

**Radka Tippmanová**

# SVĚTOVÁ DIGITÁLNÍ FOTOMONTÁŽ



Slezská univerzita

Filozoficko-přírodovědecká fakulta

Institut tvůrčí fotografie

Opava, 2008



**Radka Tippmanová**

# SVĚTOVÁ DIGITÁLNÍ FOTOMONTÁŽ

MAGISTERSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Obor: Tvůrčí fotografie

Vedoucí práce: Doc. Mgr. Aleš Kuneš

Oponent: Miroslav Myška



Slezská univerzita

Filozoficko-přírodovědecká fakulta

Institut tvůrčí fotografie

Opava, 2008



# PODĚKOVÁNÍ

Ráda bych poděkovala za spoustu cenných podmětů panu doc. Aleši Kunešovi a všem, kteří mi při realizaci této práce pomohli. Děkuji též svému manželovi za trpělivost a podmětne typografické rady.

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

Souhlasím, aby tato práce byla zveřejněna zařazením do ústřední knihovny FPF SU v Opavě a Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a na internetové stránky ITF.

V Opavě, dne 19. června 2008

Radka Tippmanová (rozená Kamenická)



# OBSAH

PODĚKOVÁNÍ . . . . .	5	Kelli Connell (*1974). . . . .	59
ÚVOD . . . . .	9	Nathan Baker (*1979) . . . . .	61
PORTRÉT. . . . .	13	Anthony Goicolea (*1971) . . . . .	63
Friederike van Lawick (*1958)		Mathieu Bernard-Reymond (*1976) . . . . .	67
a Hans Müller (*1954) . . . . .	15	KRAJINA A URBANISMUS . . . . .	71
Eva Lauterlein (*1977) . . . . .	17	Ilkka Halso (*1965) . . . . .	71
Desiree Dolron (*1963) . . . . .	21	Scott McFarland (1975) . . . . .	73
DĚTSKÝ SVĚT . . . . .	23	Florian Maier-Aichen (*1973). . . . .	75
Loretta Lux (*1969) . . . . .	23	Andreas Gefeller (*1970) . . . . .	77
AES+F group . . . . .	25	Beate Gütschow (*1970) . . . . .	79
Wendy McMurdo (*1962) . . . . .	29	KRAJINA NA POMEZÍ FOTOGRAFIE A MALBY . . . . .	83
Tereza Vlčková (*1983) . . . . .	31	ARCHITEKTURA – VÝRAZ SOUČASNOSTI . . . . .	87
Simen Johan (*1973). . . . .	33	Josef Schulz (*1966). . . . .	87
PARALELNÍ REALITA. . . . .	39	Gregor Graf (*1976) . . . . .	89
Caroline Shepard (*1969) . . . . .	39	Dionisio González (*1965) . . . . .	91
Michael Najjar (*1966) . . . . .	43	Isabelle Hayeur (*1969). . . . .	91
Human Upgrades . . . . .	45	ZÁVĚR. . . . .	95
NA POMEZÍ DOKUMENTU . . . . .	47	SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY . . . . .	100
Jeff Wall (*1946) . . . . .	47	INTERNETOVÉ ČLÁNKY. . . . .	102
Barry Frydlander (*1954) . . . . .	51	INTERNETOVÉ STRÁNKY NĚKTERÝCH AUTORŮ . . . . .	103
Andreas Gursky (*1955). . . . .	55	GALERIE . . . . .	104
Doug Hall (*1944) . . . . .	55	VIDEO A AUDIO ZÁZNAMY (SOUČÁST CD) . . . . .	105
Nicolai Howalt (*1970)		SEZNAM OBRAZOVÝCH PŘÍLOH. . . . .	106
a Trine Søndergaard (*1972) . . . . .	57	JMENNÝ REJSTŘÍK AUTORŮ . . . . .	108



*Obr. 1, Agence France Presse, Chantal Sebira, 27. 2. 2008*



# ÚVOD

K tématu digitální fotografické montáže mne přivedla vlastní zkušenost. Sama se často pokouším zhmotnit konkrétní představy, a proto jsem se zájmem a zvědavostí toužila poznat autory, kteří se touto cestou vypravili. Při nedávném pročítání fotografických internetových blogů jsem narazila na portrét francouzské učitelky Chantal Sebire (Obr. 1). Na první pohled mne přemohl pocit, že se jedná o snímek vytvořený fotomanipulací. Opak je ovšem pravdou. Jedná se o reálný portrét ženy staré 52 let, která trpí nevléčitelnou chorobou.

Digitální věk s sebou přináší nutnou změnu chápání pojmu fotografické manipulace. Záznam otisku reality využívá stejných principů. Pomocí optické cesty zachycujeme světlo na citlivý materiál, avšak finálně je obraz převeden do čehosi abstraktního. Digitální data nejsou materiální, a tak přestává existovat jakákoliv představitelná souvztažnost s realitou. Počítač lze připodobnit k magické krabici kouzelníka (tzv. black boxu), do které něco vsuneme a něco jiného nám může vypadnout.

Fotograf v tomto ohledu není „hledáčem“ nových záběrů či „rozhodujících okamžiků“, ale spíše konstruktérem. Zhmotňuje, podobně jako malíř, novou realitu. Otázkou zůstává, co touto změnou obrazu reality vlastně autor chce dosáhnout. Proč raději nevyužije plátna, barev a pracuje s fotografickou předlohou? Trochu neohrabaně zde odpovím jednoduchou formulací: „Představte si...“. Člověk totiž své vizuální představy imaginuje pouze v takových hranicích, které jsou vlastním prožitkem jeho mysli. Těžko si někdo z nás představí něco, co v životě neviděl. Fotografická digitální montáž kombinuje dohromady tyto pohledy fotoaparátu, které jsme smyslově schopni vnímat odděleně. Zamícháním pixelů tak autor vizualizuje novou realitu.

