoxy objevujících se v současném umění stojí za zmínku. Aplikovat tento postulát na dnešní výtvarnou scénu a konkrétně na fotografii je potvrzující myšlení autorů pracujících s médiem fotografie Liessmann shrnuje do několika vět „...*hluboká skepse vůči zdání racionální vědě, začíná nadvláda umění, která se může stát vlastním stimulem života, protože lže tím , že říká pravdu, a pravdu říká tím, že lže.*“²³

Vilém Flusser ve svém textu *Za filozofií fotografie* se pokouší definovat význam obrazu a dělí jej na povrchní postižitelný jedním pohledem a prohloubený. K zrekonstruování významu abstrahované dimenze je třeba dovolit pohledu scanování – prozkoumání struktury obrazu a intenci pozorovatele. Pozorovatel takového obrazu jej odkrývá a pak syntetizuje v konotativní komplexu symbolů, které nabízejí prostor pro interpretace.

23 LIESSMANN, Konrad Paul. *Filozofie moderního umění*. Olomouc: Votobia, 2000., s. 74

Klíčovou myšlenku o fotografii a obrazech obecně postuluje Flusser, že vše chce být zaznamenáno a být součástí věčné paměti a věčně opakovatelné. V množství Flusserova universa technických obrazů je jen nicotná výšeč obrazů, která se dostane do zorného úhlu pozorovatele a projde procesem dekódování a případně uložení do paměti. Pokud se snane, že se umělecké dílo stalo zapamatovatelným, prošlo tedy procesem dekódování a uložení do paměti (viz obr. 4.50 Jiřího Thýna, *bez názvu*). Záměr nebo poslaní umělce bylo naplněno .

2.3.1. Současné teorie

Zdánlivě nesouvisející s problematikou fotografie a propojení s jinými médii jsou články a texty autorů zabývající se vývojem vizuálního sdělení. Ovšem pro pochopení současné, poměrně nepřehledné situace nutné pohlížet na názory teoretiků s pečlivou vnímavostí. Nejen, že každý svým způsobem mapuje původ současné situace, zároveň analyzuje současnost a snaží se vykreslit možný vývoj v budoucnu. Pokud se bavíme o umění, fotografii, mixemédiích a jejich budoucnosti je zcela nevyhnutelné se zabývat rozvojem informačních technologií, internetu a fenoménu virtuálních sociálních sítí. Představitelem teoretiků bádající na tomto poli je teoretik a umělec z Kalifornské univerzity v San Diegu Lev Manovich, který popisuje současný vztah zmiňovaných oblastí bádání. Manovich píše ve svém textu *The language of New Media* že: „*Jsme právě uprostřed revoluce nových médií. Všechny formy kultury, od produkce, přes distribuci až ke komunikaci, jsou zprostředkovány počítačem.*“²⁴

Manovich přirovnává probíhající změny k objevení knihtisku a zejména objevu a rozšíření fotografie jejich dopadům na společnost. Všimá si velmi podstatných aspektů v porovnání se samotnou fotografií nebo tištěným písmem. Revoluce v oblasti počítačových médií natolik rozsáhlá, že má vliv na mnoho úrovní komunikace. U fotografie to byl zásadní vliv na jednu vrstvu komunikace pomocí nepohyblivého obrazu. Dochází ke sbíhání historických trajektorií mediálních technologií (tisku, fotografie, videa, a pod.) a počítačů. Paralelně vedle sebe existují od třicátých let devatenáctého století konstrukce daguerrova fotoaparátu a předchůdce počítače analytického stroje Babbageova. Trajektorie se sbíhají a splývají s modernějšími technologiemi obou linií a masovějším přístupem k nim. Splnutí linií lze datovat okolo 90tých let dvacátého století. Komputerizace proběhla a probíhá na mnoha platformách od grafiky, zvuku, fotografie, film a video. Vzácně se vyskytují oblasti, kde komputerizace nezasáhla. Dnes, jak Manovich uvádí, jakékoliv neomediální

²⁴ MANOVICH, Lev a Pavel SEDLÁK. *The language of new media*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2000. Leonardo. ISBN 02-621-3374-1. s.55

dílo má původ v počítači. Tím pádem je založena na digitálním kódu a je popsatelná matematickou funkcí. Zároveň je médium programovatelné uplatněním zvoleného nebo vytvořeného algoritmu. U fotografií například úprava jasu, kontrastu, expozice nebo zrnitosti. V teorii je zdůrazněn princip modularity děl, kterou Manovich popisuje jako fraktálové struktury. Od základních elementů například pixelů s postupně většími nezávislými celky jako je např. obraz na kinofilmové políčko, fotografie, filmový záznam, prezentace, filmové představení, televizní pořad, videomapping a webová strana. Podobně modulární je počítačová síť. V modularitě je možno nalézt smysl i v současném umění a zkoumaném tématu intermediálních přístupů ve fotografii. Podobně jako v popisované teorii se jednotlivé elementární prvky fotografií malbě, objektu, videu (vizuálním umění) spojují ve větší celky v jakési fraktály a jednotlivé formy se vzájemně prolínají.

S vývojem a propracovaností technologií a softwarů jsou dnes dílčí algoritmy zautomatizovány. Interakce člověka se může redukovat a je redukována. Vyvinuty byly a to už v 90-tých letech „umělé inteligence“ zejména v počítačových hrách. Dnes je AI ve značně pokročilejším stádiu. Pro příklad na fotografickém médiu má digitální fotoaparát dnes matrixové automatické měření expozice, automatické ostření obličeje nebo postavy, skládání několika expozic do tonálně širšího obrazu, automatická skládání panoramatických obrazů, přednastavené bezdrátové spojení s komunikačními kanály sítě internet, schopnost prediktivního zaostření a mnoho dalších zautomatizovaných úkonů. Všechny nové technologie jsou spjaty s vývojem počítačů. Jsou logickým vyústěním procesů, které mají počátek v ustálení první fotografie.

Důležitá pro chápání současného vývoje je otázka přístupu k již existujícím dílům a jejich znovupoužití stejně jako vytváření nových. Variabilita má v nových médiích nezastupitelnou roli. Není něčím pevně daným, může existovat v mnoha variacích. Manovich to zdůvodňuje číselným kódováním a modularitou struktury. Opět je možné vidět paralelu v obecnější rovině při zkoumaných přístupech intermediálních a postmediálních umělců. Pokud popíšeme rozdíly mezi starým a novým médiem, tak Manovich považuje stará média závislá na lidském tvůrci po stránkách kompozice, sekvence, která je uložena do materiálu a je neměnná, posloupnost je určena. Kopie jsou možné podle industriálního vzorce vždy stejné. Kdežto nová média jsou charakteristická svou variabilitou. Příkladem mohou být z užití grafiky šablony internetových stránek Photoshelter, Wix nebo Squarespace. Nová média dovolují, například v uměleckém provozu, tvořit verze z jediného díla. Ukázkou může být Wax Web Davida Blaira, kde lze v libovolném momentu měnit úroveň zobrazení, sekvence nebo script. Je to jakási předzvěst inter-aktivních

virtuálních světů. Na závěr stručného vhledu do problematiky teorie současných a budoucích směrů v umění a společnosti se Lev Manovich zamýšlí, že: „*Srovnáním nových médií s tiskem, fotografií, či televizí se nikdy nedobereme celé pravdy. Z jednoho úhlu pohledu zůstávají nová média jen dalším mediálním typem, z úhlu jiného však jsou určitým druhem počítačových dat, něčím uchovávaných v souborech a databázích, obnovovaným a tříděným, záviselých na algoritmech a výstupních zařízením, je vedlejší.*“²⁵

Shrnutí kapitoly - Není to jedno zda je to sochař nebo fotograf ?

Legitimní je přisvojení forem a je zároveň předkrokem k postprodukcí, kde jde o výběr z existujících předmětů a jeho využití, či záměru přetvoření. Budeme-li uvažovat o stávajících předmětech, tudíž o fotografiích, malbě, videu jako o předmětech čekajících k přetvoření, naskýtá se otevřené universum možností uplatnění myšlenky k změně původního konceptu k nové výpovědi. Takový bazar věcí má nekonečné a nelimitované zdroje k využití a vložení obsahu vhodnějšího v daném čase a místě, ideji slučující se s novým výkladem skutečnosti nebo odlišné představy tvůrce. Stejně tak, pokud vnímáme změnu paradigma společenského vývoje s příchodem digitálních technologií a směrů pracujících s touto změnou. Kromě výše uvedeného se v této kapitole se zkoumá filozofický základ příčin problematiky vzniku a vývoje mixmediální děl. Také z teoretické pozice kunsthistoriků a filozofů je v textu snaha o předvídaní budoucího vývoje pomocí názorů současných teoretiků umění a jejich vizí budoucího vývoje.

25 MANOVICH, Lev a Pavel SEDLÁK. *The language of new media*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2000. Leonardo. ISBN 02-621-3374-1. s.75

3. SVĚT MIXOVANÝCH VÝTVARNÝCH MÉDIÍ

Propojování jednotlivých forem vizuálního umění se nevyhýbá ani fotografii. O příčinách vzniku propojování médií se psalo v předešlé kapitole, ale budeme-li se soustředit primárně na propojení fotografie s jiným médiem, nejen z historického hlediska, dojdeme postupně k několika vysvětlujícím pohledům.

Fotografie jakožto poměrně mladý produkt rodiny výtvarných oborů se vždy, v průběhu necelých dvou století, netajila ambicí stát se plnohodnotným a uznaným uměním. Avšak tlak, který byl vyvíjen z pozic tradičního a staletí uznávaného umění, dokázal fotografii po dlouhou dobu a dokonce i v dnešní době srážet do postavení druhořadého, spíše technického oboru. Neuznání fotografického média uměleckým artefaktem má mimo jiné zdůvodnění v dojmu ohrožení tradičních uměleckých oborů. V období, již rozšířené reprodukovatelnosti pomocí grafických technik tisku, se přidává další ohrožující a daleko nebezpečnější rival na trhu s žádanou komoditou realistických a přitom levných portrétů a to fotografie. Autoři, především fotografové, se snažili nabourávat tento sice pragmatický, ale z pohledu umění dogmatický názor již od poměrně raného období fotografie. Lehce paradoxní a zároveň pochopitelné je, že se už od počátku daguerrotypie se objevují i malíři pracující s fotografií. Používali daguerrotypie pro snadnější práci s modelem nebo zcela opouštějící malbu a věnující se především portrétní fotografii (Jakub Marastoni 1804-1860). Tento přesun je pochopitelný a má své odůvodnění ve výše popsané efektivitě a ekonomice umění v první kapitole.

Fotografové secesního piktorialismu a anglického piktorialismu se snažili o akceptování fotografie jako umění, popartisté zase používali fotografii k výrobě umění. Je zde sice rozdíl několika desítek let a vizuální jazyky jsou rozdílné, ale cíle byly takřka shodné. Dosáhnout uznání díla, při nepoužití přímé fotografie jako konečného artefaktu, ale jen jako polotovaru připraveného k finálnímu uměleckému dotyku. Tímto se rovněž autorům mixedmedií otevírají nekonečné možnosti ztvárnění a tvůrčí svoboda se oprošťuje od svázání se s předpokládanou autenticitou fotografie. Díky míchání médií v Popartu byla pro přímou fotografii snazší cesta do galerií a přiznání statusu umění.

Pokud se totiž kombinují různé techniky je možné dojít k unikátním výrazovým možnostem jednotlivých médií. Navíc se díky některým autorům jako například Robert Heineken, Barbara Kruger významně posouvá ke konceptuální fotografii a směru ironizujícím politiku, konzumerismus. Kombinace fotografie s grafikou, případně textem

padá do kategorie spojení vysokého a nízkého umění a spolu s kombinování technik do postmoderního myšlení a dle Silveria je čirou radostí z eklektismu.

V rámci výstavy *Počátek století* se stále opakuje pojetí současného umění jako propojených nádob, kde se přelévají jednotlivá média tradičních forem navzájem a současně se přidávají media nová. Kombinace konceptuálních a performativních prvků fotografie, video nebo objektů se stává pro nastupující generace se stává samozřejmostí. Rozdíl mezi tvorbou předchozí generace a současné je v proměně z určitého kutilství k sofistikované a profesionální estetice.

Nezařaditelnost do ustálených pojmů pomyslné časosy umění je předpokladem nějaké nové formy nebo média. Příkladem je zcela jistě internet (sociální sítě), zatím poslední médium, které je výzvou pro umělce. Mimo veškerá média je nezařaditelná práce projektů Kateřiny Šedé. Její tvorba je někde paralelně běžící jako performance, koncept i happening, které se prolínají, kříží, ale ani jedna z forem to není. Podobně se mohou vnímat projekty Rafanů. Právě Kateřina Šedá přemýšlí o současném umění zcela nekonformně. Projekt *Nic tam není* (2003), vytváří sociální sochu a vyvrcholením akce je její zdokumentování. Práce v reálném čase pobírá prvky happeningu a performance, fotodokumentace, má znaky dokumentární fotografie, obsahově pracuje s konceptem a environmentalismem. Práce je jak bylo uvedeno dříve svým způsobem nezařaditelná, přitom pohybující se v kruhu intermédií.

Popsat období ve kterém se něco nového rodí je velmi komplikované a bylo vždy pro teoretiky daného období. Popsat onu nejistotu vývoje bylo obtížné a v 80-tých letech se o to u nás pokoušeli manželé Ševčíkovi. Ševčíkovi a ostatní teoretici měli snahu popisovat tekuté chování umění, neurčité směřování a zmiňovanou nejistotu. Ustálený a přijatý pojem postmoderny se dále snažili ve svém vývoji a postupem času popsat jako „rozptýlenou koncentraci“, okolo nultých let se hovoří jako o „nenápadných tendencích“ a poté se pojmenovává pro ono období dle Nikolase Bourriarda „postprodukce“. Poslední z výčtu snah o popsání a zařazení současného dění je práce Petera Weibla *Postmediale kondition* mluvící o pojmech jako jsou archivní obrat, repolitizace, nová angažovanost, umění spolupráce pod shrnující název „Postmediální situace“. Dle Pavlína Morganové to může být obecně platný pojem postihující přerod umění od materiální podstaty nebo procesu výroby ke komplexní aktivitě, která se hledáním nepřibližuje a jsou jí kladeny další otázky na které nejsou zatím odpovědi.

U výstavy *Mutujícího médium*, jejíž kurátorem byl Pavel Vančát, lze vysledovat záměr zproblematizovat hranice mezi uměním a fotografií, kdy se tyto hranice mění a posouvají v

čase. Autoři, kteří jsou prezentováni ve výběru kurátora výstavy, mají tendence zmiňované hranice zkoumat, leckde překračovat, problematizovat a měnit. Pavel Vančát vysvětluje v katalogu k výstavě *Mutující médium* rozdílnost vnímání fotografie a jiných forem vizuálního umění (malba, grafika, keramika) a "určení uměleckosti a neuměleckosti" vidí ležet v současnosti pro každého diváka zcela různě.

S překotným vývojem digitálních technologií v posledních dekadách se přidávají častěji formy umění používající fotografie anebo jejich digitální otisk. Digitální koláž, manipulovaný digitální obraz a fotografie se stává okamžitě prostředkem k vyjádření myšlenek a vizualizací zpracovávaných témat mnoha autorů napříč médii. Na fotografii se snaží nahlížet autoři mimo dosavadní konzervativnější optiku vidění. Tím, že v období rozvoje digitalizace, dokáže používat manipulaci obsahové nebo vizuální stránky obrazu nejen u tvárných fotografických technik, koláží či fotogramů, ale také u digitálního obrazu.

Tvárnými zásahy do fotografického obrazu vytvářeli secesní piktorialisté jedny z prvních mixmedia art děl. Fotografové označování za secesní piktorialisty používali techniky tisku fotografií pomocí nanášení olejových barev, pigmentů na tiskové matrice vytvořené vymytím světlem. V zásadě šlo o přiblížení fotografie malířskému umění a zásahy do fotografického média měly přiblížit tvůrčí proces fotografický tomu malířskému. Fotografie kombinovaná s ostatními výtvarnými styly neznamena automaticky snahu o legitimizaci díla. Dle Silveria jde o výslednici různých vlivů. Kombinace média fotografie s další výtvarnou i ne výtvarnou technikou dostává fotografie novou dimenzi, která má možná blíže k dříve přijatým formám, je také individualizována více osobnější a může být obecně zajímavější pro přijetí galeristy a sběratele. Navíc umožňuje autorům přidáním prvkem další rozměr a přidává novou dimenzi k vyjádření. Agresivní přemalování obličejů u fotografií Pavla Jasanského slouží jako prostředek k vyjádření chaosu té doby.

Vstup jiného média nemusí znamenat pouze manipulaci fotografického obrazu pomocí výtvarných technik malbou, či kresbou, škrábáním, ničením negativů a podobně. Dalším přístupem k přidání nové dimenze fotografiím byl text. Nejedná se ovšem o text popisující a doplňující, či vysvětlující fotografii. Naopak fotografie s textem se dostávali do juxtaopozice a tvořili svázaný celek, text integrovaný do fotografie posunující význam nebo zdůrazňující samotnou nosnou myšlenku fotografie významnými autory pracujícími v některých projektech s textem v mixmédiích jsou Barbara Kruger s fotografiemi doplněnými například sítotisková morální hesla. Robert Frank nechává plynout svůj pocit hořkosti ve fotografiích spolu se zásahem do média vyškrábáním textu a nebo nápisi vytvořených kapající barvou.

V roce 2000 se Tracey Moffat vrací k sítotisku, u ní a u dalších to může být reakce, že nemanipulovaná fotografie se stává příliš dominantní a autoři se v tomto vymezují proti takové dominanci individualizovaným obrazem. Pokud by se mělo zamýšlet nad díly Shirin Neshat je tu minimálně rozpor zda jde o mix media. Text kombinovaný s fotografií například sítotiskem nenechává nikoho na pochybách. Jakmile je text včleněn do fotografie jako je to u Shirin Neshat může to vyvolat pocit, že jde o přímou fotografii pracující s konceptem významového sdělení pomocí psaného textu. Není pochyb že taková fotografie může být považována za nemanipulovanou. Na druhou stranu propojení textu a fotografie je jedním prvků, kde autoři pracují s médii a mixují je do podoby naplňující jejich představu obsahové stránky. Rozpaky budící představa ztotožnit s myšlenkou nemanipulované fotografie bez zásahu v médiu, ale se zásahem obsahovým se zdá být jednoznačná, ale jistá pochybnost dává možnost přemýšlet o variantě, že by šlo o mixmedia. U Shirin Neshat jde o texty psané v arabštině, nepřekládané, ale je známo, že se jedná o kritické texty o postavení žen ve společnosti a některé texty jsou oslavné. Bez vysvětlení obsahu textu mají podle Silveria překvapivou dimenzi, a to kulturní bariéru. Jistým potvrzením by mohl být pohled historičky umění Naomi Rosenblum na vývoj od konceptuální tvorby 70tých let k tvorbě dalších dekad obsahující nepůvodnost, pastiš, napodobování, míšení a střetávání kódů. Tady podle Rosenblum dochází ve fotografii postmediálním vstupům například i použitím textu ve fotografii (Sheri Levin).

3.1. Historie Mixmedia art

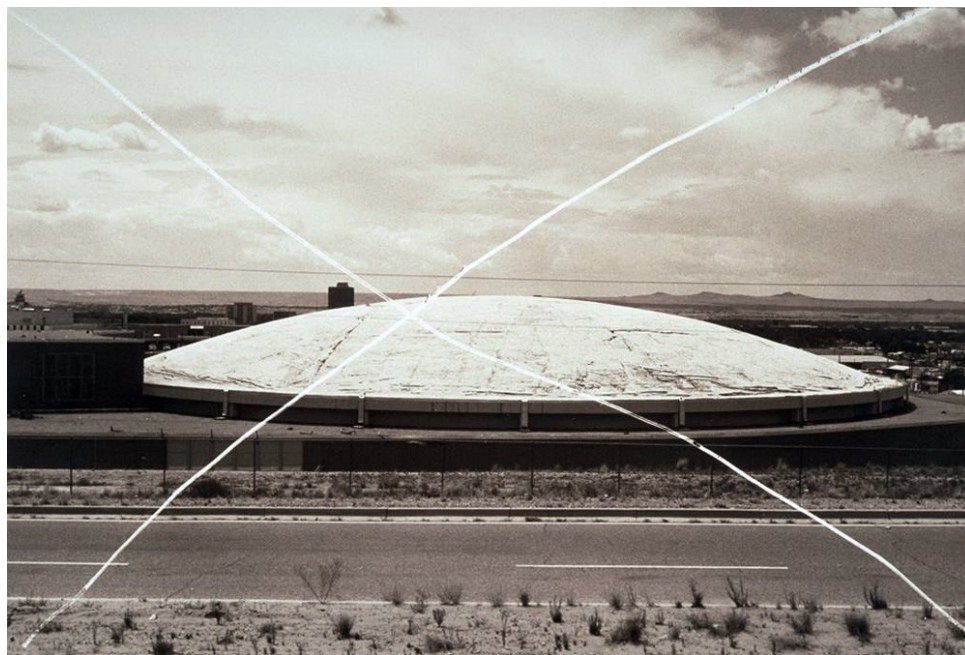
Zajímavou myšlenku zmiňuje Silverio v knize *Postmoderní fotografie*, kde tvrdí, že v pop-artu využívala část umělců fotografii k legitimizaci a to má svou podobnost v piktorialismu. Silverio to označuje jako novou formu piktorialismu. V tomto bodě je možné souhlasit, že vizuální jazyky jsou podobné a lze nalézt určitou shodu mezi secesním piktorialismem a pop-artem ve snaze o legitimizaci fotografie. Jen v motivaci, období a stylu práce s médii lze spatřovat určité pochybnosti, zda to umělci a dotčená veřejnost vnímala podobně. U piktorialismu se zdá být relevantní příklon k malbě a legitimizaci fotografie zásahem do tisků malířskými technikami. U pop-artu to díky vymezení se předešlému období a dílům ve stylu, zejména Abstraktního expresionismu, může vyplývat použití fotografie jako cílené podtrhující ono vymezení malířství té doby. Dá se konstatovat, že použití fotografie v té době je pro celý začínající proud velmi riskantní krok. Nakonec byl popart ve většině přijat v podobě jak byl prezentován v Evropě nebo Americe. Fotografie byla hojně používána jako součást díla nebo jeho předloha. Opačně

fotografie ze samotného popartu v té době netěží. Legitimizace fotografie je vzdálená až do doby, kdy se v sedmdesátých a osmdesátých letech prosazuje fotografie nemanipulovaná, avšak taková fotografie musí mít rysy intelektuálního umění (negující subjektivitu) odestetizované, konceptuální nevýrazné formální zpracování pak nabízí dojem žádaného intelektuálního umění.

3.1.1. Vývoj mixmedií v západní Evropě a Americe

Vůbec není od věci zmínit autory a díla, která si našla cestu do předních světových galerií a aukčních síní. U autorů pracujících s médiem fotografie kombinující různé techniky můžeme nacházet k fotografii různé přístupy. Například Gillbert and George nebo Pierre and Gilles pracují stylem v publikacích označovaným Fototechnika (kombinováním barvy, slova, grafiky). Monumentálnost je u těchto autorů jakýmsi nutným prvkem, přiblížení se monumentálnosti například chrámových vitráží. Kombinování technik je zcela zjevně v postmoderním umění rovněž přijímaným a používaným postupem.

Australská fotografka Tracey Moffat používala fotogravuru, digitální manipulaci, či ofsetový tisk. Neomezila se však jen na tyto techniky, ale vyvářela fotografické díla s přemalbou. Hvězda současného umění Jeff Koons manipuluje s fotografií nanášením



3.1. Thomas Barrow, *Cancellation, Dome*, 1974

akrylátu na fotografie a kombinuje fotografie s keramikou a soškami. Opačně postupuje Joel-Peter Witkin podobně jako další z fotografů destruuje film, navíc s velmi

kontroverzním obsahem prolínajícím se celou jeho tvorbou. Asociace poničení negativu, jsou představy poničených skleněných fotografických desek nebo fresek. Destrukce je technologií používanou také autory jako jsou Thomas Barrow v projektu *Cancellations*.

Kombinace fotografie a jiných medií zaznamenala mírný ústup v zemích západní Evropy a USA šedesátých a sedmdesátých letech. Mixed media – fotografie je poměrně malou, ale nedílnou součástí umělecké fotografie. Pokud se podíváme pro porovnání do současnosti stále nacházíme ve světových galeriích díla jako například od Sebastiaana Bremera. Bremer je současným holandským umělcem, který pracuje ve zkoumaném tématu intermediální-posmediálních přístupů ve fotografii již od poloviny devadesátých let druhého milénia. Sebastiaan Bremer na fotografii ve svých projektech kreslí, maluje, používá inkoustové skvrny. Umělec tímto přístupem oslovuje a má úspěch u mnoha prestižních světových galerií. Sheila Pepe v eseji k tvorbě Sebastiana Bremera pokládá řečnickou otázku: „*Co znamená kreslit do fotografie? Klouzat po hladkém povrchu emulze, fixem skřípat v polaroidové chemikálii, kápnout inkoust ve fotogramu tam nebo jinde. Je to hra s dávno zapomenutými surrealisty.*“²⁶ V každém jednotlivém případě to bude asi jiné, i v případě, že všechny kresby ve fotografiích pracují s konceptuálním základem. Význam se stává viditelným díky těžce pochopitelnému osobnímu kódování kultury. Fotografický zdroj nevyžadující programově nějaký zásah se pohybuje od obrázků z masmédií až po rodinné momentky. Nedá se říct, že by nebyla v obrazech struktura výzev a odpovědí.

Julie Cockburn je sochařka pracuje s archívem fotografií, posbíraných na bleších trzích a garážových prodejků. Ty potom upravuje zásahem do fotografií všíváním nití. Vytváří novou obsahovou rovinu, manipuluje s původním sdělením fotografie. Vybírá si a preferuje portréty z rodinných alb, školní ročenky a popřípadě upravuje jiné fotografie krajiny, zátiší a architektury. Na fotografiích vznikají barevně pestré prošívky místy zaměnitelné s gestem tahu štětce. Technika prošívání není jedinou, kterou Julie Cockburn používá ve spojitosti s fotografií. V projektu *Stepfordské paničky (2011)* přes hravost samotných obrazů se v interpretaci nedá vyhnout konotacím spojeným s emancipací, rovnoprávním postavením žen. Z jiného úhlu pohledu se v tomto projektu znova připomínají slova Rolanda Barthese o fotografii jako mementa naší smrtelnosti. A to fotografie měli do jisté chvíle osobní rozměr. Po letech si nikdo nepamatuje, kdo na fotografiích je vyobrazen. Fotografie se stávají změnou sdělení díky postprodučním zásahům novou

26 Parafrázovaný překlad části eseje z roku 2007 od PEPE, Sheila. Sebastian Bremer: Essays. In: *Sebastiaan Bremer* [online]. New York, 2017 [cit. 2017-05-20]. Dostupné z: <http://sebastiaanbremer.com/about/essays/>

informací pro oživené médium, právě zásahem do fotografií jako to provedla Julie Cockburnová.

3.1.2. Mixmédiá v zemích východní a střední Evropy

Dominance přímé fotografie ve světové fotografii byla zřejmá i díky výrobní nenáročnosti a výše zmiňované efektivnosti umění. V socialistickém bloku a v zemích sovětských republik v období přelomu socialismu v živelný kapitalismus, tedy období 80tých a 90tých let, nebyla situace tak úplně jednoznačná jako na západ od českých hranic. Jako jeden z důvodů může být považována motivace umělců na západ od nás potřebu díla efektivizovat a industrializovat. Takový tlak na zpeněžení výsledků tvorby na východě nebyl. Důvody můžeme nacházet kromě společenských aspektů, taky v nenaplnění podmínek, které umožňují dodnes fungování ekonomiky umění. Ne, že by neexistovali umělci s ekonomickými ambicemi. Přeci jenom u nás zajišťoval ekonomiku a takzvaný ideový dohled Československý svaz výtvarných umělců. Kompletní absence fungujících tržních mechanismů nedovolovala rozvoj jako na západě v rozvinutých kapitalistických ekonomikách. Konec konců, takové prostředí není dodnes plně funkční, chyběla a chybí jasná cenotvorba a tím zajímavé ceny děl. V současnosti státní podpora a granty je jedna z dalších podmínek efektivnosti umění. Granty a podpora státu je specifická pro každý ze států post-sovětského bloku a má a v nedávné minulosti měla různý vliv na tvorbu prostředí trhu s uměním v dané zemi.

V období útlumu mixed médií ve světě, toto na východu Evropy nenastalo, neboť tlak na efektivitu byl například v Německu a USA diametrálně jiný než v Sovětském svazu, kde se fotografové často neživilí fotografií a díla byla pouze jejich uměleckou výpovědí a nebyla to pro ně důležitá ekonomická efektivita díla

Silně se projevovali svými pracemi balancujícími na hraně experimentu s médiem fotografie v Polsku. Významnou postavou polské umělecké fotografie je Stefan Wojnecki, Zbygněw Dlubak fotografie instaluje například v rozstříhaných pruzích. Józef Robakowski vytvářel fotoplastiky. Techniky používané k práci s fotografií jsou v Polsku bohaté a můžeme se setkat s dokreslováním, přemalbou, průniky s objekty, sítotiskem a destrukcí. V Polsku byl přece jenom větší prostor pro svobodnější umělecké vyjádření a kulturní volnost byla o něco širší než tomu bylo v dalších zemích komunistického bloku.

Významnější díla vycházela z center nebo větších měst tehdejšího Sovětského svazu.

Výrazným centrem kromě Petrohradu (Leningradu) byla neodmyslitelně Moskva. Zde pracovali ve zkoumaném směru skupiny jako AES autorů Taťana Arzamasova, Lev Evzovič, a Jevgenij Svjatskij. Pomocí fotografie těla vytváří složité instalace, používají různé typy média a dodnes tato aktivní skupina pracuje s fotografií, malbou, objektem, videem, virtuální realitou a digitální manipulací.²⁷ Příkladem autora Petrohradského autora je Andrej Čezin.



3.2. Andrej Čezin, *Xapmcyada*, 1995

Čezin je primárně fotograf, ale manipulace s médiem fotografie je součástí jeho tvorby. Neodmítá ve své tvorbě přemalbu, psané slovo, kolorování a další techniky. Postmodernisticky cituje například z Matisse. Mezi ty, kteří v bývalém před-rozpadovém Sovětském svazu přistupovali k fotografii jako k médiu do něhož zasahovali a destrukovali jej, patřili Vasilij Kravčuk, litevka Galina Moskaleva, bělorus Vadim Kačan, Igor Savčenko a Sergej Kožemjakin. Mnozí autoři ze zmíněných a uvedených ve výčtu fotografů kapitoly *Postmoderní fotografie* Roberta Silveria vychází ze Soc-artu a někteří velmi rádi sahalí k složitým instalacím jako třeba Vladimir Krupjejanov nebo Maria Serebjakova. Legitimizace fotografie a efektivita umění v prostředí socialismu sovětského typu měla poněkud jiné předpoklady a motivaci, než tomu bylo na volném trhu s uměním

²⁷ Dnes přesah do jiných médií znamená tvorbu statických scén ve videoartu a digitální manipulace ve velkoplošných fotografiích. Vystavovali v roce 2006 spolu Jiřím Černickým v Moskvě, <http://aesf.art>

západní Evropy nebo Spojených států. Ekonomické motivy mohly mít výrazný podíl na rozdílech, které se projevovali na směřování jednotlivých společenských zřízení.

Dodnes souvislost mezi ekonomikou umění a politicko-společenským zřízením, popřípadě náboženským ukotvením a národními tradicemi má nemalý vliv na tvorbu a ekonomiku v umění.

3.1.3. Historie mixmédiá art v Česku a Slovensku

Silněji působila vlna nějakým způsobem pozměňované fotografie v zemích na východ od České republiky. V Rusku, na Ukrajině, v Bělorusku v tehdejším Sovětské svazu nebo také v zemích jako Rumunsko, Polsko a Slovensko podrobovali autoři médium fotografie větší míře zkoumání než v Česku nebo v té době ustupujících tendencích v západní Evropě, či v Americe. Ve střední a východní Evropě u manipulované fotografie dle Roberta Silveria lze vnímat jistou paralelu s díly Popartu - v jednoduchosti a tzv. naivní propagandistické estetice. Bohatá tradice surrealistického hnutí (Štýrský, Toyen, Teige) v českém prostředí před druhou světovou válkou se ukazuje jako přetrvávající a poválečné generace mají základy na kterých mohou stavět ve svých pracích.

V osmdesátých letech v Československu vzniká tehdy ještě nepojmenovaný fenomén Slovenské nové vlny. Slovenští studenti studující na FAMU zkratkovitě řečeno přinesli postmoderní pojetí fotografie, která do té doby na Československé scéně ve fotografii příliš neprojevovala. Iniciátory tohoto obratu byli Tono Stano, Kamil Varga, Vasil Stanko, Rudo Prekop, Peter Župnik, Martin Štrba, Jano Pavlík a Miro Švolík. S mix médií se tito autoři potýkali poměrně často. Vstupy do média fixy, pastely, barvou, škrábaní a destrukce fotografií byla též jedním z výrazových prostředků nové vlny. Miro Švolík pracoval rovněž přesahy do land artu a body artu.

Na české scéně v tomto období lze zmínit práci s přesahy do landartu u Jana Pohribného, který se věnuje tématice intervencí v krajině a luminografie od 80tých let. Jako protipól Slovenské nové vlně v té době byly výrazné krajiny (cyklus *Nová doba kamenná*, 1988) Jana Pohribného. Odlišností od Slovenské nové vlny byli spolu s Ivanem Pinkavou další z tendencí té doby na FAMU.

Na poli české výtvarné scény devadesátých let nastal nebývalý institucionální chaos. Transformace, doznívajících postmoderna a konceptuální dědictví byly symptomatické pro toto období a byly také východiskem. Autory přerodu období post totality byli podle výběru Pavlína Morganové například Milena Dopitová a její fotografie, nenápadná estetika

Jiřího Kovandy, svět Františka Skály, tvorba v dané návaznosti u Tomáše Vaňka, Jána Mančušky, Zbyňka Baladrána, Krištofa Kintery, Ivana Chatrného, Petra Ronaie, Nadi Rawové, Jany Želibské a Michala Pěchoučka. V období okolo roku 2000 se mění institucionální provoz. Přeměna je způsobena mnoha faktory unikátními pro české a slovenské potažmo pro oblast působení předchozích totalitních režimů.

Česká republika a Slovensko měla v tomto ohledu menší zastoupení takových autorů, kteří se zabývali právě mix médií s fotografií v porovnání s postkomunistickými státy. Avšak takové manipulované fotografie se objevují neustále a i autoři používající přímou nebo manipulovanou fotografii leckdy sáhnou po technice měnící obsah fotografie formou manipulace.²⁸V Česku a na Slovensku je více autorů zasahujících do fotografií podobným způsobem jako například Vladimír Židlický, Aleš Kuneš, Michal Macků, Peter Župnik. Ač to na první pohled nemusí tak vypadat, kombinovanou technikou je i kolorování fotografií. U nás i ve světě tímto způsobem prezentoval své dílo Jan Saudek. Využití barev v jeho fotografiích není gestickou přemalbou, nicméně si zachovává posun fotografie k postmoderním citacím historických technik a citacím pokleslého umění.

Za povšimnutí stojí chování a práce s médiem fotografie u umělců řazených spíše mezi malíře, performery, grafiky, intermedialisty a videoartisty. Postmediální přístup lze očekávat od autorů jako je například Zbyněk Baladrán nebo Davida Možného. Překvapující se může zdát práce s fotografií u Michala Pěchoučka. V období bouřlivého období devadesátých let s mnoha sociálními změnami vnáší do tvorby autorů jiných odvětví umění potřebu zahrnout fotografii jako nosné médium doplněné o prvky vlastní, bez svázání konvencemi ryzích fotografií. Jako jednoho z takových umělců pracujícím s médiem fotografie v širším záběru disciplin můžeme vidět Jiřího Kovandu v 90tých letech reagujícího na nástup komerčního vizuálního smogu u nově bezrestně šířené pornografie. Používá téma pornografie a poukazuje tento náhlý vpád pop-kultury do našich zemí. Podobně jako Kovandy práce Jiřího Davida nejsou primárně fotografické, ale mnoha případech se s tímto médiem pracuje. Nelze opomenout tvorbu Pavla Baňky z 90tých let. Pracuje totiž ne zcela, u některých projektů, fotografickým způsobem. Principem koláže a montáže vytváří obrazové iluze sotva rozpoznatelných divákem. Vytváření druhých a dalších vrstev vnímání a interpretace děl mají mnoho společných znaků u tvůrců pracujících s fotografií. Umělců, kteří primárně nejsou fotografové a pracují s fotografií, je na České a Slovenské scéně několik a jejich tvorba převážně vychází z filozofie ateliérů intermédií nebo nových médií.

28 SILVERIO, s. 77

Stejně je to možné vnímat u nastupující vlny umělců používající digitální manipulace. V devadesátých letech tento trend začínal díky technickým možnostem práce s obrazem a jejich softwarových úpravách. Autoři, kteří si osvojili tento způsob práce s fotografickým obrazem jako Jiří Surůvka, svými až dadaistickými digitálními kolážemi proniká vedle performerství a malby i do prostředí nových médií. Osobitým způsobem vtrhla pomocí digitálně manipulovaných obrazů s tématem ženství a intimity Veronika Bromová. Podobně digitálně upravované fotografie používá Štěpánka Šimlová.

Po roce 2005 se setkáváme u autorů fotografů, či pracujících s fotografií se zkoumáním média a abstrahování jeho podstaty. Dekonstrukce, mizení analogové fotografie, redefinování a citace jsou okruhy s kterými autoři pracují. Ne vždy používají některý z intermediálních přístupů a četnost takových zásahů se může zdát menší oproti minulým obdobím, ale stále mají místo nebo jsou na hraně, kde lze toto označit jako mixed média pracující s fotografií. Zkoumání a experiment s médiem fotografie a procesem fotografování je patrný u fotografů jako jsou Hynek Alt a Alexandra Vajd, interpretace myšlenek a forma instalací se pohybují na hraně několika možných výtvarných směrů. Pavel Vančát píše o práci Jiřího Thýna v katalogu výstavy *Mutující médium*, že tento vizuální umělec klade na vizuální i obsahovou složku důraz. Přes razantní zásahy do pozitivu jde až do exaltované polohy, kdy otáčí proces vzniku fotografického obrazu a sám vytváří světelnou instalaci negativní předlohu k takovému obrazu. To je zatím nejradikálnější gesto k vytvoření fotografického obrazu.

3.2. Když fotografie přestává být jen postříbřený papír

Nikolas Bourriaud píše k tématu vzniku současného uměleckého díla: „*Povaha uměleckého díla je dána tím, jakým způsobem dílo projde kulturní krajinou. Vytváří se tak řetězení forem, znaků, obrazů.*“²⁹ Už v roce 1956 Guy Debord publikoval v textu *Odklánění*, že : „*Posloužit může všechno. Je samozřejmé, že lze nejenom opravit určité dílo či začlenit fragmenty zastaralých děl do díla nového, nýbrž že lze i měnit smysl těchto fragmentů a všemi možnými způsoby padělat to co pitomci tvrdošijně nazývají citacemi.*“³⁰ Uvažování o problematice mixování medií, měnění kontextu, kopírování a používání stávajících děl k přepracování je více než půl století stará. Ale až nedávno získala své příznivce z řad umělců a teoretiků umění ve větší míře, tato myšlenka linoucí se od okamžiku uměleckých aktivit Marcela Duchampa.

29 BOURRIAUD, s. 33

30 BOURRIAUD, s. 28

Nikolas Bourriaud píše k tématu vzniku současného uměleckého díla: „*Povaha uměleckého díla je dána tím, jakým způsobem dílo projde kulturní krajinou. Vytváří se tak řetězení forem, znaků, obrazů.*“³¹

Zajímavá je současná situace podle kritika A.D. Colemana, kdy autoři pracující s fotografií používají nekonečné množství variací od daguerrotypie až k holografickému nebo digitálnímu obrazu a zpět k chemické cestě vytvoření fotografie. Autoři se po ose formy a přístupů pohybují volně a svoboda tohoto jednání je dnes zřejmá po celém světě. Ovšem z jiného pohledu je nutné podotknout a zmiňuje to i Silverio, kde cituje Grundbergův text, že přístup kurátorů a redakcí časopisů si hýčká a preferuje přímou fotografii (digitální, či analogovou). Pavlína Morganová v katalogu píše, že v současném umění můžeme nacházet nová témata a nové přístupy. Pro současnou tvorbu je samozřejmé využití prostorů nabízejících se prolínáním jednotlivých médií. Vedle tradiční formy jako jsou malovaný obraz, socha, objekt nebo fotografie se objevily, ve zkoumaném období 1990 do současnosti, novější formy jako jsou instalace, environment, video instalace, performance, digitalart. Pokud bychom chtěli popsat mixed média fotografii, bylo by třeba vidět takovou fotografii doplněnou o kresbu, malbu, text, destrukci škrábáním negativu – pozitivu, ražbu do media poškozování fotografie plamenem a kombinace s jinými materiály, vytváření objektů. Také lze považovat za mixmedia transpozici fotografie do grafických poloh, například sítotiskových a jiných tiskových technik, fotografie ve videoinstalaci, videomappingu, kombinaci fotografie a zvuku nebo videa. Nelze také opomenout digitální manipulaci fotografie, která má mnoho společných prvků s mixed médií. Celá generace současných autorů se neomezuje na samotné médium a využívá bezbřehosti jednotlivých médií a kombinuje formy mezi sebou a nebo hranice samotného média zpochybňuje. Umělci používají složitých technik, pracují velice sofistikovanými metodami, čerpají ze sociálních a politických zkušeností, technologických znalostí a obchodu. Obracejí se na minulost, tematizují přítomnost, pracují s archívy, konceptualizují, vyprávějí. Tradiční média jsou hybridizována do mixmediálních forem díky nekonečnému množství materiálů, postupů a forem. Proto také dle Pavlíny Morganové: *..umění je stále těžší obsáhnout a uchopit. ..Žijeme jednu z proměn paradigmatu, jejíž důsledky je těžké domyslet*³² a také si zvykáme na virtuálnost, dematerializaci a exponenciálně rostoucí množství obrazů.

31 BOURRIAUD, s. 33

32 MORGANOVÁ, Pavlína, s. 15

Shrnutí

Geneze a porozumění vzniku mix médií je popisována jak z pohledu vývoje samotného umění tak z pohledu geografického. Jsou v ní zmiňováni autoři pracující s přesahem do více než jednoho média. V kapitole se přes historický vývoj mixmédií ve světě a postsocialistickém bloku dostává až k popisu současného pojetí a použití mixmédií v umění.

4. SOUČASNÁ ČESKÁ A SLOVENSKÁ FOTOGRAFIE S INTERMEDIÁLNÍMI PŘÍSTUPY

Text v této kapitoly se věnuje autorům pohybujících se tvorbou mezi jednotlivými médii, autorům tvořících na hraně média, případně s přesahem do dalších médií, či kombinujících fotografii s jiným médiem. Výběr autorů je výsledkem širší rešerše, osobních preferencí a subjektivního pohledu na problematiku. Počet a poměr národnosti autorů ve výčtu se zaměřením na zkoumanou tvorbu je dán víceméně statisticky. Podkapitoly, kde jsou chronologicky řazeni jednotliví autoři do skupin, jsou snahou o subjektivní kurátorský pohled na přístupy autorů. Zkoumané období je od zhruba devadesátých let dvacátého století až po současnost na území Československa a poté České republiky a Slovenské republiky.

Pavel Vančát se v souvislosti s novým vnímáním současného umění jako aktivity ptá, zda fotografie stále může existovat jako samostatný žánr. Zda není již více součástí širšího proudu umění a pouhou technikou k zachycení svěbytných uměleckých aktivit názorů a vzkazů. Fotografie se podle názoru Pavla Vančáta stala fenoménem současné umělecké praxe a umění nejaktuálnějších forem. Určitě není nástrojem - médiem s druhořadým postavením. Dokladem jsou práce například Veroniky Bromové a Jiřího Surůvky od manipulace fotografického obrazu přes mixmédiá Michala Pěchoučka, a "nefotografy" pracujících s médiem fotografie jako jsou Markéta Othová, Hynek Alt a Alexandra Vajd nebo Jiří Thýn. Prolínání identifikačních znaků fotografie napříč uměleckým provozem je rovněž čím dál tím častějším jevem.

Riziko, které propojování jednotlivých médií nese, je sklouznutí ke kýči, mizivě se to stává na úrovni autorů s povědomím a přehledem problematiky umění. Větším prostorem, kde se objevuje mixmédiá s vyšší frekvencí kýče jsou různé weby, servery a imagebanky. Nelze však hodnotit, ani mimo institucionalizované umění, co lze považovat za umění a co za kýč. Pohled na definice kýče není totiž jednotný ani v odborných kruzích teoretiků. Napsáno bylo o vysokém a nízkém umění nemálo statí v odborné literatuře, ale postoje jsou nejednotné. Tomáš Kulka popisuje v knize *Umění a kýč* předpoklady, které by kýč měl naplnit, aby mohl být kýčem nějakou shodou většiny poučené skupiny diváků označen. Umberto ECO říká o kýči : „*Kýč je dílo, které se, aby zdůvodnilo svou funkci, jež spočívá ve vyvolání efektu, chlubení cizím peřím, cizími zkušenostmi, a nabízí se bezvýhradně jako umění.*“³³ Robert Silverio v hledání objektivní hranice poznamenává na

33 ECO, Umberto, *Skeptikové a těšitelé*. Nakladatelství Svoboda, Praha 1995, s. 125

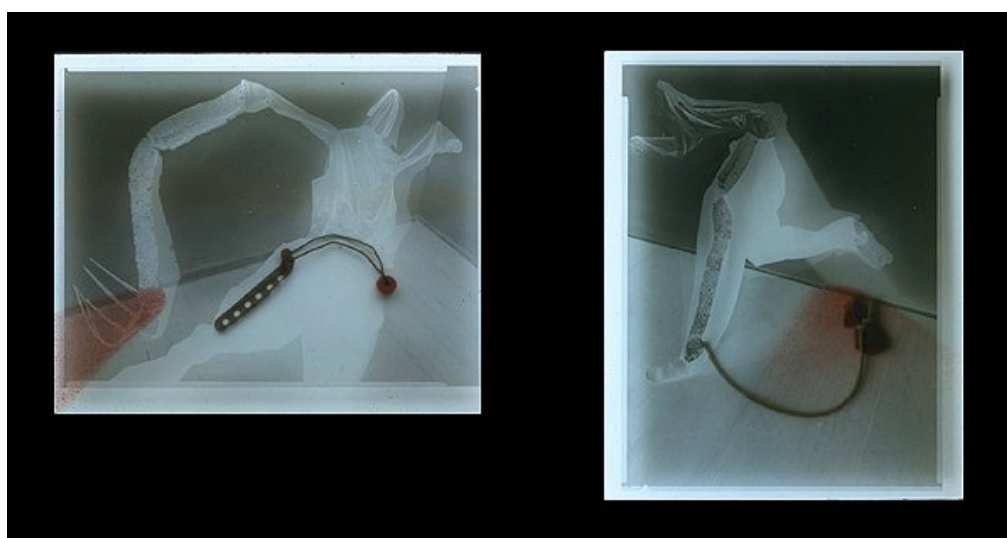
téma kýče, že: „Kýč tedy není dílo, ale označení pro náš postoj k tomuto dílu“.³⁴ Vše je podmíněno vztahem díla k divákovi v čase, jeho kulturní, sociální a osobní zkušenosti. Podobně jako se rozmazává hranice rozlišení mezi nízkým a vysokým uměním, je nejasné a velmi komplikované určení, co mixmédiá jsou a za jakých podmínek se dají za takové popsat. V podkapitolách tématu se objeví používané formy průniků jiných médií do fotografie.