Ve své práci představuji fotografy, u kterých na první pohled nenacházíme viditelný zásah do reality. Při bližším zkoumání nám poodhalují vizuální či časový kauzální rozpor. Nesnažila jsem se postihnout všechny autory, kteří tvoří tímto způsobem. Mým cílem bylo ukázat různorodost přístupů a jejich obměny. Naleznete zde jména, která jsou velmi známá, na druhou stranu i autory, kteří vytvořili jen ojedinělý soubor, jež stojí za zmínku. Nezahrnula jsem též do své práce autory, kteří vyobrazují tuto manipulaci přímo, či ji abstrahují. Např.: Thomase Ruffa, Idrise Kahna, Pepu Ventosu, Xinga Danwena, Mariku Mori, dvojici Aziz + Cucher, Olivera Wasowa a mnoho dalších. Naopak jsem zařadila tvůrce, kteří se pohybují na pomezí malířství a fotografie.

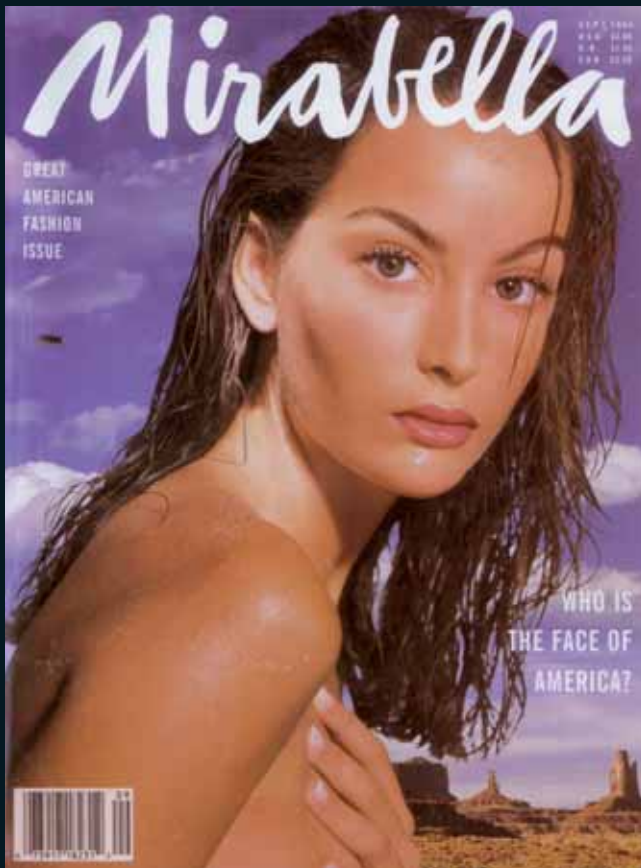
V současném přesahu a stírání hranic mezi jednotlivými fotografickými kategoriemi jsem volila rozdělení autorů dle témat jejich zájmu a formy zobrazení. Rozčlenění dalo vzniknout třem hlavním oblastem, které jsem nazvala: Portrét, Na pomezí dokumentu, Krajina a urbanismus. Přesto, že autoři využívají podobných stavebních postupů, výsledek vyúsťuje do rozličných konceptuálních sdělení. U každého autora jsem proto raději prozradila jeho formální způsob manipulace.



Cesta k informacím nebyla snadná, v době internetu mi nejvíce napomohly samotné webové stránky autorů. Jejich vlastní explikace tak byla prvním bodem zájmu s následným dohledáváním kritických článků a doplňujících informací. Našla jsem též některé audio či video záznamy uvedených autorů, které přikládám k této práci na CD. Jelikož téma současné digitální montáže je stále málo publikované, čerpala jsem převážně z anglických či amerických souhrnných publikací. Z důvodu mnohotvárnosti tohoto tématu jsem zcela určitě některé tvůrce nevědomě opomněla. Prosím tedy o shovívavost. Touto prací snad povzbudím další autory, aby v hledání zajímavých tvůrců pokračovali.



Obr. 2, Nancy Burson, *Warhead 1*, 1982



Obr. 3, Hiro, časopis *Mirabella*, září 1994

# PORTRÉT

Fotografický portrét vždy zachycoval podobu člověka. Změna ve vyobrazení stejného charakteru byla omezo-  
vána technikou. Autoři sice využívali různých objektivů, úhlů záběrů, odrazů zrcadel, ale podoba s realitou  
byla vždy zřejmá. S nástupem vyspělých technologií se ovšem začalo experimentovat jak s obrazem lidské  
tváře, tak s jejími fyzickými změnami. Přestože v oboru plastické chirurgie je možné změnit detaily či dokonce  
celou tvář, mění se tím i lidská identita? Psychologické výzkumy nás přesvědčují, že mimické svaly vykreslují  
naše vnitřní emotivní a kognitivní mapy. Při zásahu do této identity člověka tak nastává nová personifikace.  
Vývoj vědy na nás naléhá s množstvím informací i v jiných odvětvích. Oblast nanotechnologie postupně ote-  
vívá možné slučování lidí se stroji a tím velmi vzdálenou vyhlídku lidské nesmrtnosti. Společně s genetic-  
kým vývojem reprodukci buněk člověk stojí uprostřed mikrosvěta, který jej přesahuje. Portrét lidského tvora  
v této návaznosti též chápeme více ikonicky. Symbolicky využíváme lidskou tvář či figuru pro vyjádření vztahů  
a procesů.

V oblasti digitální montáže se tyto dva přístupy míchají. Autoři se nepokoušejí vyzdvihoval individuality  
svých protagonistů, naopak využívají tváře a těla jako rekvizity. Překvapivý je zájem o dětský portrét. Stejně  
tak téma hledání identity a vztahu člověka vůči okolí, též v návaznosti na vědecké poznatky.

Jeden z možných procesů digitálního výpočtu se nazývá „Morfování“. Český ekvivalent názvu vznikl z anglic-  
kého slova „Morph“, což je též označení konkrétního softwaru. Morfování je proces plynulého přechodu jed-  
noho obrázku do druhého. Tento digitální výpočet se nejprve uplatnil ve filmovém průmyslu, např. u pověst-  
ného filmu „Terminátor“ režiséra Jamse Camerona z roku 1984. Nejvíce se zřejmě tento algoritmus uplatnil  
v oblasti portrétního.

Jeden z prvních autorů, kteří tuto metodu použili již v roce 1982 byla americká fotografka **Nancy Burson**  
(\*1948) ve svém díle „Warhead I“ (Obr. 2). Fotografie obsahuje portréty 5 státníků, kteří byli odpovědni za  
nukleární hrozbu v průběhu studené války. Výpočet finálního morfu autorka procentuálně rozdělila dle počtu  
zbraní, nad kterými měly hlavy států kontrolu (Reagan 55 %, Brežněv 45 %, a méně než 1 % Thatcherová,  
Mitterand, Deng).