4.1.Specialisté

Fotografové kombinující médium fotografie s dalším jiným médiem nebo používající techniky s jejichž pomocí s fotografií manipulují, mění formu a zároveň její obsahové roviny.

4.1.1. Fotoplastické happeningy

Aleš Kuneš patřil v devadesátých letech k výrazným autorům pracujících s fotografií v prostředí více než jednoho média nebo formy. Fotografie byly klíčové médium pro přesahy do jiných médií, především do sochy nebo objektu. Vytváření různých asambláží, fotogramů, drobnějších objektů byla experimentální avšak častou polohou fotografa Aleše Kuneše. První z takových prací v rámci instalace *Diarchie* v galerii Melantrich v roce 1988 byly objekty složené z transparentních negativů a různých předmětů. Instalaci vystavili společně Aleš Kuneš a Jan Hudeček.



4.1. Aleš Kuneš, *Diarchie*, 1988 (instalace společně s Janem Hudečkem)

Z devadesátých let kromě fotografické tvorby u Aleše Kuneše lze pozorovat aktivitu směrem k propojení média fotografie a performance nebo fotografie a landartu. Například tomu tak bylo u projektu *Adheze* (1992) v Pražském domě fotografie, kde performovali spolu s Jaroslavem Karchňákem.



4.2. Aleš Kuneš, *Adheze*, 1992 (performance Jaroslava Karchňáka)

Předešlá akce *Kampaň* z roku 1990 akcentovala svobodu projevu po sametové revoluci v roce 1989, jistou dobrodružnost a performativní nádech pražských umělců (Oty Karlase, Karla Čapka a Ladislava Vyskočila), kdy absence jakékoliv reklamy nebo směru grafity v té době bylo vzácností. Skupina se rozhodla vystavit velkoplošné zvětšeniny pod pražským mostem Barikádníků v Praze. V rámci tohoto happeningu vylepila skupina okolo 200 metrů čtverečních fotografických zvětšenin. Vzhledem k netečnosti úřadů k podobným instalacím v té době nebylo nutné se obávat ani ze stržení výstavy, pokut za neoprávněný zábor plochy nebo podobným omezením, které platí dnes. Tato guerilová akce, vzhledem k chování lidí v době vzniku, se úspěšně dochovala po několik let poměrně neporušena. Sekundárním a neočekávaným efektem projektu bylo jeho stárnutí. Aleš Kuneš podotýká, že fotografie z projektu *Kampaň* vydržely na místě sedm let. Další akce pořádané v Praze byly například *Libeňský Bazar nábytku* (1995), *Nádraží Vysočany* (1996), *Mezinárodní*

den nesplněných přání na Letné (1997) ve spolupráci s Ivanem Mečlem. V polovině devadesátých let Aleš Kuneš se svými fotoplastikami představuje v galeriích. Vystavuje své projekty nejen u nás v České republice, ale zejména v Aarhusu v Dánsku, Německu, Francii, a Velké Británii. V Kolíně nad Rýnem spolu s výtvarnicí Hankou Lee instaloval



4.3. Aleš Kuneš ,*Kampaň*, 1990

objekty kombinované z velkofomátových fotografií s dřevěnou kostrou. Dílo se jmenuje *Coincidence*. Spojením vznikají mystické plastiky, které jsou pro interpretaci diváka zneklidňující, vzhledem k vrstvení obsahů fotografického sdělení a kolosálních rozměrů plastik. Fotografické plastiky jsou formou mixování médií, kterou Aleš Kuneš používá i později až do konce devadesátých let. Jednou z dalších forem prezentací fotografií používaných dnes nazývaných site specific v 1994 a 1996 instaloval Aleš Kuneš v psychiatrické léčebně v Bohnicích cykly *Nebeský jídl* a *Bojiště* o dva roky později.



4.4. Aleš Kuneš , *Bojiště*, 1996



4.5. Aleš Kuneš , *Coincidence*, 1996

Aleš Kuneš v počátku své tvorby byl inspirován prací Jindřicha Štýrského a Skupiny 42. Základem pro jeho experimentální práci s médiem fotografie byly zkušenosti s prací ve veřejném prostoru a různými materiály. Fotografické médium bylo nosné po celou dobu jeho tvorby. S nástupem digitálních technologií se věnuje i tomuto fenoménu, zvláště současným technologiím mobilní fotoaparátů. Postupem času, kromě volné tvorby se přidává do jeho rejstříku aktivit pedagogická činnost, kritika fotografie a teorie. Aleš Kuneš studoval obor fotografie na pražské FAMU (1986). V devadesátých letech pak učil na fotografickém učilišti v Hloubětíně a na Institutu tvůrčí fotografie Slezské univerzity v Opavě. Hojně přispíval recenzemi a články do časopisů *Ateliér*, *Revue fotografie* a jiných. Spolupracoval na řadě knižních publikací.

4.1.2. Zvýrazňovače interpretací

Jako předznamenání vývoje fotografie s intermediálními přístupy u nás, by mohly být chápány například práce s zástupců Slovenské nové vlny z osmdesátých let. Velmi výrazný v té době v rámci zkoumaného tématu by Jano Pavlík. V rámci výstavy *Slovenská nová vlna* (2013) byly představeny méně známe práce také Jano Pavlíka. Zde bylo možné pozorovat nejen autentičnost vyjádření a pocitů Jano Pavlíka, ale také jeho přirozeně působící velmi invazivní vstup do média fixkou nebo fotografií s vlepenými předměty do fotografií. Jano Pavlík a další ze Slovenské nové vlny svou hravou formou často přesahovali do dalších médií k tomu píše Tomáš Pospěch v úvodu knihy *Slovenská nová vlna*: „*Slovenská nová vlna se svými multimedialními zásahy, propojováním obrazu a písma, eklektickým prisvojováním nejrůznějších podnětů, lehkou hravostí a v neposlední řadě i často užívanou inscenační metodou se rozchází s modernistickými postuláty čisté fotografie a přináší prvky postmoderního uvažování.*“³⁵ Tím se celá skupina fotografů v té době studentů FAMU zařazuje jako jedna z prvních do proudu postmoderních tvůrců v médiu fotografie v Československu. Ze Slovenské nové vlny nejvýrazněji vstupovali do média fotografie Jano Pavlík, Peter Župník, Rudo Prekop.

Jano Pavlík mezi ostatními vnáší do své tvorby dialog se sebou samým. Jeho fotografie a asambláže jsou velmi silnou výpovědí jeho pocitů a úzkostí. I přes hravou formu, kterou k fotografii přistupuje, nejen citlivějšímu divákovi dochází vnitřní rozervanost nalézanou v symbolech takřka na všech fotografiích. Pokud se prochází tvorba Jano Pavlíka od počátku studií na FAMU až do nešťastného konce, pozorovateli nemůže uniknout linka, že se jedná o autoportrét autora. Toto může dokládat i označení „*metamorfický autoportrét*“³⁶ v podobě postavy Ernesta, který použila Lucie Fišerové v knize *Slovenská nová vlna*

Z autorů Slovenské nové vlny výrazněji zasahujícími do fotografie byl také Rudo Prekop. Ten na rozdíl od ostatních zmiňovaných autorů skupiny do fotografií nekládal další vrstvy, ale naopak odebíral. Jednou z technik bylo škrábání do média a nebo strhávání částí světlocitlivé gelatinové vrstvy. Na fotografiích jako jsou *Skrývačka* (1986), *Šedá - Skok* (1989) nebo *Bílá – Oblak* (1989) je zřetelná hravost typická pro celé období, včetně těchto mixmediálních vstupů Rudo Prekopa na konci osmdesátých let.

35 POSPĚCH, Tomáš a Lucia L. FIŠEROVÁ, ed. *Slovenská nová vlna: 80. léta = The Slovak new wave : the 80s*. Praha: KANT ve spolupráci s Bona Fide and GHMP, 2014. ISBN 978-80-7437-123-3. s.11

36 Tamtéž, s.24



4.6. *Jano Pavlík, bez názvu (autoportrét), 1986-87*

Proces kterým procházejí fotografie Petera Župnika je delší, než je u fotografie běžné. Vývoj díla vyvoláním zvětšeniny nekončí, stává se zdrojem pro další osobité zpracování fyzickým zásahem do fotografie. Stává se u Petera Župnika, že fotografie léta čeká na finální tah olejovým pastelem, aby reinterpretovala tímto zásahem původní obsah a posunula jej směrem, který autor zamýšlel. Na fotografiích se objevuje dvojí datace, datum vzniku negativu a druhý datum finálního obrazu. Zásahy domalbou fotografií jsou velmi



4.7. *Rudo Prekop, Bílá – Oblak (1989)*

jemné mnohdy sotva postřehnutelné. Na konci osmdesátých a na začátku devadesátých let v období širokého povědomí o tvorbě Slovenské nové vlny, do které Peter Župnik patřil, se dostávají do povědomí jeho práce s domalbou ve fotografiích.



4.8. Peter Župnik, *Anima, Psí den*, 1985/88

Ze série *Anima* pocházející z období konce osmdesátých let lze vyzorovat snahu vystoupit z obsahové roviny daných fotografií a nalézt zamýšlenou interpretaci obrazu pomocí propojení médií. Peter Župnik v rozhovoru pro časopis *Digiarena* říká: „*Chci zachytit denní sny, i když často nevím, jak mám postupovat. V některých fotografiích jsou sny přítomny, v jiných ne. Někdy se vynoří až po letech. Často jsem pracoval tak, že jsem jen fotil a filmy pak dlouho nevyvolal. Po několika letech jsem se zpětně podíval na starší snímky a najednou jsem na nich něco uviděl. Jako by došlo ke zpětnému setkání se sebou samým, s nějakým pocitem. Pak uplynuly další měsíce i roky, moje zkušenost se posunula a do fotek jsem přidal to, co jsem v nich tušil již dříve.*“³⁷

Rukopis si Peter Župník zachovává i pozdějších pracích a nekřížuje médii jako jiní umělci s intermedálními přístupy ve fotografii. Do fotografií zasahuje digitálními nástroji až v době kdy je mu technologie blízká. V současné době nerozlišuje manipulaci s obrazem pomocí pastelů nebo Photoshopu. V době, kdy Peterovi Župnikovi postačovala manipulace s analogovou fotografií vytvořil několik sérií fotografií domalovaných barvou. V rozhovoru s Petrem Bubeníčkem popisuje obsahovou rovinu a genezi vzniku snímku *Pocta Tarkovskému*, která na něj v té době zapůsobila. „...někde jsem si natrhal pampelišky,

³⁷ BUBENÍČEK, Petr. Peter Župnik - Paříž je bludiště. In: *Digiarena* [online]. Praha: CN invest, 2007 [cit. 2017-06-05]. Dostupné z: https://digiarena.e15.cz/peter-zupnik-pariz-je-bludiste-rozhovor_5

protože mám rád žlutou. Pak jsem odjel pryč a když jsem se za týden vrátil, pampelišky byly úplně jiné. Zestárly. Tehdy jsem objevil Tarkovského a jeho filmy mě naprosto fascinovaly. Každý záběr připomínal obraz. Blízká mi byla i pomalost a ticho, s nimiž režisér pracoval. S tím jsem bytostně souzněl. Pampelišky jsem tedy vyfotil v této době, udělal jsem několik záběrů a nakonec jsem vzal sirku a zapálil jsem je. Už nevím, proč jsem to udělal. Připomínalo mně to obrovské divadlo: změna květů, můj návrat zpět,



4.9. Peter Župník, *Day dreams, Pocta Tarkovskému, 1985/87*

*přemítání o Tarkovském. Ke snímku jsem se pak vrátil po návratu z vojny, dozvěděl jsem se, že Tarkovský zemřel. Pod vlivem této události jsem jej dokončil.*³⁸

Do každého svého díla vkládá onu momentální inspiraci věcí nebo dějem, kterou po uplynutí času se snaží znovu nalézat, pokud od tama vyprchala. Nebo se snaží předešlé představy posunout do zamýšlených denních snů. Po přestěhování do Paříže v polovině devadesátých let se přidávají do jeho fotografií navíc motivy nekonečného velkoměsta a Peter Župník hledá poetiku míst a věcí v novém místě.

³⁸ BUBENÍČEK, Petr. Peter Župník - Paříž je bludiště. In: *Digiarena* [online]. Praha: CN invest, 2007 [cit. 2017-06-05]. Dostupné z: https://digiarena.e15.cz/peter-zupnik-pariz-je-bludiste-rozhovor_5

4.1.3. Geláže aneb přenositelná fotografie

Od konce roku 1989 se objevuje u Michala Macků jeho vlastní technika práce s fotografií, kterou on sám nazval Geláž. Michal Macků s trochou nadsázky říká, že chtěl nějak svůj postup pojmenovat. Název techniky vznikl, jak sám uvádí, propojením významů slov Gelatin a koláž. Technika práce tedy vychází z přenosu a manipulace fixovaného obrazu na jinou podložku (papír nebo sklo).



4.10. Michal Macků, *Glass Gellage*
No. XX, 2008

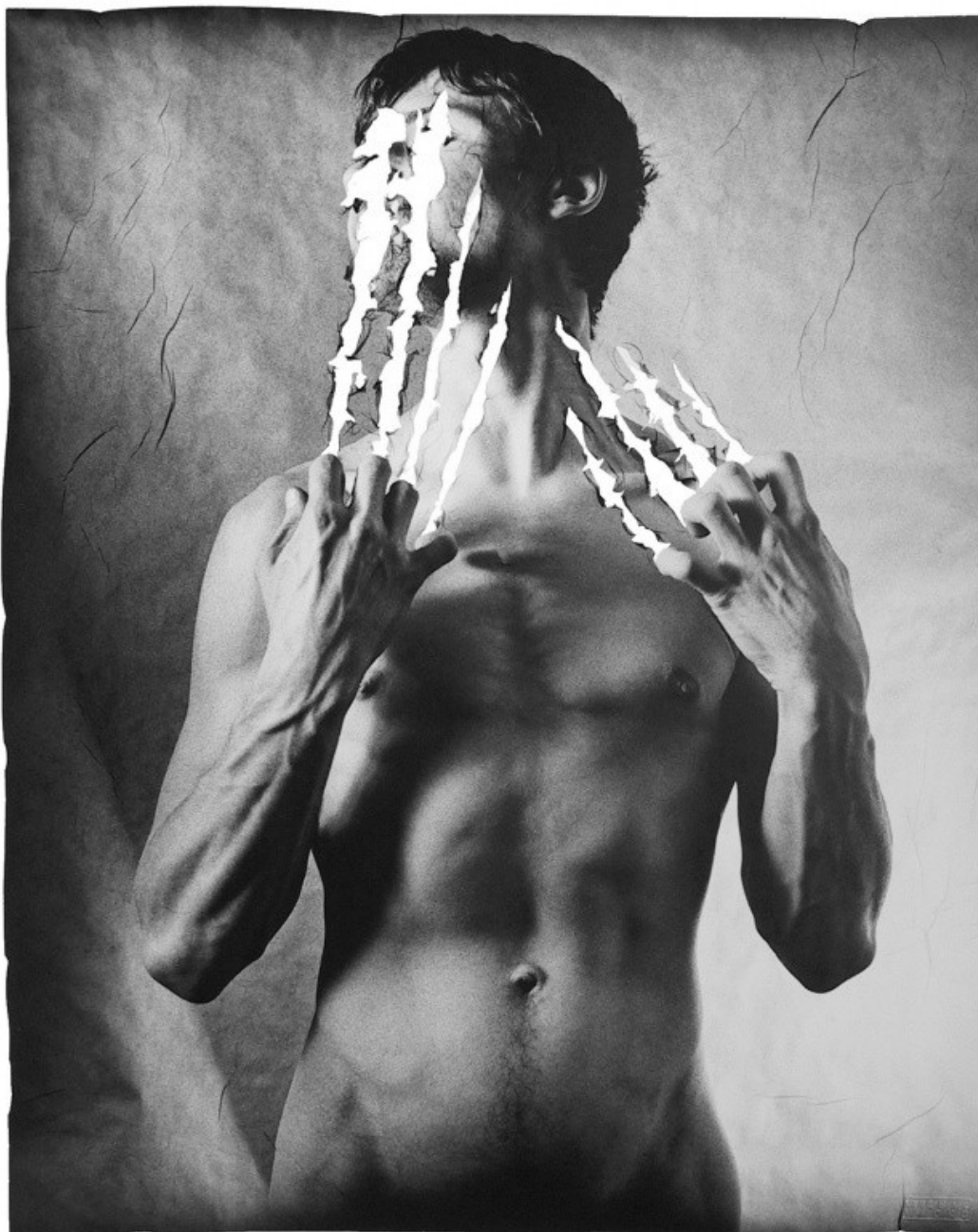
Michal Macků vidí pro sebe rozdíl mezi klasicky prezentovanou fotografií zvětšovanou z negativu a svou geláží v tom, že formu fotografického obrazu určuje u „klasiky“ negativ, kdežto u geláže může obraz fyzicky měnit. Ve fotografiích z počátků tvorby, touto technikou objevoval zejména akt s podtextem potřeby vyjádření se k vlastní existenci a pocitu ohrožení. Aktu se věnuje nadále, ale výpověď není o lidském těle, spíše Michal Macků inklinuje k expresivnímu vyjádření pojetí a manipulací se základní podobou, která je pocitově velmi blízko k malbě. Používáním tvárných technik ušlechtilých tisků se přihlašuje k obdivu k piktorialistické fotografii Františka Drtikola. Drtikola obdivuje nejen po tvůrčí stránce, ale také po stránce duchovní. Z meditací a východních filozofií vycházejí jeho práce a propojují se s evropskou kulturou. Introvertní povahu Michal Macků potvrzuje sám v rozhovorech pro různá média. Ano, je introvert, ačkoliv přidává, že je introvert, který rád provokuje. Někdy přiznává, že interpretace jeho prací se díky podobnosti s vizuálními symboly ve společnosti míjejí s genezí jeho díla a pocity, které

odpovídaly stavu, když dílo tvořil. Neviděl Krista, když dělal onu geláž, nebyl to Buddha na kterého by myslel u dalšího díla. Každý si nachází význam díla dle svých obrazotvorných představ. Sám Michal Macků se k žádnému náboženství nehlásí, ale vnímá náboženství jako souhrn rituálů a nebo jako instituce.



4.11. Michal Macků, *Glass gellage No. VI*, 2006

Michal Macků je víc fotografem pojetím a vycházejícím z tradičního média, ale práce s médiem je neortodoxní a přístupy, kterými pozměňuje fotografii jsou bližší postprodukční a postmediální tvorbě. Ať už se to týká expresivních destrukcí přenášených vrstev fotografie, animací nebo tvorby objektů-soch ze skla s fotografií. Studoval Institut tvůrčí fotografie a patří mezi významné české autory spojených s fotografií.



4.12. Michal Macků, *Gellage No. 7*, 1989

Vystavuje po celém světě, objevuje se ve významných sbírkách v Evropě , Asii a Americe. V roce 2013 píše o Michalovi Macků Walter Gaudanini: „*Michal Macků operuje na okraji fotografie, co se týče způsobu mechanické výroby dat z vnějšího světa; pro něho je fotoaparát nástrojem, který spouští kreativní proces, ale který ho v žádném případě neukončuje. Následná intervence, ta, která způsobuje řezné rány a zranění, mizení a četná zjevení - jinými slovy, vše, co patří ke geláži a procesu tisku v přeneseném smyslu - vede umělce na pole ryzí invence tvorby obrazů a vydává tak přízrak, který se původně zjevil na*

*fotografické ploše.*³⁹ Ne úplně bezpředmětné je mluvit o spojení technik fotografického transferu a koláže. Při tvorbě třírozměrných skleněných objektů, stojí média sochy a fotografie na hraničních bodech, které mají společný průsečík. Vyjádření abstrakcí, díky průhlednosti nabývá další dimenze, kterou Michal Macků zbavuje konkrétních významů. Postavy se vznášejí, existují v rámci prostoru a naznačují jakési snění.

4.1.4. Čajový dýchánek s fotografií

Vizuální hrou s fotografií Robert Kočan vytváří své cykly v letech 1993 až 1997 v *Svetlom do tmy*. Jedná se o fotografie manipulované, kde vpisuje do krajiny pomocí drobných symbolů a stop další významovou vrstvu měnící kontext původní zdrojové fotografie. Irina Tchmyreva z moskevského Muzea moderního umění mluví o Robertu Kočanovi a jeho souboru *Světlem do tmy* a ptá se sebe sama jak přišel na formu, kde se na fotografiích objevují světlem zářící postavy. Odpovědi nachází v tradici slovenské fotografie, kde



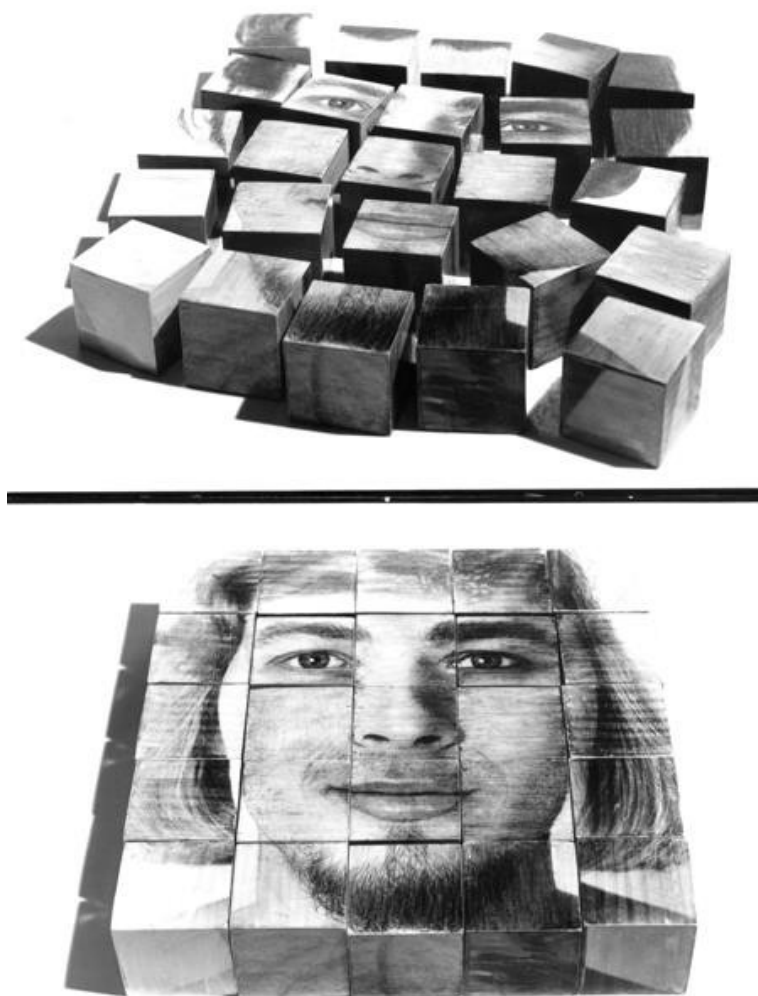
4.13. Robert Kočan, *Šípkové rybičky*, 1993-1997

pracovala plejáda autorů sedmdesátých a osmdesátých let s technikou světelného štětce. Robert Kočan se rozhodl pro tuto formu a využívá ji u tohoto souboru k vyjádření své myšlenky.