V oblasti reklamy a módy se začalo pracovat s procesem morfování v trochu odlišném pojetí. Nebyl upřed-  
nostněn koncept, ale zkrášlování, estetizování reality. Za zmínku stojí počín amerického módního fotografa  
**Hira** (\*1930), kterého oslovil art director Sam Shahid módního časopisu Mirabella (Obr. 3), aby vytvořil pro  
zářijové číslo časopisu ročníku 1994 fotografii dívky charakterizující krásu Ameriky. Fotograf Hiro se rozhodl,



Obr. 4, Daniel Lee, 1957 – Year of the Cock, 1993



Obr. 5, Chris Dorley-Brown, Haverhill 2000, 2000

že charakterizovat americkou krásu nelze jednou modelkou, a tak spojil pomocí algoritmu krásu 7 amerických žen.<sup>1</sup>

Procesu morfování využil i čínský fotograf žijící v USA **Daniel Lee** (\*1945) k vytvoření čínského zodiaku. Jeho soubor z roku 1993 nazvaný „Manimals“ znázorňuje 12 tváří, které vznikly kombinací lidské tváře se zvířetem (Obr. 4). Dle čínského zvířetníku je každému roku v kalendáři přiřazeno jedno zvíře, jež charakterizuje povahu a vlastnosti lidí narozených v daném roce. Lee tak zkombinoval tváře lidí, narozených v konkrétních letech, s konkrétními zvířaty dle zodiaku. Výsledné snímky charakterizují současnou kulturu, která věří, že zdánlivá poloha Slunce vůči definovaným souhvězdím v čase našeho narození, mají vliv na naši osobnost. Samotný název jeho konceptuálního díla v sobě zahrnuje propojení man (člověk) a animals (zvířata).

Velmi zajímavý projekt vymyslel a uskutečnil Angličan **Chris Dorley-Brown** (\*1958). V roce 2000 navštívil anglické město Haverhill, které v daném roce osídlovalo přesně 2000 obyvatel. V průběhu 3 měsíců fotografoval v přenosném ateliéru digitálním přístrojem všechny obyvatele všech věkových kategorií. Portréty vznikaly v supermarketech, v kině, v restauracích, všude, kde bylo snazší obyvatele zachytit. Pomocí procesu morfování spojil dohromady šest menších skupin portrétů dle pohlaví a věku tak, aby mohl vytvořit jeden finální snímek spojený ze všech portrétovaných 2000 obyvatel města Haverhill. Nejmladšímu účastníkovi byly dva roky, nejstaršímu sedmdesát let. Pro svůj výpočet specifické tváře použil jak digitálního fotoaparátu, tak softwarů Adobe Photoshop a Morph. Výsledný snímek představuje andělskou tvář nazvanou „Haverhill 2000“ (Obr. 5).

Na tomto projektu je zajímavé několik aspektů. Přelomový rok 2000 byl vnímán jako určitý rozcestník, který nelze předběhnout a většina nábožensky založených lidí přisuzovala přelomovému roku apokalyptický význam. Jeho projekt má sílu právě díky spojitosti symbolu číslice 2000. Morfovaná fotografie tím připomíná portrét mladého oduševnělého bezpohlavního tvora, který mohl v daném čase odvrátit pocit hrozby či konce.

## Friederike van Lawick (\*1958) a Hans Müller (\*1954)

Přestože **Nancy Burson** lze považovat za pionýrku procesu morfování v oblasti fotografického portrétu, mladší generace začala tento algoritmus využívat k vyobrazení vztahu více osob. Jeden z projektů s názvem „La Folie à Deux“ (Portréty uměleckých dvojic), který vznikl v letech 1992–1996, vytvořila německá dvo-

---

1 Tento nápad byl obměnou fotografie ze speciálního vydání magazínu Time z podzimu roku 1993, kde na obálku časopisu byl použit morf s názvem „New Face of America“ zkombinovaný z žen představujících různé národní entity zastoupené v USA. Snímek byl stejně jako u Nancy Burson vypočten pomocí procentuálních poměrů všech národnostních entit.



Obr. 6, LawickMüller, Muriel Olesen a Gerald Minkoff  
(La Folie à Deux), 1996



Obr. 7, Vibeke Tandberg, Faces #1 a #6, 1998



Obr. 8, LawickMüller, Athena Velletri  
(Nina), 1999



Obr. 9, LawickMüller, Apollo from  
Olympia, 1999



Obr. 10, Socha Apollona, Diáv Chrám  
v Olympii



jice autorů **Friederike van Lawick** a **Hans Müller**, žijící ve Francii. Na základě vlastní zkušenosti, jako dvou spolupracujících uměleckých individualit, se chtěli pokusit zaznamenat proces součinnosti vizuálně.

Kooperace uměleckých osobností v sobě zahrnuje vztah plný diskuzí, interakce, komunikace, a když se pošťestí, společný artefakt sjednotí výjimečnost obou dohromady. Autoři se tak rozhodli ilustrovat proces symbiózy u ostatních umělců. Pro svůj záměr oslovili umělecké dvojice po celé Evropě a formou klasického neestetizovaného portrétu, podobného pasové podobence, nasníмали jednotlivé autory. Posléze začali vytvářet tzv. „Metafotografie“ (Obr. 6), složené z 16 snímků. Levý horní a pravý dolní portrét vykresluje reálnou podobu každého z dvojice. Všechny ostatní snímky jsou metamorfózami obou aktérů procentuálně vypočítány. Divák může pozorovat prolínání a změnu jednotlivé tváře ve zcela odlišnou individualitu. Konceptuálně se tak autorům podařilo vizualizovat 32 „metaportrétů“, ztvárňujících proces tvůrčí spolupráce. Projekt odkazuje k otázce prnutí mezi fúzováním a individualistickým sebespazováním každého tvůrce.<sup>2</sup>

Pozdějším projektem s názvem „Perfectly Super Natural“ (Dokonale super přirozený) z let 1998–2000, se autoři navracejí k významům řecké mytologie. Jejich záměrem bylo zachytit současnou podobu Athény (bohyně moudrosti a vítězné války) (Obr. 8), Artemis (bohyně přírody) a Apolla (boha umění) (Obr. 9). Za pomoci fotografií řeckých soch a nasnímaných lidských tváří, fyziognomicky podobných předloze, vytvořili prolnutím snímky tří bohů.

Vznikla tak překvapivě zajímavá vyobrazení postav, která v sobě ukrývají cosi z dob minulých. Nejen, že ve tvářích nacházíme věrnou podobu známých soch, ale především ve své dvojrozměrnosti stále obsahují magičnost symbolické bytosti (Obr. 10). Návrat k renesanci je dalším odkazem, jež upozorňuje na fakt, že změna lidské tváře v sobě skrývá i změnu jejího významu. Podobně jako humanismus směřoval k zájmu o člověka jako o individualitu, shledáváme současnou fyziognomickou zachycení tváře jako nedostačující. Snaha dostat se fotograficky pod kůži člověka je tímto souborem poodkryta. Svým způsobem tak autoři nevědomky předznamenalí vývoj, jímž se ve fotomontáži autoři portrétu později zabývají.

## Eva Lauterlein (\*1977)

Filozoficky vzato, člověk myslí ve vztazích, a proto i základní akt myšlení vyjadřuje vždy nějaký vztah. „Identitu“ lze tedy chápat jako aktivitu, které porozumíme tak, že ji uvedeme do konkrétního vztahu. Ve svém cyklu fotografií Chiméry (Obr. 11) se švýcarská autorka **Eva Lauterlein** snaží ztvárnit identitu současnosti. Podobně jako

---

2 Podobným způsobem pracovala i norská autorka **Vibeke Tandberg** (\*1967), která propojovala ve svých snímcích z let 1998 sama svůj autoportrét s ostatními kamarády (Obr. 7). Nevnímáme tak autorčinu individualitu, ale spíše zrcadlení autorky samotné v ostatních. Nevíme, zda se jedná o muže či ženu, jak starou či mladou. Bytosti zůstávají bezpohlavní.



*Obr. 11, Eva Lauterlein, Chiméry #3, 2002*



*Obr. 12, Eva Lauterlein, Chiméry #4, 2002*



*Obr. 13, Eva Lauterlein, Vraisemblance #3, 2003*

kubisté, „sestavuje“ v počítači obraz člověka, kterého analogově zachycuje z různých úhlů. Po naskenování někdy i více než 30 negativů odlišných záběrů využívá procesu morfování. Pozadí aktérů je na snímku rozostřeno, ale zaznamenává reálné exteriéry či interiéry lokací, ve kterých fotografie vznikaly. Klasická perspektiva a barevně sladěné prostředí s portrétovaným vyjadřují symbiózu.

Finální upravené snímky lze pojmut jako snahu o kompletní fyziognomii. Ačkoliv záměr je zřetelný, touha uchopit člověka a zaznamenat jeho podobu jak nejlépe to půjde, výsledný snímek nás však o této personifikaci zcela nepřesvědčuje. Fotografie vyobrazují bytosti, jenž se z nějakého důvodu zastavily v čase, a hledí ve svém zamýšlení kamsi do prostoru jiné dimenze, který je divákovi odepřen. Aktéry spojuje absence jejich emocí. Divák není schopen pojmut jejich výraz, vycítit jejich touhu či náladu, jakkoliv je uchopit. Jsou izolováni ve svém světě a nedovolí nikomu do něho vstoupit (Obr. 12).

Při pohledu na celý soubor 12 snímků, který vznikl v období let 2002–2005, můžeme dospět k názoru, že všichni portrétovaní jsou součástí jedné komunity. Jedná se o snímky podobně starých žen a mužů ve věku mezi 20–40 lety. Jeho síla jako celku tkví v naléhavosti, že tato skupina lidí opravdu může žít se svým monstrózním zjevem mezi námi. Pocit ohrožení vnímáme v četnosti osob, které jsou vyobrazeny.

Cyklus nazvaný „Vraisemblance“ (Pravděpodobnost) obsahuje pouze 6 snímků. Vznikal ve stejném období jako Chiméry. Tato práce předznamenává návrat k zobrazení portrétu en face. Série obsahující též dětské portréty si hraje v tomto případě i se symbolikou klonování. Nenacházíme však žádné mutace mužů a abstrahované fotografie žen jsou jiné než v souboru Chiméry. Shledáváme bližší vztah diváka a odcizeného hybridu, což je podtrženo pohledem do objektivu. Cizinci se již nebojí vyrovnat se s okolím, přijímají diváka do svého světa a staví se mu čelem (Obr. 13).

Snímky v sobě zahrnují snahu připodobnit se celým svým výrazem dokumentární fotografii, což je podpořeno stylem vyobrazení postav. Přirozené světlo, přirozené prostředí. Soubory reflektují současného člověka, který právě nenachází jedinou identitu. Objevuje se tak dualita vztahování se k čemusi. Na jedné straně v souboru Chiméry vnímáme neidentifikovatelnou bytost, které nerozumíme, protože nám výrazem nenaznačuje vztah k okolí či k pozorovateli. Na druhé straně cítíme, že osoba v sobě skrývá jakýsi vlastní svět. Je uzavřena a nepřítomna, zhyponotizována svým směrem. Vztahuje se sama k sobě, bez zájmu, zda je pozorována či nikoliv. Nejde zde tedy mluvit o určité fikci. Vše, co je na snímku, reálně existovalo v okamžiku fotografování. Fikce vzniká spojením realit dohromady, zamícháním pixelů skenovaných negativů v jeden celek. Proces morfování můžeme v tomto smyslu chápat jako proces globalizace a vlivů, ke kterým je nutné najít vztah. Autorka tak dle mého názoru bravurně ztvárňuje pocit, jenž prožíváme my všichni v různých mutacích. Jedná se o snahu zachytit současného člověka, který s celou lidskou historií v genech, stagnuje kdesi v prostoru a v reálně paralelním čase.