Snímky s určitou mystičností a s touhou po přirozené harmonii se objevují v průřezu celé dosavadní tvorby. To dokládá i popis tvorby Roberta Kočana L'ubo Stachem na webových stránkách autora. Možnou výjimkou jsou experimenty v portrétní fotografii Roberta Kočana. Tady u projektu *Rodinná tajnička* (1995) se výrazněji pustil přes hranici média fotografie a z dřevěných kostek vytvořil objekt podobný hračce pro děti. Na každé ze stran

³⁹ Walter Gaudanini, Text 2013. *Michal Macků* [online]. Olomouc, 2017 [cit. 2017-05-11]. Dostupné z: <http://www.michal-macku.eu>

kostek je část fotografie jeho nejbližších a divák má možnost skládat genetický kód Kočanových příbuzných zpět do celkového obrazu nebo kostky rozmíchat do abstraktního obrazce. Podobně si hraje s odkazy na genetiku v portrétech, které pořídil na studiích ve Velké Británii *Black&White Benetton* (1993). Pomocí koláže spojuje tváře dívek s odlišným etnickým původem a ty umísťuje do kosočtvercového rastru.



4.14. Robert Kočan, *Rodinná tajnička*, 1995

Novější práce Roberta Kočana bývají ještě více mystičtější a estetizované než tomu bylo na počátku tvůrčí kariéry. Autor se snaží fotografiemi vtáhnout diváka do svého vnitřního světa, který je paralelní tomu skutečnému. Techniky, které jsou použity na pracích se snaží přibližovat tradičním tvárným technikám z počátku fotografie, malování do zvětšenin a tónování čajem patří k technikám s kterými si Robert Kočan s oblibou pohrává.



4.15. Robert Kočan, *Z druhej strany, Dievčatko v krajině*, 2009

Z celé tvorby lze vysledovat jisté znaky intermediálních přístupů, avšak v některých případech dochází eklektickému vyznění fotografií a autor balancuje hranici vizuálních klišé.

4.1.5. Anatomie přes hranici

Období po roce 1990 bylo v Československu ve všech směrech a také v umění nespoutané až živelné. Po letech svázaných socialismem snaha naplňovat potlačované naděje, hledat kdekoliv nové inspirace byla cítit z každého tahu štětcem, stisknutí spouště fotoaparátu. Veronika Bromová v té době patřila do generace umělců vycházejících z vysokých uměleckých škol. Hned na počátku samostatné tvůrčí dráhy se jí podařil husarský kousek, kdy v konfrontaci se zahraničními umělci se jí povedlo se svou prací přesahující regionální úroveň dotýkat se témat zajímavých pro umění v globálním měřítku.



4.16. Veronika Bromová, *Pohledy*, 1996

Otto M. Urban v poznámkách o cyklu *Pohledy* uvádí: „ *Fenomény dekadence v moderní kultuře zpravidla konkretizovala ta umělecká díla, která relativizovala konkrétní sociální a individuální tabu, díla jež svou vyhroceností a nesmlouvavostí posouvala hranice zobrazitelného. Cyklus **Pohledy** tematizuje tyto fenomény několika způsoby. ..Spojuje je náhled na sebe sama: ironie, sarkasmus, ale i nesmlouvavá krutost, intimní otevřenost, hluboká, až nepříjemná upřímnost.*“⁴⁰ Cyklus *Pohledy* tvoří pět velkoformátových digitálně manipulovaných fotografií. Na obrazech se prolínají sebefotografované části těla s anatomickým vyobrazením dané části těla. Veronika Bromová celek považuje za instalaci. Fotografie nejsou popsány názvem, na fotografiích jsou pohledy do „jejího“ mozku, dutiny břišní, lýtek, jazyka a vagíny. Tento cyklus nebyl prvním případem použití práce s manipulovanou fotografií. Techniku si Veronika Bromová odzkoušela na projektu s názvem *Fotoamputace – fotoimplantace*, kdy jednoduchou výměnou kruhových výseků tváří dosáhla poměrně zajímavého a zneklidňujícího efektu. V tomto díle mělo autorce jít o odkaz na povrchnost světa reklamy a popkultury.



4.17. Veronika Bromová, *Fotoamputace – fotoimplantace*, 1993

S postupným odkrýváním digitálních technologií se Veronika Bromová dostávala ke složitějším manipulacím a zkoušela onu neomezenou škálu možností. Výsledkem jejího snažení byl cyklus fotografií, který nazvala *Bytosti*. Ve fotografiích se objevuje exaltovaná poloha problematiky genetického inženýrství a genetické mutace. Náboj které nesou fotografie je srozumitelný opět i v mezinárodním měřítku a Veronika Bromová si

⁴⁰ CLAVERIE, Jana, Otto M. URBAN a Olga MALÁ, VOJTĚCH, Daniel, ed. *Veronika Bromová: království = kingdoms : [Dům u Kamenného zvonu, 30.10.2008- 11.1.2009]*. Praha: Arbor vitae, 2008. ISBN 978-808-7164-136,s.22

proktestila svou tvůrčí cestu do sbírek Kabinetu fotografie Centre Georges Pompidou. Na fotografiích tohoto cyklu se objevují fotografie až surreálních humanoidních bytostí. Obava z reálnosti zmutování lidského genu, a znejistění diváka, zda je představována realita budoucnosti nebo dokonce současnost. Fotografie je postavena do konfrontace s realitou, obavami, provokací a fikcí.

Veronika Bromová patří mezi pionýry v digitálně upravovaných obrazů-fotografií na České umělecké scéně. Sama popisuje používání této techniky jako nemalované malby. Pracuje kromě fotografie také s videem a zvukem. Na pozdějších instalacích je pak markantnější pohyb mezi médii jako například u projektu *Zemzoo* z roku 1998, který vznikl při pobytu Veroniky Bromové v New Yorku. Z pocitu osamělosti v cizí metropoli došlo k souznění umělkyně s osamělostí ledního medvěda v New Yorské zoologické zahradě. Začaly vznikat autoportréty z bodyartu vytvořených na základě studie pozorovatelů a pozorovaných ve zmiňované zoologické zahradě. Konečná instalace kromě fotografií zahrnovala video a objekty.



4.18. Veronika Bromová, *Zemzoo*, 1999

Na svých fotografiích se objevuje především sama, popřípadě lidé z jejího blízkého okolí. V životopisných datech se lze dočíst, že absolvovala ateliér kresby J. Šalamouna při Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze.

4.2. Pohybliví napříč médií

Fotografové pohybující se napříč vybranými médii. Nespecializují se na jeden vizuální jazyk, kombinují zcela volně média i formy prezentace.

4.2.1. Pozměněné kontexty

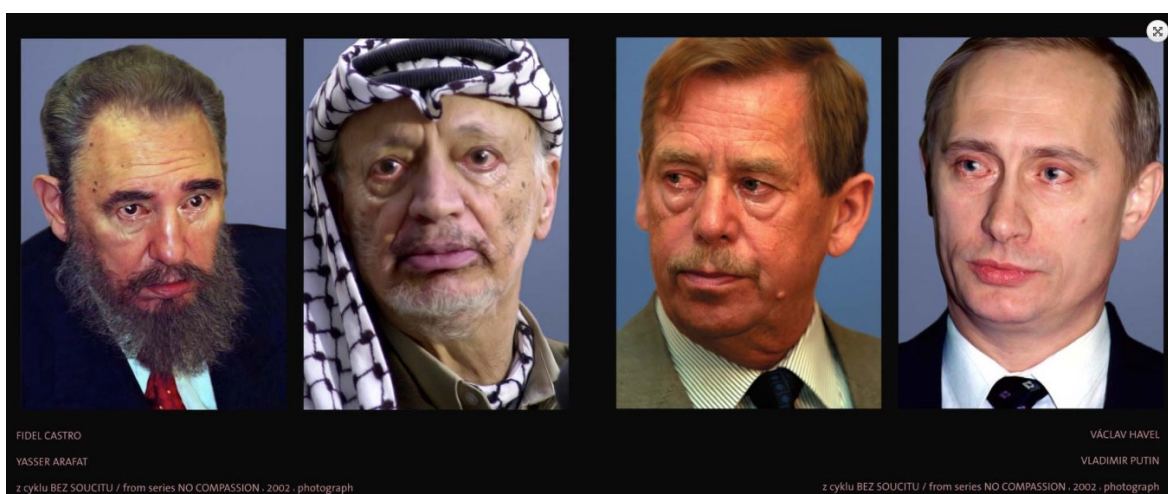
Jiří David je autorem mnoha technik a přístupu k médiím a často je vzájemně kombinuje nebo experimentuje s nimi. Na počátku devadesátých let představil Jiří David sérii manipulovaných fotografií v cyklu *Skryté podoby*. Zaměřil se na fenomén obecného zpodobňování a vytvořil diptychy portrétů kulturně a společensky významných lidí. Diptychy byly vždy rozděleny na pravou introvertní a levou extrovertní podobu portrétovaného člověka. Samotný snímek byl spojen ze dvou identických polovin tváře pravé a levé (introvertní a extrovertní). Francouzský filozof Jacques Derrida to komentoval slovy: *jako možnost odhalit "jiné já sám, dvakrát já, já, které se poznává, aniž by se poznalo"*⁴¹ Tento cyklus manipuloval fotografií v té době klasickou analogovou cestou, ale předznamenával nadcházející období digitálních manipulací.



4.19. Jiří David, *Skryté podoby*, 1991-1995

41 DOSTÁL, Martin. Fotografie Jiřího Davida. In: *Photorevue* [online]. Opava, 2005 [cit. 2017-06-01]. Dostupné z: <http://www.photorevue.com/phprs/view.php?cisloclanku=2005042801>

Jiří David se pohybuje napříč médii a fotografii používá samostatně a v mix mediálních dílech. Rozkročení tohoto autora je velmi široké, ale dá se říct, dle jeho tvůrčí dráhy, že je ukotven spíše v malbě a kresbě. Stejně jako je jeho rozmanitý výběr a prolínání médií, je jeho neuchopitelnost a proměnlivost. Jeho díla mívají občas lehce kontroverzní podtext a nebo politické konotace. Takovým dílem s lehkou kontroverzí a politickým kontextem by mohla být považována například série fotografií *Bez soucitu*. Na fotografiích, opět manipulovaných, jsou vyobrazeni význační světoví politici a vůdci náboženských a ideových skupin.



4.20. Jiří David, *Bez soucitu*, 2002

Vybrané osobnosti na Davidových fotografiích jsou spoluzodpovědní za současný stav světa a předurčují vývoj společnosti do budoucna, než je vystřídá další generace zodpovědných a nezodpovědných tvůrců míru a válek ve světě. Jiří David na fotografiích vůdců světového dění pozměnil a přidal zarudlé oči zalité slzami. Manipulace fotografií popřela dnes mnohdy zpochybňovaný odraz reality fotografie a znejistňuje skutečnost dané situace. Staví otázku do polohy: kdo projevuje lítost nad svými činy a kdo je bez soucitu. Takto upravené uplakané fotografie nazval *Bez soucitu* a poprvé je vystavil v roce 2003 v galerii Václava Špály v Praze. Soubor podobně jako zmiňované Skryté podoby z let 1991 až 1995 byl uveden ve významných galeriích v Evropě a Americe. Jiným kontroverzním dílem s postmoderními citacemi byla instalace v galerii Futura v Praze a Českém domě v Moskvě v roce 2006. Instalace *Pátá pečeť* se odkazuje na biblické novozákonní Zjevení Janova – Apokalypsy. Na fotografiích jsou postavy v bílých kombinézách jezdců Formule 1 s nášivkami různých mediálně známých teroristických skupin. V instalaci výstavy

nechyběl ani monopost formule 1. Podsouvaná interpretace obrazů je – ti co ve jméně božím jezdí za tuto stáj nebo též ti co byli ve jméně božím v tomto závodě zabiti (fotografie Piety). Ovšem obsahová stránka není tak jednoznačná, protože autor sám ji v textech relativizuje.



4.21. Jiří David, *Pátá pečeť*, 2006

Pro Jiřího Davida neznamena fotografie pouze zdroj materiálu pro intermediální dílo. V jeho tvorbě lze sledovat také zájem o subjektivně pojaté narativnější fotografické výpovědi (*Daniel*, 1995) a aranžovaný čistě fotografický koncept (*Moji rukojmí*, 1998). Z témat kterým se Jiří David převážně věnuje jsou téma identity a paradoxu. Jiří David je stále významnou postavou české umělecké scény. Je jednou z vůdčích postav české postmoderní scény a zakládajícím členem skupiny Tvrdohlaví. V současnosti se kromě volné tvorby věnuje pedagogické činnosti na pražské Vysoké škole umělecko-průmyslové, kde se v roce 2004 stal vedoucím Intermediálního a konceptuálního ateliéru.

4.2.2. Shopping fotografií

Dorota Sadovská patří mezi nejvýraznější osobnosti slovenské výtvarné scény. Její tvorba se dá popsat jako práce s více médii, ale stěžejní pro její tvorbu je přece jenom malba. Až po malbě pracuje s jinými médii. Fotografie, video, performance, kresba, instalace se prolínají a propojují ve výsledný mix dvou nebo více forem nebo zůstávají čisté bez zásahů dalšího média. Jejím hlavním námětem a dlouhodobým středobodem je zájem o lidské tělo.



4.22. Dorota Sadovská, *Open Mind*, 2010

Často preferuje vyjádření malbou, ale nelze si nevšimnout určité fotografické perspektivy a stavby obrazu. Určitě nepatří mezi autory s dominantním postavením fotografické tvorby ve svých dílech. Naopak si lze všimnout, že využívá jednotlivých forem k dosažení vlastních řešení.

Kurátorka Barbora Geršová ji vidí jako autorku, která vede sofistikovaný dialog s divákem jenž je nucený přemýšlet o smyslu a funkci současné malby. Celou dobu také zkoumá a analyzuje, popřípadě ověřuje, jak se může fungování přesahů do jiných médií promítat do celkového výstavního prostoru. Pro Dorotu Sadovskou je právě prostor jednou z důležitých součástí při prezentaci svých děl. Přizpůsobuje instalace danému prostoru, volí způsoby komunikace s divákem. Stěžejní pro téma této práce je přiřazení této výrazné autorky mezi mix mediální umělce, skupiny současných autorů pracujících s fotografií. Výběr Doroty Sadovské je záměrný vzhledem k tomu, že jde o umělce trochu z druhého břehu tradičního média, podobně s charakteristickým rozkročením mezi médii stojí v Česku Jiří David nebo Lenka Klodová. Jako zdroj s informační, ideovou nebo estetickou hodnotou považuje Dorota Sadovská fotografii za ideální prostředek k vyjádření v doprovodu s kresbou nebo malbou. Její prostorové fotografické koláže v instalacích gradují účinek netypicky instalovaných maleb. V obsahové rovině má autorka zájem o přenesení její fascinace zobrazení nahého těla, fragmentované části těla, tělesný povrch na pocity diváků. V instalaci fotografií *Odkazy v zrcadlu* pracuje s fotografiemi své kůže po porodu a vytváří jakousi vlnu, vstupuje do vlastní intimity a zároveň ironicky odkazuje na architektonickou girlandu.



4.23. Dorota Sadovská, *Odkazy v zrcadlu*, 2009



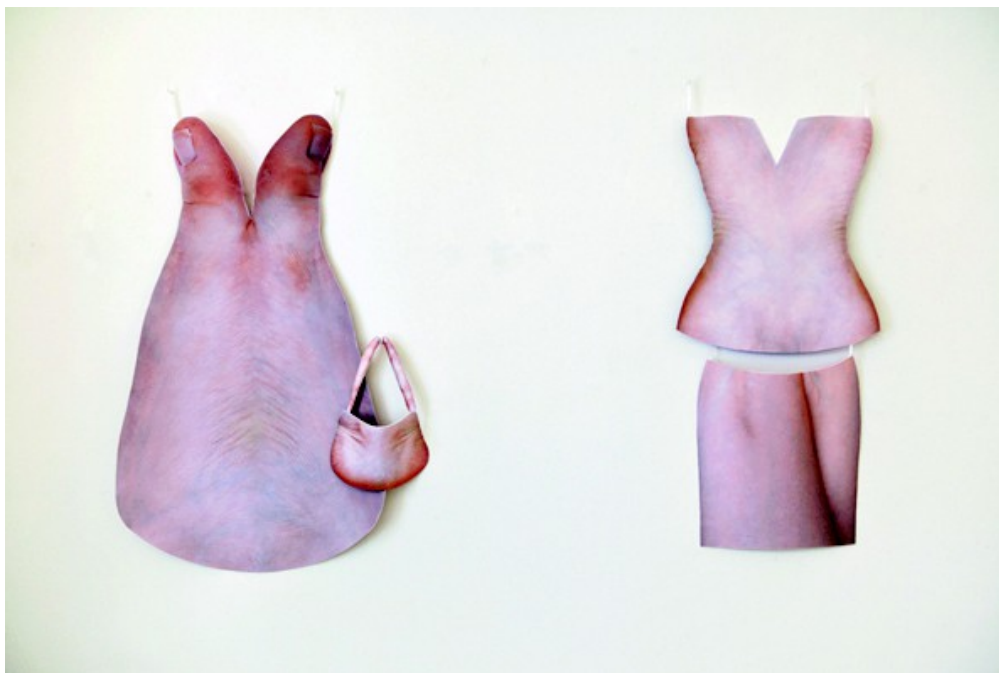
4.24. Dorota Sadovská, časopis SADO,
2005-2015

Její další aktivitou napříč médii je vydání publikace SADO. Fotografický neperiodický časopis s nákladem 600 kusů je zároveň dílem, artefaktem uměleckých vystoupení a jejich záznamem a také katalogem výstavy. To vše pojaté do formátu přizpůsobeného pro snadnější komunikaci s širším publikem. Dorota Sadovská sama o projektu hovoří takto:

„Projekt vznikol z potreby vytvorenia platformy pre komunikáciu s divákom, ktorý bežne do galérie nepríde a súčasné výtvarné umenie cielene nevyhľadáva. I z tohto dôvodu vizuálna stránka časopisu odkazuje na life-stylový alebo módný časopis, ktorého vizuál dokáže osloviť veľké množstvo náhodných divákov. Zároveň ide o autorský nekomerčný projekt, ktorý je špecifickou formou public-artu, umenia vo verejnom priestore. Je registrovaný a distribuovaný klasickou formou periodika.“⁴²

Dalším zajímavým projektem Doroty Sadovské je ButiqueS Antishop z roku 2014-15 přivádí diváka do prostoru a zve na otevření nového obchodu s módou. Smysl pro ironii a provokaci, fascinace tělem, zájmem o módu potažmo ženské krásy. To jsou prvky, které tvoří osu tohoto projektu. Diváka provokuje a zároveň mate, pohybuje se na hraně a používá dostupných forem vyjádření. Od happeningu, performance, instalace, fotografie až po sociální studii.

⁴² Dorota Sadovská. *Dorota Sadovská* [online]. Bratislava, 2017 [cit. 2017-05-14]. Dostupné z: <http://www.sadovska.sk>



4.25. Dorota Sadovská, *ButiqueS Antishop*, 2014

Dorota Sadovská má významné místo mezi umělci středoevropského regionu. V zahraničí je zájem o její dílo zejména v Rakousku, Německu, Švýcarsku, České republice, Polsku a Francii. Studovala v Bratislavě na Vysoké škole výtvarného umění v Bratislavě a École Nationale des Beaux Arts, Dijon, France.

4.2.3. Nenápadné přesahy

V pracích Aleny Kotzmannové to nejsou manipulace nebo dramatické vstupy do fotografického média, které by hrály primární roli. Alena Kotzmannová je spíše fotografka sběratelka a její fotografie odkazují k prožitým příběhům všude kolem nás. „*Dokáže odhalit tušené a záhadné momenty jejich existence, ale i vyzdvihnout poezii a obyčejnou krásu, která je provází.*“⁴³ Jemnými přesahy a dotýkání se jiných médií v dílech Aleny Kotzmannové se lze setkávat od počátku její tvůrčí dráhy. Kupříkladu v roce 1998 kdy absolvovala na Vysoké škole umělecko-průmyslové v Praze s fotografickým cyklem *Dočasná osoba*. Ve zmiňovaném cyklu *Dočasná osoba* z fotografií vytvořila objekt, tím že jej zabalila do čírého plastového obalu. Stále se ve fotografiích vyskytuje jakási éteričnost s jemným náznakem na svět sci-fi filmů, či představ budoucnosti. Tato iluze se v konečném objektu spojuje s technologií mnohokrát spojovanou s právě s budoucnem.

43 MORGANOVÁ, Pavlína. Alena Kotzmannová. In: *Artlist.cz* [online]. Praha, 2005 [cit. 2017-05-06]. Dostupné z: <http://www.artlist.cz/alena-kotzmannova-182/>



4.26. Alena Kotzmannová, *Dočasná osoba*, Němý, 1998

Jemnými posuny mezi fotografií a dalšími médii si Alena Kotzmannová pohrává u starších i novějších projektů, v několika případech spojuje klasickou fotografií s videem. Jako například u instalace *Někdo ti volá* (1998) fotografie dvou telefonních automatů spojených se zvuky videa s kroky kolemjdoucích, či zvonění telefonů nebo u instalace *Famke* (1999), kde kombinuje fotografii s videem zachycující cestující vlakem a videozáznam pohledu z okna vlaku v průběhu cesty. Za stejného období je projekt *Shopping is My Hobby* (1998) ve kterém Alena Kotzmannová cestovala s vystřiženou maketou sochy sv. Václava po Velké Británii, aby jí tam umísťovala a fotografovala jako zdánlivou součást tamějšího prostředí. Jeden ze snímků této série se vyčlenil a bohatší o nápis *Shopping Is My Hobby* se stal samostatným dílem ve veřejném prostoru v podobě citylightu.. Tomáš Pospiszyl v monografii Aleny Kotzmannové píše že: „*Původní záměr, přenos knížete do britské reality, z něj není vůbec zřetelný. Možnost „přenášení“ pomníku je však na snímku sochy v igelitové tašce v groteskní zkratce zachována, navíc se subverzivním podtextem, že koupit se dá všechno.*“⁴⁴

⁴⁴ KOTZMANNOVÁ, Alena, POSPISZYL, Tomáš a David KORECKÝ, ed. *Kotzmann*. Praha: Fra ve spolupráci s KANT, 2012. ISBN 978-807-4370-656,s.254



Shopping is my hobby ...