*Obr. 14, Desiree Doldron, Soubor Gaze, Study #05, 1996–1998*



*Obr. 15, Desiree Doldron, Xteriors 10, 2001–2008*

## Desiree Dolron (\*1963)

Holandská autorka **Desiree Dolron** je známá svým cyklem snímků vytvářených v letech 1996–1998 s názvem „Gaze“ (Pohled) (Obr. 14). Portrétní podvodní fotografie archetypálních charakterů vznikaly v návaznosti na starší soubor zachycující náboženské rituály v Indii, Thajsku, Maroku a Filipínách. Dolron se snažila po šesti-hodinovém snímání protagonistů pod vodou napodobit výraz extáze, jež zaznamenávala na reportážních fotografiích ve výše jmenovaných lokalitách. Soubor překypuje malířskými vlivy, ale nepoužila žádné digitální manipulace.

Cyklem „Xteroirs“, započatém v roce 2001, podřídila vyobrazení postav zcela technologickému vývoji digitálního morfování (Obr. 15). Estetika portrétů obyčejných dívek, oděných v černém, diváka zavádí zpět k portrétům vlámských malířů jako Petrus Christus, Rogier van der Weyden a Vilhelm Hammershoi. Nesnaží se parafrázovat jejich styl, přejímá možné prvky se záměrem adaptovat druh estetiky na vizi 21. století. Pohybuje objekty, odebírá a přidává různé rekvizity v rámci zachování konstrukce rámu a jeho významu. Divák se přibližuje více snu, čistota a světelný kontrast vystihují napětí mezi démonicky svůdnými ženami a pozorovatelem. Snímky jsou vytištěny do obrovských velikostí 6 stop (1,8 metrů).



Obr. 16, Loretta Lux, *The Rose Garden*, 2001



Obr. 17, Loretta Lux, *Isabella*, 2001



Obr. 18, Loretta Lux, *Girl with Marbles*, 2005

## DĚTSKÝ SVĚT

V oblasti digitální montáže též spatřujeme častý zájem několika autorů o dětský svět. V různých mutacích jsou vyobrazeny děti všech věkových kategorií. Tato mladá bytost často nese symboly nových vizí, hybridních tvorů či magických vztahů. V historii se dětským světem zabývala např. Sally Mann nebo Helen Levitt. Děti na jejich snímcích ovšem vyzařovaly autentičností. Neumíme si přestavit ztráty různých gest, které jsou pro lidskou bytost přirozené. Autoři tyto bariéry bourají a pokoušejí se magičnost nevinnosti rozvinout. Ať formou změny výrazu dětské tváře, či jeho vztahu k okolí.

### Loretta Lux (\*1969)

Mezi hlavní představitele digitálně upravovaných dětských portrétů patří bezpochyby německá umělkyně **Loretta Lux**. Fotografa, žijící v Irsku, se narodila v Drážďanech. Studovala malířství na Akademie der Bildenden Künste v Mnichově, což předznamenalo velký vliv malířství na její fotografickou tvorbu. Hlavním motivem Luxiny tvorby jsou nadpozemské dětské portréty. Nesnaží se o zachycení individuality konkrétních dětí, ale spíše o vyjádření určitého archetypu soudobého člověka. Při důkladnějším zkoumání jejího díla pozorujeme nepřítomnost jakýchkoliv dětských emocí. Její děti se nesmějí, nepláčou, neprotestují. Působí jako panenky ve vymyšleném prostředí. Jejich hlavy jsou zvětšeny vůči mladému dětskému tělu, gestikulace je potlačena. Vznikají tak bytosti nadpozemské, čarovné a svůdné (Obr. 16).

Pro svůj záměr si vybírá děti ve věku 2–12 let, převážně potomky svých přátel a kamarádů. Modely obléká do nemoderních šatů. Zachycuje jejich pózy před jednoduchým pozadím v ateliéru, kde využívá plošného svícení. Pozadí fotografuje zvlášť, v jiném čase a na jiném místě. Motivy krajiny či interiéru barevně sjednocuje s postavami nebo pozadí sama malířsky ztvární. Oděv a postoje dětí evokují minulost, naznačují život, který existoval. Bytosti jsou však změněné, jiné. Splynutí s okolím je sourodé, ale výraz modelu jaksi nezapadá do našeho známého konceptu vnímání světa. Na všech snímcích je patrný záměr vynechat stíny a popřít reálnou perspektivu. Jako kdyby autorka chtěla přiznat, že postavy do tohoto světa nepatří, jsou odjinud, přesto, že se snaží s okolím splynout, což podporuje barevnou symbiózou (Obr. 17).

Její rannější záběry obsahují polocelky, na pozdější jsou naopak celky znázorněny s dětskou hračkou (kuličky, medvídek, balónek) či jinou rekvizitou. Fotografie z posledních let vyzdvihují propracovanější práci s pozadím, kompozice v interiérech přiznává reálnější perspektivu. Zcela jednoznačně lze říci, že od roku 2005 lze její snímky považovat za lidštější a více se podobají dětskému magickému světu. Dítě je zaujato vlastní hrou, vlastním vztahem k okolí. Jejich výrazy obsahují pozitivnější přístup, lákají nás do svého světa a nesnaží se napodobovat cizí gesta (Obr. 18).

Loretta Lux pod malířskými vlivy objevila svým tichým způsobem imaginace nový dětský svět, který je určen hlavně dospělému divákovi. I když její portréty vnímám jako velmi estetizované, její práce odkryla směr, který



Obr. 19, Lovisa Ringborg, *Following the white rabbit*, 2005



Obr. 20, Jan Faukner, *Ze souboru Panenky*, 2006



Obr. 21, AES+F, *Ze souboru Action Half Life, Episode 1, #7*, 2003–2005



dokážeme dekódovat s množstvím nových pocitů. Proces montování, skládání různých realit do jednoho výsledného obrazu v sobě zahrnuje hru a koncept zároveň. Každá hra má v sobě mantinely a pravidla, kterých se všichni aktéři dobrovolně účastní. U Luxiných portrétů se noříme do světa, který je nám blízký, ale na druhé straně jej nedokážeme zcela obsáhnout. Dětství jako symbol nevinnosti je zde přeměněno v cosi patologického. Na druhé straně je záměr tento dojem popřít pomocí estetizovaného sjednocení barev. Formu jejich vyobrazení lze pojmut jako metaforu ztraceného ráje. Nemíváme ve zvyku vnímat dětskou tvář jako monstrózní, naopak jí z dospělé pozice ochránce chceme přisuzovat něžný a křehký výraz. Pravidla naší známé hry se tak obracejí. Děti jsou více dospělé než my a předkládají nám svět, jež nás přesahuje. Přípravují nás na určitý zvrát. V tomto směru spatřuji nejdůležitější odkaz její tvorby: poukázat na známý svět dětí, jako na cosi důležitějšího a magičtějšího, než jak ho vnímáme my. Symbol dítěte může být chápán jako symbol čehosi, co přichází po nás a určuje nový směr. Tato nová generace se tak zdá zcela neuchopitelná a virtuální.<sup>3</sup>