4.27. Alena Kotzmannová, *Shopping is My Hobby*, 1998

V této práci se objevila, kromě propojení dalších médií, kombinace fotografie a textu. Podobně tomu bylo u instalací *Oliva v martini*. (2007-2008). Texty Lenky Vítkové jsou součástí instalace a jsou vytištěné na prouzcích přilepené okolo fotografií Aleny Kotzmannové. V knize Kotzmann autorka píše: „*Instalace vychází z principu, že podvědomě máme tendenci číst obrazy a ilustrovat texty.*“⁴⁵ V propojení textů a obrazů je tušena návaznost, avšak souvislost není zřejmá. V roce 2010 Alena Kotzmannová představila soubor *Rybí lidé*. Na fotografiích by měla být slyšet a měla by být srozumitelná řeč rybních bytostí, kterou bohužel neslyšíme. Autorka k tomuto cyklu píše na svých stránkách: „*zvenku doléhá volání, ale rybní lidé jej ignorují. Rybní lidé jsou bytosti, které dovedou mluvit, ale mlčí. Mlčení může být chápáno jako forma vzdoru.*“⁴⁶ Interpretace textu a fotografií může zavádět diváka do různých úvah navíc když otázkou zůstává aluminiová fólie umístěná na fotografiích. Vysílač nebo přijímač?

45 KOTZMANNOVÁ, Alena, POSPISZYL, Tomáš a David KORECKÝ, ed. *Kotzmann*. Praha: Fra ve spolupráci s KANT, 2012. ISBN 978-807-4370-656, s.263

46 KOTZMANNOVÁ, Alena. Alena Kotzmannová [online]. 2010 [cit. 2017-05-06]. Dostupné z: <http://kotzmannova.cz/index.php?id=rybi-lide>



4.28. Alena Kotzmannová, *Rybí lidé*, 2010

Z let 2010 a 2011 je slideshow video *My Cup of Sea*, kde Alena Kotzmannová svým osobitým způsobem kombinuje médium fotografie (archivní) a živého videa do jednoho celku. Jde o pocitové a fyzické propojení archivních diapozitivů (1907) z plavby pradědečka na lodích rakousko-uherského válečného námořnictva a plavby autorky po řece Sázavě.



4.29. Alena Kotzmannová, *My Cup of Sea*, 2010-2011

Zatím poslední instalací Aleny Kotzmannové je *Králík a Královna* v prostoru Colloredo-Mansfeldského paláce a kombinuje site-specific instalace a prezentace *Pokusů o znovunalezení skutečnosti III.-VII.* I v tomto posledním díle Alena Kotzmannová používá jemný posun mixování jednotlivých médií v rovině fotografie a instalace.

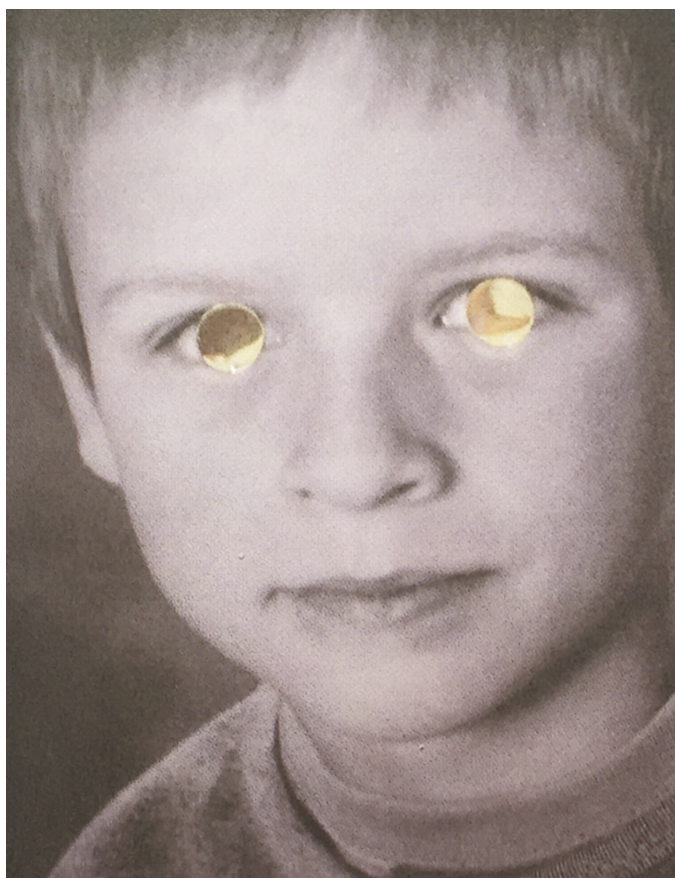


2016 – Sál předků, fotografie na barytovém papíře, žakárové tkaniny

4.30. Alena Kotzmannová, *Králík a královna*, 2016

4.2.4. Křížení

Díla Lenky Klodové se monotématicky týkají ženské sexuality, tělesnosti, mateřství, erotické touhy a vztahu mezi ženou a mužem. K vizualizaci těchto témat si vybírá Lenka Klodová média jako jsou fotografie, objekt nebo instalace. Nejvíce však používá formu prezentace díla jako performance. Média mezi sebou kříží nebo je využívá samostatně. Z pohledu intermediálních přístupů ve fotografii, lze vybrat z bohaté tvorby Lenky Klodové napříč médii několik prací, kdy fotografie hraje primární roli a kombinuje se s dalším médiem nebo se fotografie přetváří v jinou formu. Z roku 2007 je instalace *Opravdu* pohledem na nejpůvodnější poslání sexuality jako na situaci, kdy je zplozen život. Do fotografie dětí byly vsazeny namísto očí čočky, které stereografií ukazovaly v druhé skrytější vrstvě lightboxu akt jejich rodičů vztahující se k jejich zplození. Sama Lenka Klodová k tomuto projektu říká: „Projekt vycházel z jednoduché myšlenky: představa o sexualitě vlastních rodičů se nám podvědomě přičí..nicméně každé dítě je dokladem toho, že se kdysi spolu jeho rodiče milovali. Nezávisle na tom, jaké jsou další osudy v jejich vztahu, dítě tady je stále jako živoucí vzpomínka na ono milování.“⁴⁷



4.31. Lenka Klodová, *Opravdu*, 2007

47 KLODOVÁ, Lenka. *Nahé situace*. Brno: FaVU, 2016. ISBN 978-80-214-5364-7, s.39

Dřívější práce Lenky Klodové byly jakým si návodem k pochopení ženského pohledu na tělesnost a sexualitu na rozdíl od mainstreamového maskulinního vnímání sexuality. Rozhodla se v rámci své doktorandské práce na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze vytvořit ženský pornografický časopis *Ženin*. V roce 2005 zformulovala vizuální zásady pornografického časopisu pro ženy. Vymezila se proti klasickému schématu porno časopisu - lovec muž připravený k aktu a žena připravena být ulovena. Dle Lenky Klodové to nelze aplikovat u časopisu pro ženy. Touha, chuť a potence jsou u žen stejné jako u mužů, ale vnímání je opačné, ženy dle průzkumů autorky chtějí způsobovat touhu po své osobě, chybí jim oční kontakt s fotografovaným modelem, postrádají a vyžadují milostný vztah. S přemalováváním pornofotografií pracovala před projektem *Ženin*, Prvky vizuality lidových motivů přimalovávala ženám na pornosnímčích kroje.



4.32. Lenka Klodová, *Lidové ženy*, 2001

Přecházení z jednoho média do druhého a jejich kombinování je zcela přirozenou schopností Lenky Klodové, jediným kritériem je téma, kterému se dlouhodobě věnuje. Pokud by se měl doplnit rejstřík forem, které Lenka Klodová užívá ve spojení s fotografií, bylo by třeba přidat objekt a instalace. V práci s pornografickými časopisy (2000-2002) projektu *V mých rukou* (2002) vytvářela z fotografií nahých žen malé objekty a nebo skládala z těchto obrázků papírové skládačky zvířat *Origami*. V jiném projektu *Demonstrace* (2001) instaluje vystřižené fotografie těhotných žen do skupiny figurek demonstrujících proti menstruaci. Fúze performance a fotografie se děje například u projektu *Maska*, na fotografiích jsou vyzvětšované partie "zájmu" a Lenka Klodová

dodává: „ zpátky jsem je v podobě masek aplikovala na své tělo a vytvářela své podosoby. Zbytek těla vždy tvořil pandán k oslavě vybraného detailu“⁴⁸



4.33. Lenka Klodová, Masky, 2010

48 KLODOVÁ, Lenka. *Nahé situace*. Brno: FaVU, 2016. ISBN 978-80-214-5364-7, s.28

4.2.5. Geometrie instalace

Martin Vongrej patří mezi generaci mladých slovenských umělců, kteří se ve svých pracích zabývají problematikou vědomí a duchovního vnímání. K tomu využívá prostředků mix médií a zároveň klade důraz na pojetí instalace výstavního prostoru. Kombinuje různé prvky z různých médií. Od fotografie přes malbu, objekty (nalezené nebo ready-made), až po kresbu, text. Propojuje jednotlivé prvky (obraz a text) nebo je nechává rozehrát v čistotě formy (zrcadlo), aby nadefinoval prostor a čas pro zkoumání hranic mezi viditelným a neviditelným. Je vcelku snadné si všimnout, že Martin Vongrej vychází z pozorování, záznamu každodenního života a vnímání prostoru v přísném vztahu geometrie světla. Sám autor popisuje svůj pohled na vizualitu světa svázaného určitými hranicemi a limity. Vnímáním vizuality, pochopením fenoménu symbolu. Jsou to především opakování odrazů zrcadla nebo rotující kruhové zrcadlo, v němž iluzí v odraze chybí samotný pohyb zrcadla. V projektech, kde má primární roli fotografie, zasahuje Martin Vongrej kresbou, řezem nebo textem. I když je autor fascinován geometrií a repetitivním experimentováním, jeho myšlenkové konstrukce nejsou tak přísně svázané jako vizuální stránka děl a mají tendenci znejasňovat a zpochybňovat realitu.



4.34. Martin Vongrej, *Prenature*, 2016 (instalace)

Martin Vongrej v práci z roku 2016 *Trvání – které vydává možnost se vyhnout prvnímu vyhnout se končí*, se pouští do instalace, kde 130cm kolo od povozu visí nad 9tisíci fotografií stejného kola s bílou linkou. Kromě kresby ve fotografii používá formu instalace a objektu. Další práce z projektu *Prostory myšlenek* definují prostor myšlenek jako možný obrácený prostor opakováním stejného obrazu v objektu z viditelných stran.



4.35. Martin Vongrej, *Trvání*, 2016

Na svých webových stránkách má text, který má objasnit snažení autora a poukázat na sdělení jeho prací. Pro nezakreslený výklad je citováno toto sdělení v angličtině: *Through visual understanding of the world I came to certain borders, laws or simple limits of visual conditions and possibilities of perception of man. I started to understand these phenomenons as conscious symbols, by following them I can increase perception to next levels what means that these symbols – limits, bears guide to overtake themselves. For instance everything what is repeatable or multiplicable through mirror – visible representation - “speaks“ in this visual language about that unrepeatable – certain space of thought. Inner quality. Next phenomenon for instance is rotating circular mirror – impossibility of seeing its rotation.*⁴⁹

Studoval na Vysoké škole výtvarného umění v Bratislavě v ateliéru Illony Nemethové do roku 2012, poté získal stipendium nadací Kone ve Finsku a Terra ve Spojených státech. V

⁴⁹ Martin Vongrej. In: *Martin Vongrej* [online]. Bratislava, 2016 [cit. 2017-06-06]. Dostupné z: http://www.martinvongrej.com/files/martin_vongrej_artist_statement.pdf

současnosti je rezidentem programu Futura A.I.R. Vystavoval na Slovensku a na Přehlídce umění Manifesta 8 v Murcii

4.3. Experimentátoři a analytici

Fotografové pracující s médiem s určitou koncepcí a zkoumající hranice fotografie a médií v daných souvislostech.

4.3.1. Bez fotoaparátu

Už zařazení Jiřího Šiguta mezi fotografy by mohlo být problematické. Z povahy věci lze s jistotou říct pouze, že autor pracuje s médiem fotografie. Tady ovšem celý popis skutečnosti končí. Zařazení Jiřího Šiguta do autorů pracujících intermediálními přístupy s médiem fotografie má odůvodnění v několika úhlech pohledu. Koncept jeho dosavadní práce předpokládá část performativní a posléze záznam performance (kinofilm nebo pozitiv) a výsledek je nakonec fotografický. Ikdyž je akce neveřejná, osobní až intimní pořád se jedná o propojení performance a fotografie do jedné formy vizualizace.

Lucia Fišerová píše o Jiřím Šigutovi: „*V Šigutově přístupu můžeme nalézt prvky akčního umění a to od drobných osobních rituálů, hraničících s body-artem přes performaci s jasným konceptem, až po bezprostřední komunikaci s přírodou a její zakomponování do uměleckého díla jako námět, objekt i výtvarný materiál. Samotné médium fotografie podrobuje autor složité analýze a prostupujíc k jeho čisté podstatě využívá schopnosti fotografie zachytit okamžik a zároveň zhustit časové období do jednoho obrazu.*“⁵⁰

Důležitým prvkem přísně vymezené konceptuální práce je text popisující autentickou událost. Text je neodmyslitelně spjatý se samotnou fotografií a vytváří se vazba, která je neporušitelná. Jiří Šigut nefotografuje, náhoda je jím vnímána jako veličina, čas jako sdělení. Fotografický materiál používá jako záznam a používá jej jako artefakt svého konceptuálního díla. Do roku 1990 pracoval s fotoaparátem na konceptech jako byl předem určená expozice záznamu jistého úkonu. Například *Skok, Jízda výtahem* nebo *56 kroků*. Než Jiří Šigut definitivně opustil mezičlánek reprezentovaný fotoaparátem zaznamenával na negativ expozici průběhu cesty (např. z Opavy do Ostravy). V devadesátých letech opouští zcela koncept záznamu dění v čase na fotoaparát a zaznamenává dění vymezené

50 FIŠEROVÁ, Lucia. *Jiří Šigut* [online]. In: . Praha, 2004 [cit. 2017-06-02]. Dostupné z: <http://www.artlist.cz/jiri-sigut-551/>

autorem přímo na pozitiv. Vynechává fotoaparát a pracuje pouze s světlocitlivým fotopapírem. Přímou na místě události určuje počátek exponování, téma a dobu trvání. Používá k tomu velkoformátové fotopapíry na které si v přírodě v noci lehne a zaznamenává světelný otisk sebesama za přírodních zdrojů světla. Podobně postupuje i u dalších témat, kde nechá působit vnější vlivy a světlo na světlocitlivý materiál bez jakéhokoliv autorského zásahu a finální fotogram zpracuje pomocí vývojky a ustalovače nebo pouze ustálí ustalovačem.



4.36. Jiří Šigut, *Pokus o spánek* 21.-22. 7. 1992

K dílu *Pokus o spánek 21.-22. 7. 1992* je Jiřím Šigutem napsán text, který uvádí: „*Dnes jako by se nemělo vůbec setmít a tak čekáním na tmou ztrácím mnoho času. Pomalu si připravuji papír. Opouštím byt a vydávám se na cestu velmi teplou nocí s úmyslem vyhledat vhodné místo pro spánek. Za městem mě zaujal kus posečeného pole. Svlékám se donaha a rozkládám papír na který ulehám. Padá hvězda a zanechává za sebou nezvykle dlouhý a jasný ohon. Snažím se zavřít oči a usnout. Každý, byť i sebenepatrný pohyb těla vyloudí zvuk krčícího se papíru. Vnímám povrch země, píchající zbytky stébel a nad sebou měsíc, hvězdy a nedohledno vesmíru. Pociťuji divný pocit, snad strach a chlad, který se zdál zpočátku takřka nepatrným. Odháním dotěrný hmyz, cítím hebké dotyky křídel nočních motýlů. Pomalé záchvěvy těla chladem se neustále zrychlují. S padající rosou začínám kýchat. Třes těla se stává trvalým. Padá hvězda a měsíc, jehož pohyb je mi jediným dokladem času, mění polohu a nyní je již přímo nade mnou. Chlad se stává nesnesitelným a mně je jasné, že dnes již určitě neusnu. Snažím se vstát, ale tělo je příliš ztuhlé. Nakonec se mi to přece jenom daří. Roluji papír, který se vlhkem stal vláčnějším, oblékám se a vydávám na zpáteční cestu. Chůzí se docela zahřívám. Přicházím domů, vyhýbám se pohledu na hodiny, vařím si čaj a píšu tyto řádky. Venku se začíná pomalu rozednívat.*“⁵¹

Propojení jednotlivých forem je umocněno textem a celkově dílo proplouvá jednotlivými médii k výslednému artefaktu v podobě fotogramu spojeného s autentickým textem.

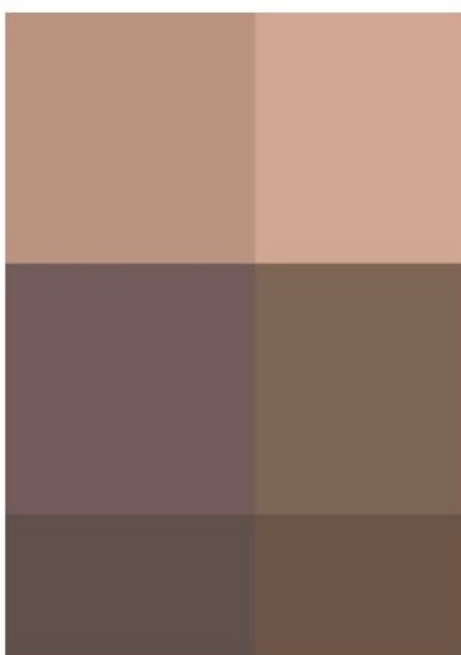
V dalších letech po roce 2000 Jiří Šigut rozvíjí své vyjádření a zaznamenává vztah času přírody a umění. Pojetí a některá díla jsou minimálně kontroverznější než na počátku devadesátých let. Performativní složka má poté ve spojení s fotografií citelnější dopad na okruhy k diskuzi než je dosavadní zkoumání plynutí času a vztahů s okolním světem. Témata v pracích Jiřího Šiguta se rozšiřují o existenciální otázky pomíjivosti života, otázky smrti, společenských tabu a intimity. V roce 2002 Jiří Šigut otvírá urny svých zpopelněných nejbližších a sype popel na fotopapír, aby „se v „Cageovkém“ tichu přerodila vzpomínka na intenzivní emoci přenesenou nejen na tvůrce , ale také na obecenstvo.

51 ŠIGUT, Jiří. *Jiří Šigut* [online]. In: . Praha, 2004 [cit. 2017-06-02]. Dostupné z: <http://http://www.artlist.cz/dila/pokus-o-spanek-21-22-7-1992-962/>



4.37. Jiří Šigut, *Moji nejbližší, Matka mé matky*, 2002

V posledních zhruba deseti letech se Jiří Šigut věnoval abstraktnějšímu zaznamenání času obraze a propojení různých médií. V projektu *4-D fotogramy* (2009) to bylo spodní prádlo se světlocitlivou vrstvou nošené po určitou dobu vystavené průnikům světla přes svrchní oděv. Čas a náhoda hrála důležitou roli v propojení médií v díle *Na haldě – 24.10. 2010*, kde na ostravské haldě padající listí vytvořilo na nalinkovaném fopapíru partituru a vznikl tak kromě fotogramu taky člověku nesouladná hudební kakofonie haldy. Pro zcela obrácený postup se rozhodl Jiří Šigut s rozvojem digitálních technologií. I přes přísný konceptuální přístup převrátil postup a analogovou fotografii zdigitalizoval a pomocí numerických hodnot obrazu přenáší derekonstruovaný obraz na elementární hodnoty barev a základního tvaru pixelu akrylovou barvou na plátno.



4.38. Jiří Šigut, *Jindřich Štreit*, 2010

4.3.2. Eterické přesahy nečitelna

Poetická až introvertní fotografie Markéty Othové, kterou vystavuje od devadesátých let jakoby nezapadala mezi výčet děl pracující s prolínáním a přesahy media. A nenajde se takových mixmediálních prací u ní mnoho, avšak i Markéta Othová si našla cestu, která jí pomohla k vyjádření svých niterných pocitů a myšlenek pomocí práce se samotnou fotografií a posunem kontextu vstupem jiného média do fotografie. V polovině devadesátých let vytvořila Markéta Othová fotografie nádraží, které nazvala *Cesta*, použila černou tuž a zakryla vlak vyjíždějící ze stanice do černého opticky vypadajícího hranolu. Na další fotografii stejné scény pokryla v rastru geometricky přesně černé kruhy zakrývající některé části fotografie. Pavel Vančát to popisuje takto: „*Ve dvou cyklech z poloviny 90. let použila Othová domalbu tuší, která vyplňuje celistvé plochy fotografického obrazu. Vyznačuje tak jakési „skvrny na sítnici“, ukazující na možnou nečitelnost významu fotografie, která je způsobena nikoliv nezřetelností, nýbrž nepřipraveností.*“⁵²



4.39. Markéta Othová, *Cesta*, 1995

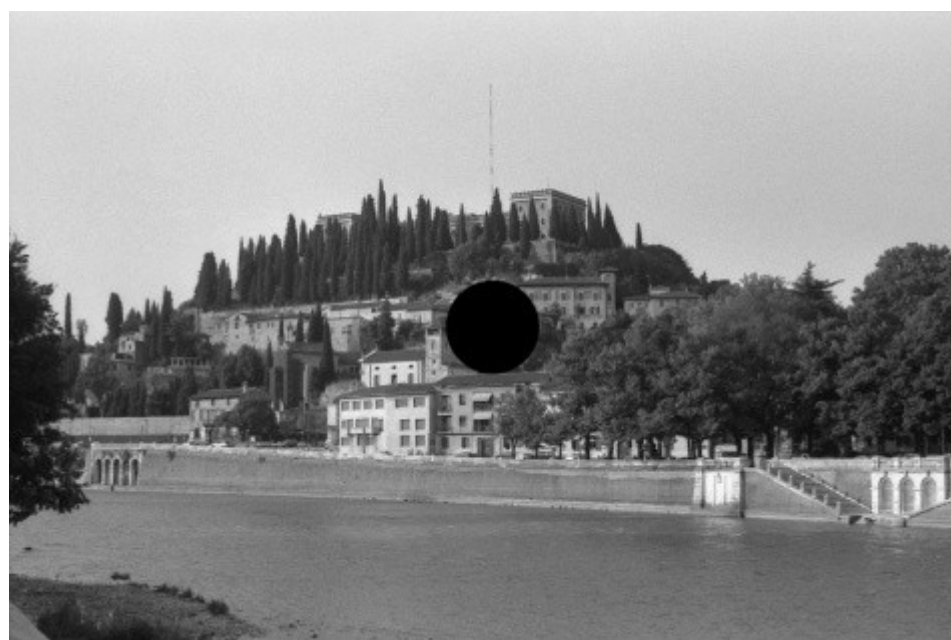
52 VANČÁT, Pavel. Markéta Othová. *Fotograf: Intimita*. Praha: Fotograf 07, 2004, (4), ISSN 1213-9602. s.26



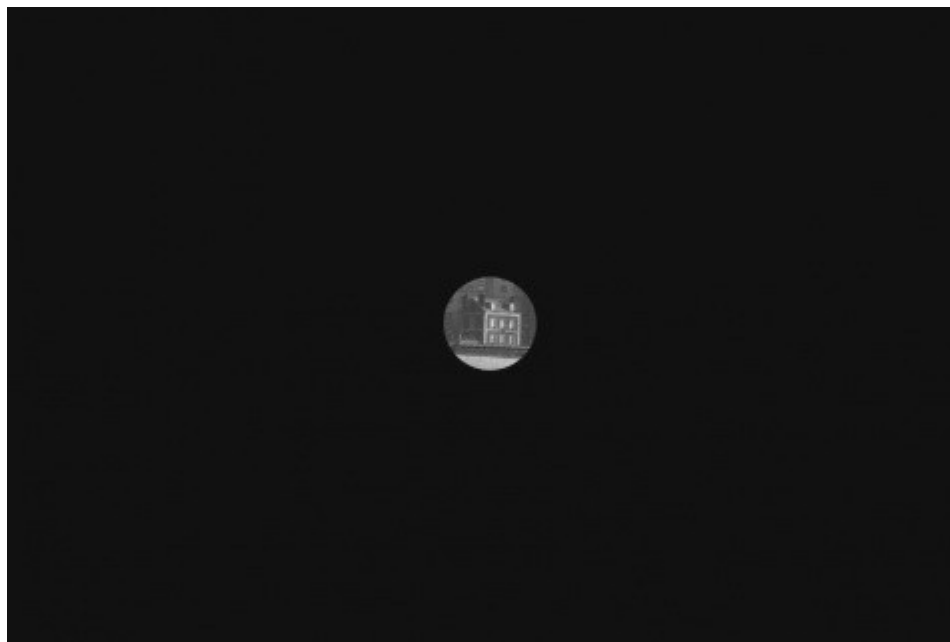
4.40. *Markéta Othová, Cesta, 1995*

U Markéty Othové to nebyla poslední hra s více médii. Na zmiňovaných fotografiích z devadesátých let pracovala a překreslovala autorka objekty a místa na fotografiích tuší. Ke kresbě měla určitě blízko díky ateliéru kresby na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze, který absolvovala v roce 1993. V roce 2002, kdy mimochodem byla finalistkou ceny Jindřicha Chalupěckého, vytvořila fotografie, které zakrývala akrylovou barvou. Na jedné z bezjmenných fotografií zakryla malbou pouze kruh v pomyslném středu snímku a na druhé fotografii přemalovala celou fotografii, kromě kruhu v pomyslném středu fotografie.