## AES+F group

Ruská skupina vystupující pod zkratkou AES group vznikla v roce 1987. Jejími členy jsou architektka **Tatiana Arzamasova** (\*1955), architekt a animátor **Lev Evzovich** (\*1958) a designér **Evgeny Svyatsky** (\*1957). V roce 1995 se ke skupině přidal módním fotograf **Vladimir Fridkes** (\*1956). Společné projekty, které v sobě zahrnují práci s digitální montáží, začali prezentovat pod zkratkou AES+F group.

Přesto, že tato skupina neochvějně patří mezi velmi činorodé v oblasti umění a stálo by za to jí věnovat celou práci, v tomto směru se budu soustředit pouze na soubory, které jsou založeny na digitální montáží. Mezi jejich zajímavé počiny v oblasti dětského portrétu patří 2 projekty s názvem „Action Half Life“ a „Last Riot“. Ve starším projektu „Action Half Life“ (Akční poloviční život), který vznikl v letech 2003–2005, autoři zachycují groteskní karikatury hrdinů populárního světa Hollywoodu a počítačových her (Obr. 21). Samotný název projektu je převzat z reálné počítačové hry<sup>4</sup>. Soubor je rozdělen do 3 epizod, podobně jako díly filmové ságy „Hvězdné války“ režiséra George Lucase. Hlavní aktéři (dospívající děti) jsou oděni do bílého prádla podobného uniformě a napodobují pózy manekýnů. Hrdinové nové epochy jsou post-produkčně v počítači zasazeni do prostředí sinajské pouště. Některé postavy drží mohutné zbraně, repliky zbraní používaných v různých imaginárních válkách. Celá scénérie působí komicky, protože výjevy nenaznačují jakékoliv ohrožení ze strany

---

3 Podobnou tematikou i zpracováním dětských portrétů se zabývá o deset let mladší švédská fotografka **Lovisa Ringborg** (\*1979) (Obr. 19). Její děti jsou herci ve vlastním obraze svých pocitů a světů. Symbolizuje hranice mezi fikcí a realitou, přičemž ponechává svým aktérům volnou ruku při vytváření snímků. Procesem kombinací několika realit se zabýval i český autor **Jan Faulner** (\*1983), který vyobrazuje ve své bakalářské práci nazvané „Panenky“ (Obr. 20) mladé dívky usazené do krajinného prostředí. Obě reality vznikaly odděleně, podobně jako u Lux. Jeho snímky jsou temnější a zabývají se více pocity dospělých žen.

4 Akce Half-Life (zkráceně AHL) je počítačová hra, která se snaží simulovat akční filmy, zejména ty, které režíroval John Woo. Pod vedením Dwayne „Oddjob“ Douglass byla hra uvolněna na trh ve verzi 1.0 v roce 1999.



Obr. 22, AES+F, Ze souboru Last Riot, Tondo #3, 2005–2007



Obr. 23, Michelangelo, Tondo Doni, 1504



Obr. 24, AES+F, Ze souboru Defile, 2000–2007

nepřítele. Autoři chtěli v tomto projektu naznačit vzájemnou paralelu hrdinství, dospívajícího věku a chápání fiktivních válek.

Novější projekt „Last Riot“ (Poslední vzpoura) vznikl v letech 2005–2007 a skupina se v něm více soustředila na imaginární svět videoher. Projekt svým způsobem navazuje na předešlý soubor „Action Half Life“, přesto, že to tak autoři nezamýšleli. Aktéři na snímcích jsou dospělejší, záběry se více soustředí na výjevy a vzájemné vztahy postav. Je zdůrazněn efekt umělosti zapříčiněný vymodelovanou fantazijní krajinou nové epochy ve 3D perspektivě. Některé z fotografií jsou kruhového formátu. Pozorujeme skupinky adolescentů, kteří bez emocí vraždí jeden druhého. Svět, který postrádá jakoukoliv identifikaci jednotlivých bytostí, kde se slévá do sebe ženské i mužské. Postavy působí jako andělé, avšak prezentují rebela poslední vzpoury. Minulost se propojuje s budoucností a vše vypadá jako performance, kterou si aktéři zkoušejí nanečisto. Svět zachycený v projektu „Last Riot“ oslavuje dle autorů konec ideologie, historie a etiky (Obr. 22).

Vnímám tady určitou vizuální podobnost k Michelangelovu tontu „Svaté rodiny“, známému též jako „Tondo Doni“ z roku 1504 (Obr. 23). Světelná situace, zachycení krajiny a způsob vyobrazení mají podobné prvky jako cyklus „Last Riot“. Vyobrazení svaté rodiny je však jemné, postavy na sebe strhávají pozornost výjevem a procítěností aktu. Naopak u snímků projektu „Last Riot“ výraz lhostejnosti, apatie intervence do probíhajícího děje všech postav je odstrašující. Kruhový formát parafrázuje kukátko, neexistuje jednotné orámování. Adolescenti, bojující bez jakéhokoliv smyslu, jsou přesným vyjádřením kultury video her a jejich následků. Připomeňme si filmové snímky, např. dokument Michaela Moora „Bowling for Columbine“ z roku 2003, či snímek režiséra Guse Van Santa „Elephant“ ze stejného roku, který pojednává o dvou středoškolácích, jež pod vlivem videohry vyvraždí za denního světla půlku své střední školy.

Třebaže v obou souborech hrají hlavní postavy děti, význam každého z nich odkazuje jinými směry. První soubor definuje kulturu filmu a hry, děti jsou povzneseny do roviny hrdinů a jemnost jejich póz chápeme jako výsměch spolu s obdivem k této kultuře. Druhý soubor naopak upozorňuje svými gesty na hrozbu, jež může následovat. Oba soubory tak vyobrazením dětských hrdinů přibližují tematiku dospělému, který netuší, co se vlastně v současné dětské mysli, ovlivněné videohrami a filmem, může odehrávat.