4.41. *Markéta Othová, Bez názvu, 2002*



4.42. Markéta Othová, *Bez názvu*, 2002



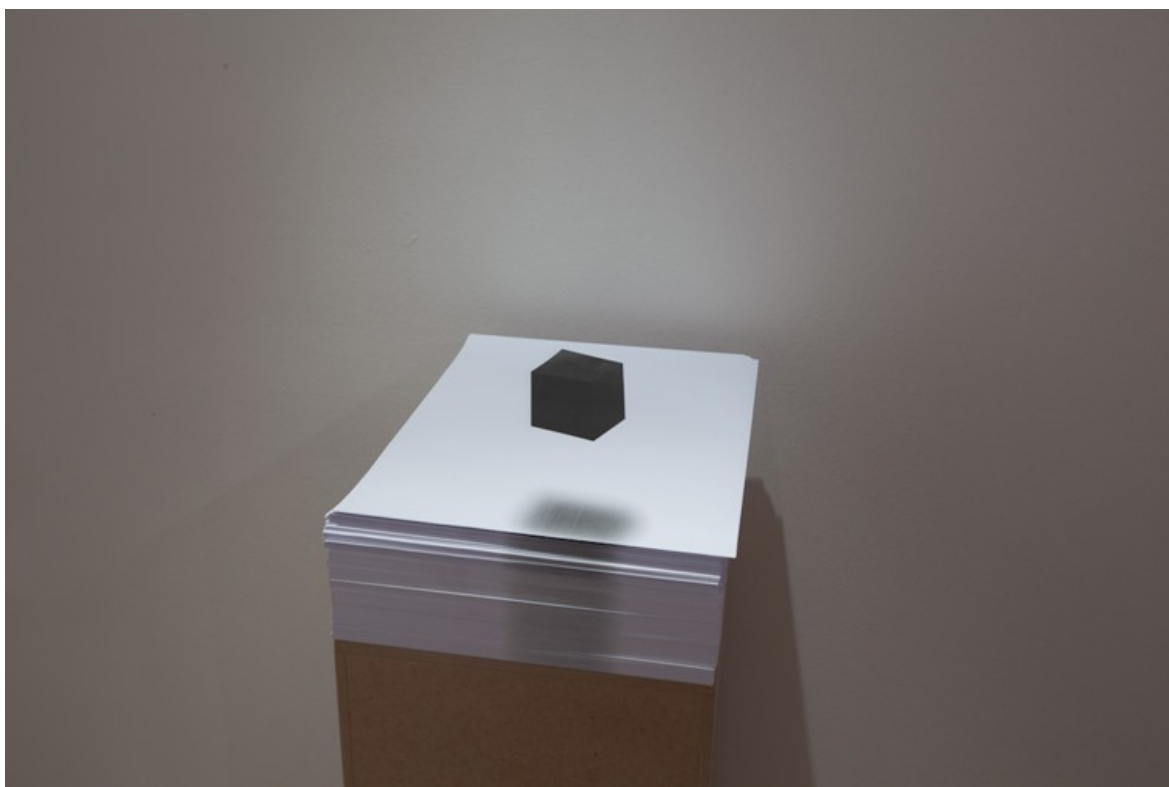
Za zmínku by stálo více děl této autorky, ale v rámci zkoumaného tématu intermediálních přístupů by se mohla zmínit ještě práce z roku 2015 a to propojení fotografické projekce sekvencí fotografií a experimentální hudby v jedné instalaci Markéty Othové a Petra Bakly v instalaci *Hlavní děj*. Anotace k výstavě v Plato Ostrava z 12.5. 2015 zmiňuje: *Vizuální a zvukové komponenty jsou propojeny analogickou cestou vzniku. Jeden a tentýž hmotný nebo hudební objekt je nahlížen postupně z různých stran, pootáčí se, známá situace se stále znovu vrací, ale neopakuje se, věci samotné se nemění, jen na různý způsob jsou. Říká se, že hudba je časové umění – ale už se vám někdy podařilo prohlédnout si fotografickou sérii v nulovém čase?*⁵³ Z pohledu přístupů se jednalo o snahu propojit a zároveň nechat bez vstupu působit hudbu a fotografii. Nalézt v opakujících se sekvencích fotografií a opakovaně přerušovaných a opakovaných větách spojitosti.

4.3.3. Zkoumání podstaty

Závěsný obraz není jedinou možností prezentace díla a o tomto práce Alexandry Vajd a Hynka Alta přesvědčuje publikum v dlouhodobém konceptu *ManWomen* (2001-2007). Autorská dvojice prezentuje práci různými způsoby jako je slideshow, instalace, webová stránka. Podobně jako fotograf Jiří Thýn má zájem o zkoumání média a experiment i tato

⁵³ Hlavní děj: Markéta Othová a Petr Bakla. In: *Plato* [online]. Ostrava, 2015 [cit. 2017-06-05]. Dostupné z: <http://plato-ostava.cz/marketa-othova-a-petr-bakla-hlavni-dej-master-process/>

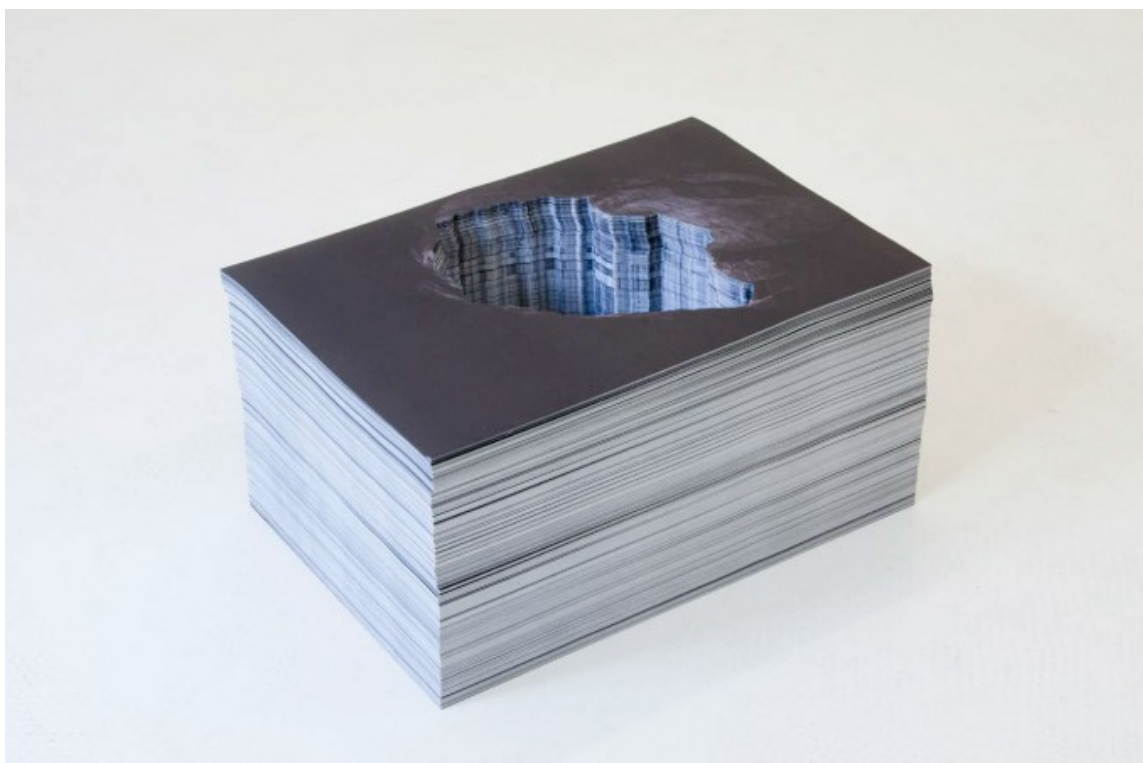
autorská dvojice. Nutno podotknout, že tento trend má v současnosti narůstající počet příznivců. U autorů Alexandra Vajd a Hynka Alta se setkáváme v jejich pracích se zkoumáním elementů v daném prostředí a narušováním jejich původních vazeb. Iluzivní složka podaná ve fotografii se mění a objevuje v jiné dimenzi a znejist'uje pozorovatele. V jiném pojetí instalace se mění fotografická výstava v instalaci a vytvoření jakési laboratoře fotografie a výzkumu. Alexandra Vajd a Hynek Alt chápou výstavu jako paralelní realitu, kde vztahy jednotlivých prvků jsou významově posouvány a redefinovány



4.43. Alexandra Vajd a Hynek Alt, *Díra v dlani*, 2010

Pavel Vančát ve svém komentáři knihy *Vajd Alt: My left hand* se snaží popsat tvorbu autorské dvojice za posledních asi deset let od vzniku této knihy. Říká v textu, že kromě osobní roviny a vztahových vazeb dvojice o jejich tvorbě, která se mírně vymyká obvyklému pojetí média a ve fotografii autoři hledají jisté posuny významů, jak interpersonální, také poli významů fotografie samotné. Jejich fotografie je spíše neustále kladoucí otázky a není médiem příliš ukazujícím. Fotografie autorského tandemu se jeví jako mentální, optická, sociálně citová past. Fotografie Saši Vajd a Hynka Alta není pomyslným oknem, nýbrž černou dírou stahující vše co se dostane do blízkosti vnímání. Oba fotografové vycházejí na začátku své tvorby z čistě dokumentární fotografie, jako by byly dokumenty Viktora Koláře, nebo vizualismu Štěpána Grygara ze 70-80 let. Autoři

nepohrdají technickou a řemeslnou kvalitou fotografií, naopak je možné cítit respekt k médiu fotografie u každé z prací. Díky studiu v zahraničí se jim otevřely hranice možností, které skýtá médium. Dostali se přes limity přesahující onu fotografickou tradici a zde zkoumají východiska vycházejících z vlastních vnitřních pocitů a podstaty zobrazování v současném umění. Pavel Vančát píše: „AV/HA dobře vědí, že stejně jako jsou ty nejzásadnější vědecké objevy často výsledkem rafinovaných a nečekaných náhod, je i v procesu ověřování vlastností fotografií často nutné udělat záměrnou chybu. Nebo k ní ještě lépe dotlačit samotného diváka⁵⁴



4.44. Alexandra Vajd a Hynek Alt, *The Place From Where You Thing*, Posters, 2012

V posledních letech si Pavel Vančát všímá těsnosti dosavadní formy fotografického vyjádření pomocí identifikace a analýzy. Výsledkem je posun a expanze do jiných médií a do prostoru. Prostupnost mezi médii je znatelná i u prezentací výstavních projektů. Za zásadní považuje autor článku výstavu *You can't change the Weather* v Etc. galerii v Praze v roce 2011. Hynek Alt a Alexandra Vajd vystoupili z paradigmatu ideálního výběru nejlepších obrazů k vnímání média vetnutého do většího a napříč prostupného celku forem současného umění. Jiří Ptáček sleduje tvorbu Alexandry Vajd a Hynka Alta z perspektivy „politiky obrazu“, kdy tvorba je podávána s víceznačností a odstupem od problému a

54 ALT, Hynek, KRATOCHVIL, Jen (ed.). Alt, Vajd: *My left hand.*, AV/HA Genom Fotografie Vančát Pavel, 1. Prague: Academy of Arts, Architecture and Design in Prague, 2014. ISBN 978-80-86863-83-2., s.54



4.45. *Aleksandra Vajd, Friends of friends are friends, 2016*

zároveň prezentována s elegantností a jemností. Bez rozdílu, zda fotografují optické iluze, výhledy z jeskyní simulují meteorologické jevy nebo fotografii sejmou ze zdi a vystaví jako tří dimenzionální objekt. Aleksandra Vajd se nenarodila v České republice. Pochází ze Slovinska a do České republiky přijela v dospělosti studovat na FAMU v Praze. Shoda

okolností dala v té době dohromady Alexandru Vajd a Hynka Alta nejen jako tvůrčí, ale také jako partnerskou dvojici. Spolu obdrželi v roce 2004-2006 Fulbrightovo stipendium v New Yorku v USA . Od roku 2008 vedli Ateliér fotografie na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze. Vystavují na různých místech a galeriích v ČR, Slovinsku, USA, Německu a na Slovensku. Jsou zastoupeni ve sbírkách a skupinových výstavách po celém světě. V případě Alexandry Vajd lze namítnout, že byť autorka není původem česká fotografka, svým dílem a v autorské dvojici patří dnes neodmyslitelně k české kulturní a fotografické scéně.

4.3.4. Nenarativní fotografie

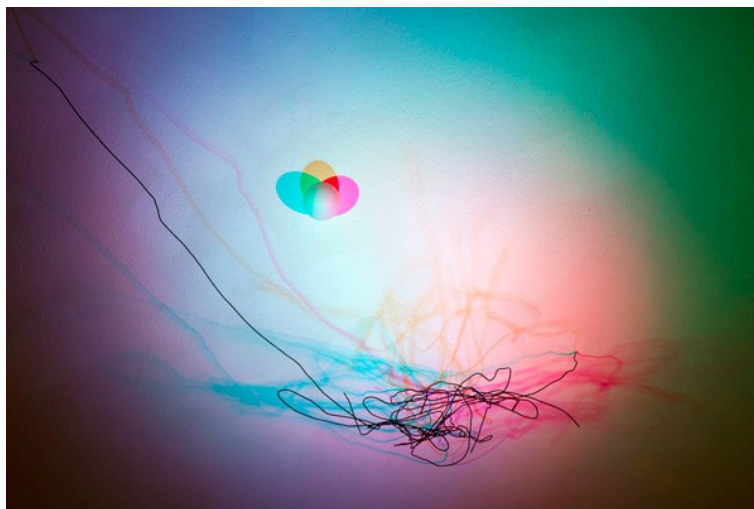
Zkoumání limitů fotografie a možností samotného média se linou projekty posledního období, vycházejí především z určité skepse Jiří Thýna ze samotné fotografie. I přes kvality a specifika především dokumentární fotografie ji vnímá z velké části zaseknutou v kanónu šedesátých let dvacátého století. Pro tvorbu jeho samotného jej oslovovaly spíše nefotografické média a formy umění, kde nacházel inspirace. Zájem o nenarativní až abstraktní fotografii a veličiny utvářející fotografický obraz jsou pro Jiřího Thýna nadále důležitou složkou vedle samotného procesu tvorby.

Jiří Thýn kreslí světlem, vytváří koláže, prořezává fotografie, maluje reflexemi, pracuje s textem v obraze, vytváří instalace, performuje a je aktivistou⁵⁵, tedy překračuje pomyslné hranice média fotografie směrem k jiným uměleckým disciplínám. Avšak sám zdůrazňuje, že velmi rád pracuje i s jinými médii za předpokladu výlučného spojení s médiem fotografickým. Z logiky věci pak vyplývá, že sám hovoří o fotografii a pocitu volby pro sebe nejlepšího možného média k vyjádření. Navíc propojení přemýšlení ve fázích vzniku práce a fascinace z takových momentů s haptičností procesu vlepování, ohýbaní, gesta řezu či kresby, kdy se střetává s obsahovou částí díla a kde klade důraz na filozofický podtext, či existencionální kontext. Ten vychází především z vlastních úvah a poznámek nebo z inspirací z oblíbené poezie a literatury. Mezi určující literaturu vztahující se k jeho úvahám řadí Jiří Thýn například Walta Whitmana a jeho *Stébla trávy*, Magor Jirousova *Ubíječe Labutí* nebo román Milana Kundery *Nesmrtelnost*.

V pracích Jiřího Thýna se v obrazech a instalacích setkává recipient s autorovou sebereferencí. Fotograf obhazuje nenarativní fotografii, abstrakci vkládá do obrazu různými

55 Skupina Ládví vznikla v roce 2005 – Nezachází téměř s žádnými výtvarnými prostředky, je to spíše aktivistická skupina lidí a jejím obsahem bývá veřejně prospěšná činnost. Příklad akce skupiny: „Prostřihání keřů“: na sídlišti Ďáblice prostřihali keře, které zakrývaly sorelový reliéf. Členové Jan Haubelt (VŠUP, ateliér Socha I), Tomáš Severa (ČVUT, obor životního prostředí), Adéla Svobodová (AVU, ateliér Malba II), Jiří Thýn (VŠUP, obor fotografie)

způsoby. Text vložený do fotografie nepopisuje, ale znejist'uje čtení kódu samotného obrazu. Podle Bourriaudova textu o postprodukcí může práce Jiřího Thýna v některých případech vyznívat jako Postprodukce, pokud by se vzala za relevantní odpověď na otázku Yvony Ferencové v rozhovoru *Mimo záběr* zda Jiří Thýn nechává intuitivní zásahy bez korekce⁵⁶. Jiří Thýn odpovídá, že: „*Ne, záměrně zasahuji až ex post Snažím se ty věci dělat a potom je dávám do nějaké logické struktury..začal jsem kreslit řezem. Fungovalo to. Rychlé gesto, které podrží rychlost. Následovalo přefocení, iluze hloubky. Dávalo to smysl. Fotografie z časopisů, které jsem měl po ruce, spolu se skepsí z přesyčení fotografickým obrazem podmínily recyklaci.*“⁵⁷



4.46. Jiří Thýn, *Drawing by Light Installation, mixed media, R-G-B lights, 2010*

Jiří Thýn se zcela určitě může řadit mezi autory u kterých je vidět snahu o pochopení a zároveň prozkoumávání samotného média fotografie. Navazujíc na práci „nefotografů“ zkoumá médium po sociální, technické, a historické stránce. Předmětem takového zkoumání je u něj snaha o dekodování znaků obsažených v médiu, neboť vizuální kód fotografie je dnes všudypřítomný a není silnějšího média které má větší vliv na vnímání současného světa a potřeba dekodovat, tematizovat technické postupy, narušovat iluzi, jsou prvky se kterými Jiří Thýn pracuje v cyklu *O fotografii* z roku 2009. Jiří Thýn pracuje na hranici média při prezentaci instalace *Kresba světlem*, kde jde autor až na samou podstatu média a vytváří pomocí světelných paprsků elipsoidní tvary ze základních barev spektra promítané na plochu iluzi a zároveň rozklad podstaty fotografie neboli kresby světlem.

⁵⁶ Tím myslí Yvona Ferencová gestické prořezy fotografie z cyklu *Consciousness as Fundamental Attribute II from the series Basic studies / Nonnarrative photography, 2013*

⁵⁷ FERENCOVÁ, YVONA. Jiří Thýn: *Mimo záběr. FLASH ART. No.3. Nadace Prague Biennale (Praha) / PILOT (Bratislava), 2016, 2016(Září-Listopad), 33-35. ISSN: 1336-9644.*

Pokud se probíráme jednotlivými projekty Jiřího Thýna podobně jako se jim věnuje kurátor a teoretik fotografie Jiří Ptáček, lze si všimnout některých znaků. „*Analytické i emotivní fascinované působivosti obrazů*“⁵⁸ takové je dle Jiřího Ptáčka chování Jiří Thýna k fotografii.

Příkladem jednak onoho vnímání fotografie a zároveň potřebou jisté intervence, zásahu nejenom do fotografie, ale též odosobnění obsahu je série dokumentárních fotografií – použití archívu agenturních fotografií bez popisku události vyložených do tabla, u některých fotografií Jiří Thýn umísťuje drobné plastové prvky nebo korekční pásy, to vše za sklem s další vrstvou kódování pomocí zápisových textů, kterou Jiří Ptáček označuje jako složitě zařaditelnou rozdrobenou teoretickou stat' nebo neepickou báseň.



4.47. Jiří Thýn, *From the series Basic studies / Nonnarrative photography*, 2014-15

Výše zmiňované zásahy a řezy do nalezených fotografií jsou jedním z dalších způsobů vyjadřování nenarrativní fotografie Jiřího Thýna. Akt řezů vykonaný na fotografii není, jak by se mohlo zdát, posledním z řady úkonů vedoucím k výslednému obrazu. Ten nemá představovat „*dekonstrukci fotografie, nýbrž rekonstrukci jejího vnitřního napětí*“⁵⁹, jak popisuje reprodukci reprodukce a v nich zcizujících prvků řezu teoretik Jiří Ptáček.

58 Jiří Thýn on Artyčok. In: *Artyčok.tv — Současné umění online* [online]. Praha: artyčok.tv, 2015 [cit. 2017-02-22]. Dostupné z: <http://artyčok.tv/28679/jiri-thyn-2>

59 Jiří Thýn on Artyčok. In: *Artyčok.tv — Současné umění online* [online]. Praha: artyčok.tv, 2015 [cit. 2017-02-22]. Dostupné z: <http://artyčok.tv/28679/jiri-thyn-2>



4.48. Jiří Thýn, *Consciousness as a Fundamental Attribute II work in progress*, bw photograph on baryta papervariable dimensions from the series *Basic studies / Nonnarrative photography*, 2013

Ve starší práci z cyklu *Less* z 2008-9 Jiří Thýn je blízko k intermedialitě, která vychází ze jeho srdcového média fotografie, ale klouže mezi platformami od objektu, textu, instalaci zpátky k fotografii. Přiklonit se k šuplíčkům intermediální nebo postmediální je nepodstatné, celek vyznívá pro fotografii a otevřenost dalším médiím je zcela zřejmá.



4.49. Jiří Thýn, *Less, Untitled* 2009

Jiří Thýn se narodil v roce 1977 v Praze, absolvoval ateliér fotografie na UMPRUM v Praze ve fotografickém ateliéru Pavla Štechy. Je členem umělecké skupiny Ládví, která pracuje od roku 2005 se sociálně angažovanými intervencemi do veřejného prostoru. V současnosti vede ateliér na FAMU postkonceptuální ateliér fotografie. V roce 2011, 2012 byl finalistou ceny Jindřicha Chalupického. Vystavuje v České republice i v zahraničí.



4.50. Jiří Thýn, *Beznázvu*, 2005

4.3.5. Konfrontace současnosti

Představitel současné slovenské fotografie, který si všímá různých forem práce s médiem fotografie a sám aplikuje poznatky o médiu do svých prací. Je si vědom postinternetové situace a změny paradigma samotného obrazu. Podobně jako Jiří Thýn cítí podvědomé nutkání pracovat s hmotou, něčeho co lze vidět ve více rozměrech, něčeho haptického. Michal Huštátý se pohybuje na hranicích fotografie a sochy, tuto hranici konfrontuje.

Konfrontované téma je pro něj přitažlivé. V instalaci z roku 2015 *Under/de/contruction* se snaží takovou konfrontaci rozehrát. Sám autor popisuje: „...na jedné straně fotografie jako objekt v zmysle sochy a na druhé jako objekt - médium pro samotnú analýzu. Fotografie transformuje realitu do plochy, a mňa zaujíma, ako túto plochu znovu prinavrátit' do priestoru. Aj tu je zaujímavé všimnúť si všetky kontextuálne nuansy, akým spôsobom sa dá umelecký objekt čítať.“⁶⁰



4.51. Michal Huštaty, *Under/de/contruction*, 2015

V uvažovaní o propojení jednotlivých médií se dostává ještě dále, když hledá kromě reality a virtuálního obrazu nově zkoumané polohy virtuální reality. Díky pokročilé digitalizaci vnímá podobně jako další autoři postinternetu, jak výrazně se změnil způsob komunikace. Název výstavy se opírá o text Susan Sontag, kde přijímá její tezi o otupení vizuální citlivosti díky nekonečné a všudypřítomné záplavě obrazů. Tím se zabývá další z projektů směřování k počátku a hledání smyslu obrazu a média.

On Photography; restart z roku 2015 jde Michal Huštaty ve zkoumání fotografie, prostoru a virtuality na pomyslnou startovní čáru a přes ní nechává přejít virtuální referenty reálné scény. Citace na Koshutovy *Jedna a tři židle* nebo Magrittovu *Toto není dýmka* mohou být

⁶⁰ Michal Huštaty. *Hustaty.net* [online]. 2017 [cit. 2017-06-13]. Dostupné z: http://hustaty.net/portfolio_ARTD_hustaty_male.pdf

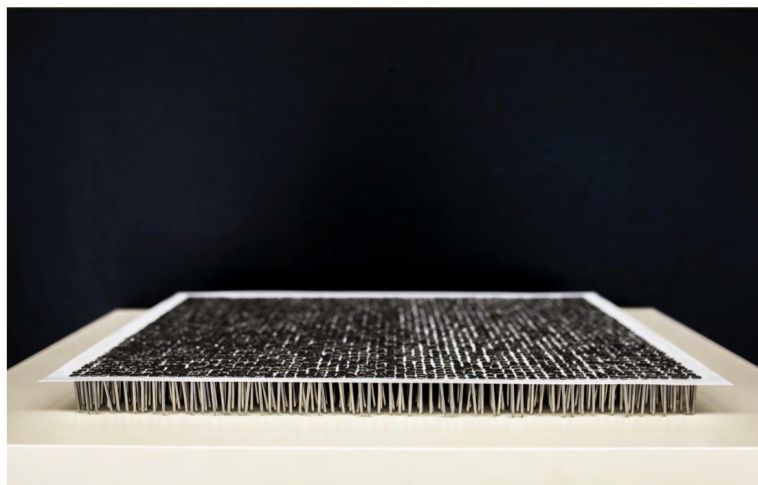
součástí interpretací nebo záměrem autora navést diváka na tuto linku, ale též upozornit na potřebu přemýšlet o tématu jinak než jmenovaní umělci v kontextu doby ve které díla vzkazují svá poselství.



4.52. Michal Huštaty, *Restart*, 2015

Práce z roku 2014 *Not positive, not negative*, osahává hranice médií a předznamenává tvůrčí obrat do projektů v následujících letech. Fotografie s natlučenými hřebíky má povahu objektu, ale navíc defragmentuje samotnou fotografii na pixle a uvádí diváka do rozpaků, které z médií vypovídá o tématu. Interpretace vedená až k africkému lidovému umění připomíná sošku nabitými s hřebíky, kdy každý hřebík nese potvrzení přání, svědectví nebo závazku nebo vyřčenou věřícím. Oproti bůžku (nkisi)⁶¹ je fotografický objekt posetý uspořádaně a vypadá jako jedno stejné stvrzení nebo modlitba opakovaná dokola pro onu fotografii.

61 Africké náboženství z oblasti Konga, Nkondi. <https://en.wikipedia.org/wiki/Nkondi>



4.53. *Michal Huštaty, Not positive, not negative, 2014*

Michal Huštátý studoval Akademii umění v Banské Bystrici v ateliéru Digitálních médií a na Vysoké škole výtvarných umění v Bratislavě v ateliéru Silvie Sapárové, nyní žije v Lucembursku a na Slovensku.

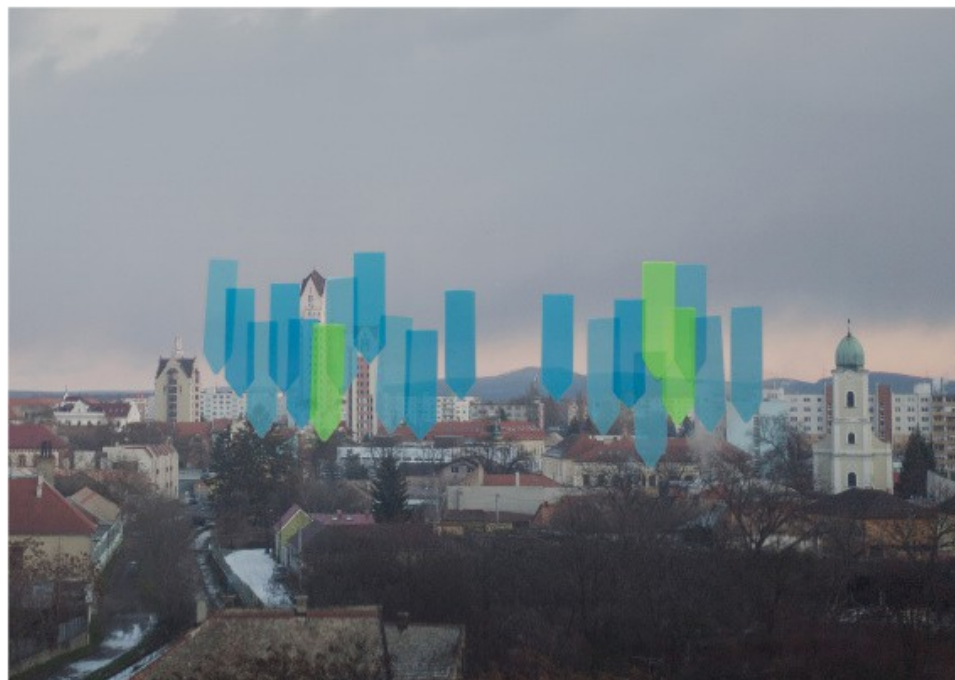
Dalším autorem, který konfrontuje současnost s přesahy fotografie k dalším médiím je absolvent Institutu tvůrčí fotografie v Slezské univerzity v Opavě a student Vysoké školy výtvarného umění v ateliéru Ilony Neméthové David Koronczí. Výchozím prvkem je pro něj fotografie, která není pouhým obrazem zachycené reality, ale také předmětem zkoumání. V letech 2008 až 2011 se zajímá o materiální podstatu fotografie, potlačuje vědomě obsahovou stránku a nechává vystoupit do popředí materiálnost média.



4.54. *David Koronczí, Odlesky, 2012*

Cyklus fotografií *Odlesky* (2012) předkládá divákovi autorovu osobní rovinu vzpomínky v materiálu fotografie a odlesku který po střetu se světlem vzniká. V Dřívější práci *Moje najkrajšie fotografie* (2011) si pohrává s divákovou imaginací, kdy předkládá soubor

fotografií který se přímo domáhá vlastních interpretací navíc z divákovy osobní vizuální "databanky". Zde se autor přibližuje nostalgického vnímání médií a současně propojení vstupu umění do kyberprostoru.



4.55. David Koronczi, 50/50, 2015

Nejvýraznější prací s intermediálním přístupem byla závěrečná práce na Institutu tvůrčí fotografie Slezské univerzity v Opavě *50/50* (2015) Davida Koroncziho na téma vlastní identity a identity společnosti. David Koronczi v projektu hledá své místo ve společnosti rozdělené na v jeho případě na Maďary a Slováky. Nejistota identity ho vybízí k průzkumu a analýze sebe sama. Průzkum provádí až vědeckým způsobem a veškeré poznatky zaznamenává do poznámek, které nakonec analyzuje a dochází k závěru, že je *50/50* jedním i druhým.

4.4. Přehled používaných technik

4.4.1. Přemalba fotografie a tvárné techniky fotografie

Přemalba fotografie se může zdát první a logickou volbou, při snaze roztřídění různých způsobů zacházení s fotografií. Tento způsob prolínání média fotografického a malířského

je pro určitou část tvůrců zajímavá, ale nedá se říct, že by byla převažující nebo dominantní. Fotografie přece jenom nemá materiálově, pokud budeme brát pouze zvětšeniny, takové předpoklady pro malbu jako plátno nebo jiné materiály. Nicméně se objevují autoři pracující s oběma z médií. Techniky z dob počátků fotografie se objevují i v pracích současných autorů pracujících s fotografií. Ti se zabývají tvárnými technikami fotografie jako je uhotisk, bromolejotisk, gumotisk, olejotisk. Dnes "tvarují" fotografii poněkud z jiných pohnutků, než to bylo na počátku dvacátého století. Na fotografii maluje poměrně pestrý výčet autorů. Vladimír Židlický je fotograf, který se nevyhýbá mixovanému médiu. V *Red Turbulent region* spojuje malbu s barevnou fotografií. Fotograf Jiří Thýn si také, kromě jiného, zkusil použití barvy do fotografie, podobně jako Markéta Othová. Výrazným autorem zasahujícím do fotografie malířskými postupy je Peter Župník. Velmi jemným a citlivým způsobem přidává do fotografií další vizuální, ale také obsahové vrstvy. Jako jeden z autorů Slovenské nové vlny se spolu s Jano Pavlíkom nenechali svázat jedním médiem a prolínali kresbu, malbu a text do svých fotografií. Do fotografií maluje vyluhovanou barvou z čaje slovenský fotograf Robert Kočan. Zásahy do fotografií gestickou přemalbou v osmdesátých letech tvořil mix mediální díla Pavel Jasanský. Ze současných autorek z mnoha dalších je možné zmínit absolventku ITF v Opavě a ateliéru Kurta Gebauera při VŠUP Veroniku Zapletalovou, která v projektu *Rouroni* vybarvovala fixou výdechy vzduchotechniky na budovách.

4.4.2. Destrukce obrazu a koláž

Velmi užívanou metodou mezi fotografy je destrukce, či poškozování filmového materiálu nebo také zvětšeniny. Poškozování škrábáním, řezáním nebo stříháním jsou některé z technik používaných u autorů jak u nás tak i v zahraničí. Škrábání negativů si otestoval například Robert Frank nebo Peter Joel Witkin. Další podobnou metodou, avšak z opačné perspektivy, je fotografická koláž. Koláže Jiřího Konvandy ze sedmdesátých let nebo ještě dřívější koláže Jindřicha Štýrského nebo Karla Teigeho předválečných let jsou známými díly nejen u nás. Dekonstrukce obrazu a následná konstrukce je stále oblíbeným prostředkem překódování fotografického obrazu. Původ koláží můžeme sledovat už v předválečném umění v dílech umělců moderny a surrealismu. Dnes sledujeme postprodukční dýdžejing, dříve postmoderní hravost. Ze současných autorů Tomáš Mikule kolážovým způsobem skládal například pásy rozstříhaných fotografií ve svém projektu *Rodinné krajinky* a nebo Tomáš Pospěch ve svém projektu *Zemědělské práce* obdobným

způsobem upravil klíčovou fotografií. S destrukcí obrazu pracoval Michal Macků, snímáním a přenášením gelové vrstvy fotografie a manipulací s ní.

4.4.3. Text ve fotografii

Velmi častým vstupem jiného média do fotografie mimo výtvarné umění jsou texty. Ve fotografiích jsou v některých případech doplněním nebo popisem situace. Například práce Bohdana Holomíčka. V jiných výzvou a proklamací, v jiných případech mění kontext čtení fotografie, jindy znejistují diváka od předpokládané reakce na obraz. Například práce Terezie Foldynové, absolventky ateliéru tvůrčí fotografie Ostravské univerzity, v souboru *Muck*, pojednávajícím o současném fenoménu komunikaci lidí přes různé platformy sociálních sítí a novém jazyku těchto sítí. Dosazování těchto symbolů do fotografií nabízí nové kódování, překresluje významové děje, může je popírat, podtrhnout nebo znejistit. Interpretace je na divákovi známém, či neznámém kódování a vytváří jisté napětí v obou případech. Text ve fotografii je velmi silným prvkem a má schopnost fotografii umístit v čase, prostoru a kontextu. Nebo také stejným způsobem deaktivovat vnímání času a prostoru ve fotografii. Text ve fotografii používá více autorů a v této práci je zmíněn v dalších kapitolách Jiří Thýn. Jeho níže popsána výstava je založena na kombinaci textu a fotografie. Při posunu v čase směrem k osmdesátým létům se objevily u Jano Pavlíka velmi sugestivní texty na fotografiích do kterých vstupoval jak kresbou fixem, asambláží nebo právě textem. Text vepsaný na fotografickém obraze najdeme u Jiřího Valocha na cyklu fotografií *Pozorování krajiny* z roku 1974.



4.56. Jiří Valoch, *Pozorování krajiny*, 1974

4.4.4. Digitální manipulace

Na počátku devadesátých let novinka, která má blízko ke kolážím je dnes hojně používaná metoda manipulace s fotografií. Spolu s rozvojem digitálních technologií se rozvíjely techniky a softwarové nástroje vhodné a určené k práci s digitálním obsahem. Fotografie se zvirtualizovala. Postupně ztrácí posvátnou auru reality a s fotografií se nakládá jako s běžným materiálem vhodným k další postprodukci. Zastoupení autorů, kteří s manipulovanou fotografií pracovali a pracují, je celkem bohaté na velmi výrazné autory. V devadesátých letech opanovala fotografickou scénu se svými gendrově laděnými manipulacemi *Views* na velkoformátových printech Veronika Bromová. Jiří Surůvka kromě malby a performance si oblíbil digitální manipulaci fotografií a na konci milénia vytvořil tisky, které se objevily na mnoha významných výstavách. Pro Štěpánku Šimlovou je přirozenou součástí tvorby právě digitálně manipulovaná fotografie. Jiří David patří co se týče práce s fotografií k rovněž významným autorům. Pracuje nejen s digitálně manipulovanou fotografií, ale také koláží, objektem a malbou. Mediálně známou práci manipulované fotografie byly série *Bez soucitu*. Ze současných autorů se dnes mluví o autorkách digitálně manipulovaných fotografií jako jsou například absolventky Institutu tvůrčí fotografie Slezské univerzity v Opavě Tereze Vlčkové (série *Two*) a Báře Prášilové (*Never Happened*), které se svými pracemi dosáhly uznání u nás i ve světě. Digitálně manipulovaným obrazem se zabývá ve své tvorbě také Tomáš Chadim zejména ve fotografii krajiny. Výčet autorů by byl velmi dlouhý, tím že se jedná v současnosti o nejpoužívanější zásah do fotografie. Vzhledem současnému úzkému spojení digitálních nástrojů a fotografie je často vnímána jako jedno médium. Pokud bychom se podívali jinou optikou na problematiku, mixování média fotografie a digitální manipulace vycházejí z jiných kódování. Fotografie vychází z základního parametru citlivosti materiálu na světlo. Kdežto digitální nástroje jsou, kódy které vycházejí ze zcela jiných premis než je citlivost na světlo. Je tedy legitimní považovat digitální prostředí a jejich programy za médium.

4.4.5. Fotografie jako objekt a performance

Neočekávaným, ale používaným způsobem propojení je mixování médií fotografie a objektu, sochy. Pokusy o takové ztvárnění se mohou zdát ne tak frekventované jako ostatní způsoby, ovšem z pohledu zkoumaného období, jde o časté použití. Fotografie se sochou je

velmi bizarní spojení, ale je možné se s takovým spojením setkat. Na konci milénia se takovou kombinací zabýval Aleš Kuneš ve fotografických plastikách *Necesárie*. Michal Macků v prvním desetiletí nového milénia přechází z dvou rozměrů geláže do třetího v objektech ze skla spojenou s do té doby používanou geláží. Souborem *Rodinná tajnička* vstoupil do kategorie objekt také Robo Kočan. Trochu odlišným způsobem propojení fotografie a objektu jsou instalace a sitespecific, kde hraje fotografie v komplexnosti instalace hlavní roli. Takto postupuje více autorů a mezi nimi jsou Michal Hušťáty, slovenský umělec a fotografové Alexandra Vajd a Hynek Alt. Dorota Sadovská, o které je rovněž psáno v této kapitole, kombinuje objekt a fotografii a zasazuje prostorovou koláž z fotografií do instalace. Prolínání objektu, sochy a dalších médií včetně fotografie se nastupující generace umělců nevyhýbá, naopak se zdá být tento způsob prezentace fotografického díla trendem. Performance a fotografie se objevuje častěji ne jako záznam performance, ale jako konečný výstup kombinace obou médií. Takovým to způsobem lze chápat výstupy z prací Aleše Kuneše, Lenky Klodové, Jiřího Surůvky a Doroty Sadovské. Na akcích performerů se používají fotografie jako nedílná součást performance. Za současných autorů je zajímavá práce Kateřiny Držkové a její konceptuálněji laděné přechody mezi médii fotografie, objektu, performance a instalací *Paraphrases* (2007-2008).

4.4.6. Fotografie a nová média

K digitální manipulaci se v současnosti přidávají další formy digitálního obrazu pracujících s hyperlinkem do kyberprostoru internetu a internetových sociálních sítí. Kódy, hyperlink, internet, přenášení internetu do reality jsou základními předpoklady pro postinternetovou situaci. Nová média vnímaná optikou 90tých let jistě propojení mají ve videoinstalacích spíše jako doprovodný nebo dokumentační prvek v rámci mix mediálního díla. Kombinování videa a fotografie na téma *Les* zpracovali bratři Květoňovi z litoměřické *Andereseite*. Alena Kotzmanová používá kombinaci statické fotografie a videoprojekce na fotografii ve svých pracích. Zbyněk Baladrán, kromě videa, vytváří v jednom ze svých projektů instalaci z pásů kinofilmů. Významným autorem je na české scéně také David Možný se svými videoarty.

Jako poměrně převratné pro současné chápání umění je vstup umění do sociálních kybermedií do diskurzu umění. Umělci pracující se sociálními sítěmi, vizualitou, vědeckým přístupem k vizuálním datům otvírají nové příležitosti pro bádání a propojování médií virtuálních a reality. Ukázkou práce v přenosu mezi médii a odkazy na jiný rozměr

úkazu mohou být některé z děl na výstavě „Big bang data“ v Praze (2017). Ukázkou vnímání ohromující síly a změny chování registrovaných uživatelů sítě pro sdílení fotografií Flickr lze najít v expozici Erika Kesselse. Umělec v instalaci poukazuje na několik faktorů, extrémně velkého množství sdílených fotografií, mizející hranice soukromí a jepičí životnost snímku na takovéto platformě.⁶² S novým nahlížením na svět nových médií se setkáváme u vědeckých přístupů Leva Manoviche, například v projektu „Phototrails“. Jedná se o vizualizaci 2,3 milionů fotografií stažených ze sítě Instagram ze třinácti měst. Výstupem jsou obrazové struktury z těchto třinácti měst sestavené z desítek tisíců fotografií. Princip vizualizace a přenosu média je uspořádávání podle určeného klíče do tvaru podle hodnot, které s sebou fotografie nese. Například čas, místo pořízení snímku, barevnost, kontrast a textura. Projekt byl dostupný na webu Phototrails.net v roce 2013, kdy vznikl. V současnosti, a o pár let později díky exponenciálnímu nárůstu dat, způsobeného větším technologickým pokrytím populace je používání dat ze sociálních sítí běžným vyjadřovacím prostředkem umělců. V České republice se fenoménem bizarností dobrovolného mizení hranic soukromí a nulové sebereflexe na internetu a sociálních sítích zabýval lotyšský fotograf Ivars Gravlejs například v projektu seznamkových fotografií Latvian Girls and Boys. Propojení s novými médii a kybermédii používají David Koronczí a Michal Huštaty. Mladí autoři u nás si tuto fúzi osahávají a v rámci postinternetové situace častěji přistupují k řešením spojeným s kyberprostorem.

⁶² Instalace Erika Kesselse obsahuje 350 tisíc z 950 tisíc fotografií stažených během jednoho dne na síť Flickr. Instalace vypadá jako obrovské smetiště fotografií, kde je možné prohlédnout si jakýkoliv snímek z 350.000. Amební útvar instalace může být proměnlivý ve všech osách a chová se podobně jako sypká hmota.

5. ZÁVĚR

V textu o filozofii moderního umění čerpá Liessmann z Kantovi *Kritiky soudnosti* a vybírá statě o krásném. Otázka, zda umění musí být krásné, byla argumentována mnohokrát a také bylo vyvráceno přesvědčení o umění jako nositeli krásna. Kant říká doslova „*Přírodní krása je krásná věc; umělecká krása je krásná představa*“. O tom, že umění se skrývá v jeho obsahu není třeba na těchto stránkách diskutovat. O použití forem lze polemizovat. Existují vždy určité historické nebo kulturní kořeny, aby se různé formy staly oporami sdělení. Množství jazyků, kterými v umění dnes mluvíme a snažíme se je sdělovat, je nepřeborné. Ne vždy je možné rozumět sdělení při posunech různého chápání gest. Lokální kontexty jsou srozumitelnější častěji někomu v okolí, méně někomu na druhém konci státu nebo přes hranice nebo zřídka na opačném konci planety. Univerzálně srozumitelné sdělení jsou vzácné a hrozí v některých případech vyprázdnění jejich formy a tématu mohou-li duplikovat sama sebe. Pavlína Morganová shrnuje v textu *Počátek století*, že: „*být umělcem na začátku dvacátého prvního století obnáší mnohem více než jen stát před malířským stojanem*“.⁶³

Pokud si mám odpovídat po prostudování všech písemných zdrojů a teorií na otázky zda dosavadní vývoj fotografie a umění měl vliv na propojování médií, jsem přesvědčen, že ano a docházelo k tomu postupnými kroky a experimenty od počátku vzniku média fotografie. Pokud si mám stanovit na časové ose klíčové body tohoto vývoje, ve světě by to byly meziválečné Duchampovy readymade a u nás koláže Štýrského v období surrealismu, poté až fotografie v Popartu v padesátých letech na západ od našich hranic. Posledním krokem ve vývoji jsou postmoderní devadesátá léta s nástupem nových médií a digitalizace.