Skupina AES+F se v oblasti digitální montáže nesoustředila pouze na dětský obraz světa, ale od roku 2000 do současnosti pracuje na projektu „Defile“, ve kterém zkoumá téma smrti. Smrt člověka je v každé kultuře doprovázena rituálem a zároveň lidé od pradávna mají tendenci smrt dekorovat. V lidské povaze byl vždy zakódován strach ze smrti a často smrt chápeme v protikladu k lásce. Záměr autorů bylo smrt povznést do čehosi vznešeného a přirozeného a zároveň připodobnit rituál smrti ke středověkému karnevalu, tzv. Tanci smrti. Pomocí digitální úpravy autoři oblékli těla mrtvol snímaných v márnících do výstředních módních šatů současných světových návrhářů (Obr. 24). Fotografování oděvů se uskutečnilo v průběhu módních přehlídek na



Obr. 25, Wendy McMurdo, *The Glance*, 1995



Obr. 26, Wendy McMurdo, *Solo Violinist at St. Mary's School*, 1998



Obr. 27, Wendy McMurdo, *The Sabin Brothers*, 1998



Obr. 28, Wendy McMurdo, *Cat and Pigeon*, 2000

živých modelech v Paříži, Miláně a Londýně. Posléze pak byly v počítači přeneseny oděvy na mrtvá těla neznámých osob. Bílé pozadí snímků evokuje průchod do posmrtného světa. Samotný název „Defile“ se v angličtině chápe více způsoby. Jeden z možných překladů znamená slovo „znesvěcení“, na druhé straně též vyjadřuje „soutěsku“, tedy úzkou těsnou průrvu.

Smrt dnes prožíváme často přeneseně, nejsme jejími bezprostředními svědky. Pozorujeme ji z médií, své příbuzné při posledním výdechu nedoprovázíme. Naše západní kultura se zkušenosti se smrtí dobrovolně vyhýbá, raději zavíráme oči před možným zážitkem, který je lidské bytosti vlastní. Tento projekt se snaží konstantu smrti okrášlit, povznést ji na piedestal, v kontrastu k západní společnosti posedlé módou. Spojením krásy a smrti tak vyúsťuje přijatelnější řešení do zhmotnělé podoby. Jsme schopni smrt okrášlit tím, k čemu „v přeneseném slova smyslu“ nejvíce vzhlížíme.

## Wendy McMurdo (\*1962)

Skotská autorka **Wendy McMurdo** se v celé své tvorbě zabývá dětským světem. Pomocí počítače odebrá nebo zdůrazňuje konkrétní prvky, aby podkopávala samozřejmou objektivitu fotografického snímku a vyzdvihla tak hlavní téma. První cyklus snímků nazvaný „In a Shaded Place“ (Na stinném místě) z roku 1995 vyobrazuje dětské postavy, jež jsou dublované, klonované a stanou se tak dvojčaty. Digitálně zdvojené portréty navozují představu zrcadlení, kdy aktéři spolu vytvářejí dialog (Obr. 25). Divadelní prostředí podporuje imaginární performanci, kde hlavní postavy komunikují se svým protějškem. Pozorujeme představení, kde postavy charakterizují rozdílné úlohy v očekávání, jaký z nich předurčí budoucí vývoj dějství. Kdo je hlavní aktér a kdo je ten druhý či třetí? Soubor upozorňuje na mystickou kreaturu dvojníka, člověka, jehož úlohou je nás přesně napodobovat, dublovat. Setkáváme se se sebou samými a odhalujeme jinakosti ve svém protějšku či v několika námi podobných osobnostech. Snímky můžeme chápat též jako znázornění našich stinných stránek, k čemuž vybízí samotný název souboru. Děti jsou na určitém rozcestí a formou hry reagují na svůj obraz.

Další soubory autorka zasadila již do přirozenějších prostředí. V roce 1998 portrétovala mladé muzikanty při hudebních lekcích, kde digitálním způsobem odebrala ze snímku jejich hudební nástroj (Obr. 26). Gesta dětí při jejich soustředěné činnosti postrádají návaznost. Zjevují se jako náměsíčné postavy, jež prožívají svůj příběh mimo tuto realitu (Obr. 27). Ve stejném roce využila tohoto principu i v souboru „Early play projects“ (Prvotní projekty hry), kde dětem, které si hrají, odebrala jejich objekty zájmu. Znovu se tak objevují na hranici fikce a reálného prostředí.

McMurdo v pozdějších projektech vyobrazuje charaktery v prostředí muzea. Projekty „Science Muzeum“ (Vědecké muzeum) a „Muzeum“ započaté v roce 1999, vystihuje touhu dětí objevovat vše, co je spojeno s dobrodružstvím (Obr. 28). Hlavní postavy snímá před skleněnými vitrínami muzejních exponátů, kde v zaujetí imaginace pozorují a čtou historická fakta. V projektech na první pohled není zjevně viditelná digitální



Obr. 29, Wendy McMurdo, *Girl with Bears*, 1999



Obr. 30, Wendy McMurdo, *The Games Hall*, 2007



Obr. 31, Tereza Vlčková, *Ze souboru 2*, 2007



Obr. 32, Tereza Vlčková, *Ze souboru 2*, 2007

montáž. Můžeme však zachytit malé detaily, které ji prozrazují, jako dvojí odraz ve skleněné vitríně na snímku „Girl with Bears“ (Dívka s medvědy) z Royal Museum of Scotland z roku 1999 (Obr. 29).

Zajímavým ztvárněním je soubor „Dark-Matter-Digital play“ (Černá hmota- digitální hra) z roku 2007. Německá společnost Picturecage v roce 2006 uvedla na trh počítačovou hru s názvem „Dark-Matter“ (Černá hmota), která své dějství zasazuje do vesmíru. Hráč bojuje s mimozemšťany, létá galaxiemi na různých typech plavidel nepředstavitelných rychlostí. Jednoznačně člověk tak prožívá přeneseně něco, co nelze prožít v realitě. Autorka zachycuje mladé dívky při soustředěném hráčském nasazení v tzv. The Games Hall (Hrací místnosti) podobné tělocvičně. Nepatrné digitální úpravy v okolí hráček (stromy či stín dravého orla) odkazují k fiktivnímu, či lépe řečeno paralelnímu světu (Obr. 30).