Studiem umělců pracujících s médiem fotografie a přesahy mimo fotografii si na základě subjektivního pohledu vyvozují, že fotografové experimentující s tímto médiem, zkoumající podstatu média, pracující s archívem nebo klonící se více k nenarativní fotografii nebo konceptu mají větší ochotu prolínat jednotlivá média, nekladou si limity při využití formy a často zkoumají z různých úhlů samu podstatu, ale také možnosti média. Ve srovnání s většinou fotografů používající čistou formu zpracování fotografického obrazu je tato skupina opticky mnohem menší, ale mají nezanedbatelný podíl expozic mix medií v kontextu celého současného umění. Z pozorování a návštěv různých, nejen fotografických výstav, za poslední 3 roky jsem vysledoval, že průchodnost mezi médii je v současnosti

63 MORGANOVÁ s. 41,

častější a více výstav používá méně tradiční jazyk komunikace s divákem než tomu bylo před pěti nebo deseti lety. Do popředí se dostávají komunikační kanály jako je site specific, internet, sociální sítě, mobilní komunikační technologie.

Zajímavým poznatkem je v porovnání historie regionálního vývoje fotografie a jejího přesahu do mixmédií, různě rychlý vývoj v jednotlivých zemích socialistického bloku. Na vývoji se odrážely společenské události a síla represe ideologické moci.

O umění po roce 1990 se píše v mnoha textech v souvislosti s postmodernou množstvím i protichůdných názorů v pohledu na postmodernu. Její vliv na vývoj současného umění není zcela jasný. Některé prvky postmoderní fotografie se přenášejí v jiných rovinách a významech i do současnosti. Mnohem zajímavější je vývoj s paralelně nastupujícími novými médii a postprodukcí. Díla vznikající v tomto období až do dneška jsou označována jako postmediální. Vizi, kterou považuji za možné východisko ze současné situace je program, který překódovává starý způsob kulturního vidění medií. To si myslím, že bude s nárůstem kybernetizace a průmyslové revoluce 4.0 čím dál víc znatelnější.

Uvědomuji si, že vytvořit si svůj vlastní pohled, abych mohl sám mluvit o fotografii, znamená klikatou cestu s mnoha odbočkami. Vznikaly teorie, které byly obhajovány a vyvraceny. Nedělám si iluze, že některá má vyjádření vždy najdou oporu v obecně přijaté teorii. Pro mnoho odboček v historii fotografie, které byly spjaty se soudobým uměním, společenským děním, vědou a politikou, nelze najít jednotné vidění věci a některé teze se stávaly nosné a některé se stávají pouze slepou uličkou. To považuji za zcela legitimní a obohacující vědění v rozměru daného oboru a napříč obory.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

1. ALT, Hynek, KRATOCHVIL, Jen (ed.). Alt, Vajd: *My left hand*. 1. Prague: Academy of Arts, Architecture and Design in Prague, 2014. ISBN 978-80-86863-83-2.
2. BARTHES, Roland. *Světlá komora: poznámka k fotografii*. Vyd. 2., upravené. Praha: Agite/Fra, 2005. ISBN 80-866-0328-8.
3. BAUMAN, Zygmunt. *Tekutá modernost*. 1. vyd. Překlad S Blumfeld. Praha: Mladá fronta, 2002. ISBN 80-204-0966-1.
4. BIRGUS, Vladimír, Jan MLČOCH a Olga MALÁ. *Česká fotografie 20. století: průvodce*. Praha: Uměleckoprůmyslové muzeum, 2005. ISBN 80-862-1789-2.
5. BOURRIAUD, Nicolas. *Postprodukce: kultura jako scénář: jak umění nově programuje současný svět*. Praha: Tranzit, 2004. Navigace. ISBN 8090345204.
6. CÍSAŘ, Karel. *Abeceda věcí: poznámky k modernímu a současnému umění*. Vyd. 1. Praha: UMPRUM, 2014. ISBN 978-80-86863-70-2.
7. CÍSAŘ, Karel (ed.). *Co je to fotografie?*. Vyd. 1. Praha: Herrmann, 2004. ISBN 80-239-5169-6.
8. CLAVERIE, Jana, Otto M. URBAN a Olga MALÁ, VOJTĚCH, Daniel, ed. *Veronika Bromová: království = kingdoms : [Dům u Kamenného zvonu, 30.10.2008- 11.1.2009]*. Praha: Arbor vitae, 2008. ISBN 978-808-7164-136.
9. FLUSSER, Vilém. *Za filosofií fotografie*. Vyd. 2., upr. Překlad Josef Kosek, Božena Koseková. Praha: Fra, 2013. Vizuální teorie. ISBN 978-80-86603-79-7.
10. FLUSSER, Vilém. *Do universa technických obrazů. 1. vyd.* Praha: OSVU, 2001. Eseje. ISBN 80-23—7569-8.
11. FREELAND, Cynthia A. *Teorie umění*. Praha: Dokořán, 2011. Bod (Dokořán). ISBN 978-80-7363—64-2.
12. GABLIK, Suzi. *Selhala moderna?*. Vyd. 1. V Olomouci: Votobia, 1995. ISBN 80-858-8520-4.
13. GÁL, Egon a Miroslav MARCELLI. *Za zrkadlom moderny: filozofia posledného dvadsaťročia*. 1. Bratislava: Archa, 1991. ISBN 80-7115-025-8.

14. GRUNDBERG, Andy. *Crisis of the real: writings on photography*, 1974-1989. New York: Aperture, c1990. ISBN 0893814016.
15. HRSRG. VON GIORGIO COLLI .. *Sämtliche Werke: kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Neuausgabe. München [u.a.]: Dt. Taschenbuch-Verl. [u.a.], 1980. ISBN 34-235-9065-3.
16. KANT, Immanuel, KOBLÍŽEK, Tomáš, ed. *Kritika soudnosti*. Druhé, upravené vydání. Praha: OIKOYMENH, 2015. Knihovna novověké tradice a současnosti. ISBN 978-80-7298-500-5.
17. KLODOVÁ, Lenka. *Nahé situace*. Brno: FaVU, 2016. ISBN 978-80-214-5364-7.
18. KOTZMANNOVÁ, Alena, POSPISZYL, Tomáš a David KORECKÝ, ed. *Kotzmann*. Praha: Fra ve spolupráci s KANT, 2012. ISBN 978-807-4370-656.
19. KULKA, Tomáš. *Umění a kýč*. 2. vyd. Praha: Torst, 2000. ISBN 80-721-5128-2.
20. LIESSMANN, Konrad Paul. *Filozofie moderního umění*. Olomouc: Votobia, 2000. ISBN 80-719-8444-2.
21. MANOVICH, Lev a Pavel SEDLÁK. *The language of new media*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2000. Leonardo. ISBN 02-621-3374-1.
22. MARIEN, Mary Warner. *Photography: a cultural history*. New York: Harry N. Abrams, 2002. ISBN 08-109-0559-0.
23. MOUCHA, Josef. *Obrazy z dějin fotografie české: eseje o umění a klasicitě*. Vyd. 1. Praha: Josef Moucha, 2011. Texty (Archiv výtvarného umění). ISBN 978-80-905026-0-4.
24. PAULÍČEK, Miroslav. *Nikdo se neodvážil říci, že je to nudné: sociologie vysokého a nízkého umění*. Vyd. 1. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2012. Studie (Sociologické nakladatelství). ISBN 978-80-7419-097-1.
25. POSPĚCH, Tomáš (ed.). *Česká fotografie 1938-2000 v recenzích, textech, dokumentech*. Vyd. 1. Hranice: Dost, 2010. ISBN 978-80-87407-01-1.
26. POSPĚCH, Tom a Paula HYVÖNEN]. *Jan Pohribný: fotografie z let 1988-2008 = photographs from 1988-2008*. Praha: České Budějovice, 2008. ISBN 978-802-5430-668.

27. POSPĚCH, Tomáš a Lucia L. FIŠEROVÁ, ed. *Slovenská nová vlna: 80. léta = The Slovak new wave : the 80s*. Praha: KANT ve spolupráci s Bona Fide and GHMP, 2014. ISBN 978-80-7437-123-3.
28. POSPĚCHOVÁ, Eva. *Jiří Šigut*. Opava, 2013. Bakalářská práce. Slezská univerzita v Opavě, Filozoficko- přírodovědecká fakulta, Institut tvůrčí fotografie,. Vedoucí práce Mgr. Jan Pohribný.
29. PŘIBYL, Ondřej. *Jedinečnost a reprodukce fotografického obrazu*. Vyd. 1. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, 2014. ISBN 978-80-86863-77-1.
30. SILVERIO, Robert. *Postmoderní fotografie: fotografie jako umění na konci dvacátého století*. V Praze: Akademie múzických umění, Filmová a televizní fakulta, katedra fotografie, 2007, 146 s. ISBN 978-80-7331-083-7.
31. STUDENTI, Intermediální školy, BREZENINOVÁ, Vilma, ed. *Skoro učebnice: 25 let existence první československé Intermediální školy 1990-2015*. Ostrava: Šmíra-Print, 2016. ISBN 978-808-7427-828.
32. ARMSTRONG, Conrad, ŠMARDOVÁ, Lucie (ed.). *10 let Ateliéru intermediální konfrontace: 2003-2013*. Vyd. 1. V Praze: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2013. ISBN 978-80-86863-71-9.
33. URBAN, Otto M. *Decadence now!: za hranicí krajnosti*. Vyd. 1. V Řevnicích: Arbor vitae ve spolupráci se společností Pro Arte, 2010. ISBN 978-80-87164-39-6.
34. --ismy: jak chápat moderní umění. 1. V Praze: Slovart, 2013. ISBN 978-80-7391-762-3.

ČASOPISY A KATALOGY

1. BIRGUS, Vladimír. *Vnitřní okruh v současné české fotografii: The intimate circle in contemporary Czech photography : [Galerie hlavního města Prahy, Městská knihovna, Praha, 15.5-18.8.2013]*. Praha: KANT ve spolupráci s Galerií hlavního města Prahy, 2013. ISBN 978-80-7437-099-1.
2. *Fotonoviny*. Bratislava: Stredoeurópský dom fotografie Foto-fo, 2016, **10**(37), 17. ISSN 1337-6454.
3. *Flash Art*. No.3. Nadace Prague Biennale (Praha) / PILOT (Bratislava), 2016, **2016**(Září-Listopad), 33-35. ISSN: 1336-9644.

4. *Fotograf: umělé světy*. Praha, 2014, **13**(23). ISSN 1213-9602.
5. HIGGINS, Dick a Hannah HIGGINS. *Intermedia*. Leonardo. The MIT Press, 2001, 34(1), 49-54.
6. *Intimní interakce: Intimate interactions* : vystavující umělci Hynek Alt Aleksandra Vajd .. [et al. :28.1.-27.4.2014, Galerie města Ostravy, Galerie Multifunkční auly Gong]. 1. Ostrava: TrojhalíKarolina, 2014. ISBN 978-80-87763-03-2.
7. PÁTEK, Jiří. *Element F.: fotografie a umění ve druhé polovině 20. století*. 1. V Brně: Moravská galerie, 2012. ISBN 978-80-7027-256-5.
8. PTÁČEK, Jiří. Martin Vongrej. *Fotograf: Kontemplace*. Praha: Fotograf 07, 2017, (29), 58. ISSN 1213-9602
9. STEEN, Phyllis. Úvodník časopisu. *The journal of aesthetics and art criticism*. Baltimore: Waverly Press, 1988, XXXIX, č. 4. , s.365
10. VANČÁT, Pavel. Markéta Othová. *Fotograf: Intimita*. Praha: Fotograf 07, 2004, (4), 26-27. ISSN 1213-9602.
11. VANČÁT, Pavel. *Mutující médium: fotografie v českém umění 1990-2010*. Praha: Fotograf 07 ve spolupráci s Galerií Rudolfinum, 2011, [152] s. ISBN 978-80-254-9129-4.

INTERNETOVÉ ZDROJE

1. ARCHEY, Karen a Robin PECKHAM. *Art Post-Internet* [PDF]. Copy #15. Beijing: Ullens Center for Contemporary Art, 2014 [cit. 2017-05-17].
2. BIRGUS, Vladimír. Text 1996. *Michal Macků* [online]. Olomouc, 2017 [cit. 2017-05-11]. Dostupné z: <http://www.michal-macku.eu>
3. BUBENÍČEK, Petr. Peter Župník: Paříž je bludiště. In: *Digiarena* [online]. Praha: CN invest, 2007 [cit. 2017-06-05]. Dostupné z: https://digiarena.e15.cz/peter-zupnik-pariz-je-bludiste-rozhovor_5
4. BRABCOVA, Nikola. *Jiří Thýn on Artyčok*. In: *Artyčok.tv — Současné umění online* [online]. Praha: artycok.tv, 2015 [cit. 2017-02-22]. Dostupné z: <http://artycok.tv/28679/jiri-thyn-2>
5. *Decadence Now!: Za hranicí krajnosti*. Galerie Rudolfinum [online]. 2010 [cit. 2016-04-10]. Dostupné z

<http://www.galerierudolfinum.cz/cs/exhibition/decadence-now-za-hranici-krajnosti#.U0bUWVyBV4s>

6. DOSTÁL, Martin. Fotografie Jiřího Davida. In: *Photorevue* [online]. Opava, 2005 [cit. 2017-06-01]. Dostupné z: <http://www.photorevue.com/phprs/view.php?cisloclanku=2005042801>
7. DOX: Centrum současného umění. *DOX* [online]. Praha, 2017 [cit. 2017-05-04]. Dostupné z: <http://www.dox.cz/cs/press/tiskovy-servis/vystava-big-bang-data-zkouma-fenomen-informacni-exploze-ktou-dnes-zazivame>
8. FIŠEROVÁ, Lucia. *Jiří Šigut* [online]. In: . Praha, 2004 [cit. 2017-06-02]. Dostupné z: <http://www.artlist.cz/jiri-sigut-551/>
9. GERŽOVÁ, Barbora: Dorota Sadovská. *Dorota Sadovská* [online]. Nitra, 2017 [cit. 2017-05-14]. Dostupné z: <https://nitrianskagaleria.sk/event/dorota-sadovska/>
10. GRÚŇ, Daniel. Martin Vorgej. In: *Matrin Vorgeht* [online]. Praha: Futura AIR, 2016 [cit. 2017-06-06]. Dostupné z: <http://www.futuraproject.cz/air-futura/event/232-2017-martin-vongrej-portfolio>
11. Hlavní děj: Markéta Othová a Petr Bakla. In: *Plato* [online]. Ostrava, 2015 [cit. 2017-06-05]. Dostupné z: <http://plato-ostrava.cz/marketa-othova-a-petr-bakla-hlavni-dej-master-process/>
12. HORÁKOVÁ, Jana. Konec dějin nových médií: Softwarová studia. In: *Www.monoskop.org* [online]. Praha, 2012 [cit. 2017-05-12]. Dostupné z: https://monoskop.org/images/9/98/Horakova_Jana_2011_Konec_dejin_novych_medi_Softwarova_studia.pdf
13. HYNEK ALT & ALEKSANDRA VAJD. <http://www.drdovalgallery.com> [online]. Praha 3: Jeřábková Edith [cit. 2017-03-08]. Dostupné z: <http://www.drdovalgallery.com/artists/aleksandra-vajd-hynek-alt>
14. HYNEK ALT & ALEKSANDRA VAJD. *Drdova Gallery* [online]. Praha, 2017 [cit. 2017-04-20]. Dostupné z: <http://www.drdovalgallery.com/artists/aleksandra-vajd-hynek-alt>
15. HYNEK ALT: Deep Purple. In: *Artyčok.tv* [online]. Praha: Artyčok.tv, 2017 [cit. 2017-04-20]. Dostupné z: <http://artycok.tv/38526/deep-purple>
16. HUŠTATY, Michal. *Hustaty.net* [online]. 2017 [cit. 2017-06-13]. Dostupné z: http://hustaty.net/portfolio_ARTD_hustaty_male.pdf

17. JEŘÁBKOVÁ, Edith. Skupina Ládvi. In: *A2: zvíře nikdy nespí* [online]. Praha: A2, 2007 [cit. 2017-04-10]. Dostupné z: <https://www.advojka.cz/archiv/2007/6/skupina-ladvi>
18. David Koronczi [online]. Zlín, 2012 [cit. 2017-05-12]. Dostupné z: <http://www.young-photographers.eu/itf-opava/44-david-koronczi>
19. KOTZMANNOVÁ, Alena. Alena Kotzmanová. In: *Alena Kotzmanová* [online]. 2017 [cit. 2017-05-06]. Dostupné z: <http://kotzmannova.cz>
20. *Monoskop.org* [online]. 2016 [cit. 2017-06-03]. Dostupné z: <https://monoskop.org/Postmedia>
21. PEPE, Sheila. Sebastian Bremer: Essays. In: *Sebastian Bremer* [online]. New York, 2017 [cit. 2017-05-20]. Dostupné z: <http://sebastianbremer.com/about/essays/>
22. PETIŠKOVÁ, Terezie. Jiří David. In: *Artlist.cz* [online]. Praha, 2012 [cit. 2017-06-01]. Dostupné z: <http://www.artlist.cz/jiri-david-885/>
23. Wax WEB David Blair. *Http://waxweb.org* [online]. University of Virginia [cit. 2017-05-05]. Dostupné z: <http://waxweb.org>
24. SADOVSKÁ Dorota. *Dorota Sadovská* [online]. Bratislava, 2017 [cit. 2017-05-14]. Dostupné z: <http://www.sadovska.sk>
25. ŠIGUT, Jiří. *Jiří Šigut* [online]. In: . Praha, 2004 [cit. 2017-06-02]. Dostupné z: <http://http://www.artlist.cz/dila/pokus-o-spanek-21-22-7-1992-962/>
26. VILGUS, Petr. *Aleš Kuneš* [online]. In: . Praha [cit. 2017-05-30]. Dostupné z: <http://www.vilgus.cz/index.php?id=detail-clanku&typ=politik&it=76>
27. Martin Vorgej. In: *Martin Vorgej* [online]. Bratislava, 2016 [cit. 2017-06-06]. Dostupné z: http://www.martinvongrej.com/files/martin_vongrej_artist_statement.pdf
28. WOHLMUT, Radek. David ve Futuře. In: *Žena.cz* [online]. Praha: Ekonomia, 2006 [cit. 2017-07-12]. Dostupné z: https://www.zena.cz/david-ve-future-dalsi-trefa-do-cerneho/r~i:article:126199/?_ga=2.204941904.1102700144.1499882128-707907864.1466789563&redirected=1499973970

JMENNÝ REJSTŘÍK

- Alt, Hynek* 17,23,40,43,83,99 *Arzamasova, Tat'ana* 37 *Baladrán, Zbyňek* 39, 100
Baňka, Pavel 39 *Barrow, Thomas* 34 *Bertrand, Lavier* 16
Bremer, Sebastien 35 *Blair, David* 29 *Bromová, Veronika* 40,43,58,98
Cockburn, Julie 35 *Čapek, Karel* 46 *Čežin, Andrej* 37
David, Jiří 39,62 *Dlubak, Zbygněv* 36 *Dopitová, Milena* 38
Drtikol, František 53 *Držková, Kateřina* 99 *Ezvovič, Lev* 37
Frank, Robert 97 *Foldynová, Terezie* 97 *Gillbert and George* 34
Gravlejs, Ivars 100 *Grygar, Štěpán* 84 *Heinecken, Robert* 30
Hochman, Nadav 23 *Holomíček, Bohdan* 97 *Hošek, Jakub* 23
Hudeček, Jan 44 *Huštaty, Michal* 91,99,101 *Chadim, Tomáš* 99
Chatrný, Ivan 39 *Chow, Jay* 23 *Jasanský, Pavel* 32
Kačan, Vadim 37 *Karchňák, Jaroslav* 45 *Karlas, Ota* 46
Kessels, Erik 100 *Kintera, Krištof* 39 *Klodová, Lenka* 66,72
Kočan, Robert 56,96,99 *Kolář, Viktor* 84 *Koons, Jeff* 34
Koronczi, David 94,101 *Kotzmanová, Alena* 68,100 *Kovanda, Jiří* 39,97
Kožemjakin ,Sergej 37 *Kravčuk, Vasilij* 37 *Kruger, Barbara* 30
Krupjejanov, Vladimír 37 *Kuneš, Aleš* 39, 44,99 *Květoň, Zdeněk* 100
Květoň, Radek 100 *Lee, Hana* 46 *Levin Sheri* 33
Macků, Michal 39,52,97,99 *Maňčuška,, Ján* 39 *Manovich Lev* 23,100
Maraston, Jakub 30 *Mečl, Ivan* 46 *Mikule, Tomáš* 97
Moffat Tracey 33 *Moskaleva, Galina* 37 *Možný, David* 39
Neshat Shirin 33 *Othová, Markéta* 17,43,81 *Pavlik, Jano* 38,48,97
Pierre and Gilles 34 *Pinkava, Ivan* 38 *Pěchouček, Michal* 17,39,43
Pohribný, Jan 38 *Pospěch, Tomáš* 97 *Prášilová Bára* 99
Rauschenberg, Robert 20 *Rawová, Nad'a* 39 *Robakowski Józef* 36
Ronai, Peter 39 *Prekop, Rudo* 38,48 *Sadovská, Dorota* 65,99
Saudek Jan 39 *Savčenko, Igor* 37 *Serebjakova, Maria* 37

<i>Skála František</i> 39	<i>Stano, Tono</i> 38	<i>Stanko, Vasil</i> 38
<i>Sugimoto, Hiroshi</i> 20	<i>Surůvka, Jiří</i> 17,40,43,98	<i>Svjatskij Jevgenij</i> 37
<i>Šedá, Kateřina</i> 31	<i>Šigut, Jiří</i> 77	<i>Šimlová, Štěpánka</i> 40
<i>Štrba, Martin</i> 38	<i>Štýrský Jindřich</i> 38,47,97	<i>Švolík, Miro</i> 38
<i>Teige, Karel</i> 38,97	<i>Thýn, Jiří</i> 17,27,40,83,87,96	<i>Toyen</i> 38
<i>Vajd, Alexandra</i> 17,23,40,83,99	<i>Valoch, Jiří</i> 98	<i>Vaněk, Tomáš</i> 39
<i>Varga, Kamil</i> 38	<i>Vlčková, Tereza</i> 99	<i>Vongrej, Martin</i> 75
<i>Vyskočil, Ladislav</i> 46	<i>Warhol, Andy</i> 20	<i>Wall, Jeff</i> 20
<i>Witkin, Joel Peter</i> 20,34,97	<i>Wojnecki, Stefan</i> 36	<i>Wood, Sam Taylor</i> 20
<i>Želibská, Jana</i> 39	<i>Židlický, Vladimír</i> 39,96	<i>Župnik, Peter</i> 38,39,48,50,96