Děti v tvorbě McMurdo jsou objeviteli. Okouzlení světem, který nás obklopuje. Její snímky existují někde mezi faktem a fikcí, podobně jako vědecký svět sám o sobě. Cykly pak reprezentují momenty hry či snění, kde jsou děti izolovány od reality. Není to však dokument dětství. Formální vzhled dramatických dějství se navrácí spíše k historickému portrétnímu malířství. Světelná atmosféra, čistota detailů a jemné nuance manipulace stojí ve velkém kontrastu k dílu Loretty Lux. McMurdo se soustředí na portrét dítěte tak, jak ho vnímáme v návaznosti k jeho povinnostem. Nebrání se světu, učí se faktům, jež formují jeho skutečný svět. Děti působí vznešeně a jsou vyobrazeny s určitou vážností. Nepodléhají iluzi, snaží se ji s hrdinským postojem překročit.

## Tereza Vlčková (\*1983)

Česká autorka je studentkou dvou vysokých škol, od roku 2003 studuje na FMK UTB ve Zlíně a od roku 2004 na Institutu tvůrčí fotografie v Opavě. Její zaměření spadá převážně do oblasti módy, avšak v posledním souboru se zaměřila na portrétní fotografii. Soubor obsahuje 13 snímků dvojčat. Některá dvojčata jsou skutečná, jiná vznikla digitálním klonováním. Podstatou souboru je myšlenka hledání druhého já. Pro vizualizaci tohoto sdělení měla autorka dvě možnosti ztvárnění. První z nich je vyfotografovat jednovaječná dvojčata, která svým způsobem ztělesňují někoho, kdo vznikl ze stejného původu. Odráží se tak psychická i fyzická podobnost obou modelů. Druhým způsobem je možnost díky digitálnímu vrstvení sloučit dva portréty jedné osoby, v jejím případě dětí, do jednoho snímku. Autorka použila oba přístupy a prezentuje je současně v cyklu s názvem „2“ (Obr. 31).

Pro svůj záměr hledala dvojčata a děti ve školkách či v castingových agenturách ve Zlíně. Modely oblékla do oděvů inspirovaných 20. a 30. léty 20. století, avšak se záměrem nespecifikovat dobu dějství, podobně jako Loretta Lux. Zvláště pak hledala lokace v lesních scénériích, kde křoví a magičnost místa symbolizovaly určitý druh zjevení, což podtrhovalo atmosféru tajemství (Obr. 32).

Soubor, kde jsou smíchány jak klony, tak reálná dvojčata, vyniká právě touto naléhavostí zjistit, kdo je reálný a kdo není. Záměrem je tento důležitý detail neprozrazovat a ponechat na divákovi, aby sám posoudil, zda



*Obr. 33, Simen Johan, Ze souboru And Nothing Was to Be Trusted, 1994–1999*



*Obr. 34, Simen Johan, Ze souboru Evidence of Things Unseen, 2000–2001*



*Obr. 35, Simen Johan, Ze souboru Evidence of Things Unseen, 2000–2001*



jsme schopni odhalit toho druhého a zda je to důležité. Prozrazuje však, že reálných dvojčat je v souboru méně než klonů. Cyklus nepřímo parafrázuje soubor Wendy McMurdo „In a Shaded Place“ (Na stinném místě). Rozdíl vnímáme ve vyobrazení. Dvojčata Vlčkové hledí přímo na diváka, komunikují s ním, vybízí ho k interakci. Podobnost v konceptu můžeme nalézt v projektu skupina AES „Suspects“ z roku 1997. Cyklus prezentuje 14 portrétů dívek sestávající ze sedmi vražedkyň a sedmi nevinných dívek. Divák tak pouze dle fyziognomie a mimiky odhaduje, kdo je schopen spáchat vraždu a kdo nikoliv. Divák je tak v cyklu „2“ nucen interaktivně se zúčastnit interpretace.

## Simen Johan (\*1973)

Často slýcháváme příběhy, či na vlastní oči jsme svědky toho, jak děti, v zájmu napodobit dospělé, přejímají jejich zvyky, které prezentují dle svých vlastních pravidel. Napadá mne příběh z dětství mého manžela, který proto, aby jeho malý králíček nemohl utéct, na něj položil cihlu. Tento akt odpozoroval od svého otce, který byl zvyklý při tvorbě výkresů pokládat cihly na okraj papíru, aby mu neuletěl. Podobnou paralelu můžeme najít v tvorbě fotografa **Simena Johana** pocházejícího z Norska, vyrostl ve Švédsku a od roku 1992 žije v New Yorku.

Johana fascinuje dětský svět ve spojitosti s intuitivním a instinktivním prožitkem okolního dějství. V roce 2000 se veřejnosti představil svým prvním souborem „And Nothing Was to Be Trusted“ (A ničemu se nemusí věřit). Název prozrazuje proces, kterým soubor vytvářel. Nashromáždil různé snímky vystřižené z novin, či stažené z internetu a spojil je se svými záběry, či s fotografiemi ze svého rodinného alba. Počítačem sjednocené obrázky převedl na negativ a klasickým procesem nazvětšoval 10 černobílých fotografií, které sépiově tónoval. Pozorujeme dětské postavy překypující různými gesty, jež jsou vloženy do cizího prostředí. Charaktery jsou často obnažené nebo oděné do plavek či spodního prádla. Fotografie zřetelně přiznávají montáž svou nesku-tečnou perspektivou a abnormálními světelnými situacemi (Obr. 33).

Téma dětského světa bylo rozvinuto v barevných montážích v souboru nazvaném „Evidence of Things Unseen“ (Svědectví neviditelných věcí) z let 2001–2003. Děti jsou hlavními aktéry souboru, ale Johan soustředil význam tentokrát do dějství, které se v souvztáznosti k dětským představám na fotografiích odehrává. Dítě, které jede na tříkolce, za sebou táhne přivázanou vycpanou opici s turbanem. Jiný snímek zachycuje dítě, které místo na pískovišti sedí nahé uprostřed parkoviště na kolenou v prachu a sestavuje z nedopalků cigaret jakýsi obrazec (Obr. 34, 35). Autor si hraje s neobvyklým vykreslením mládí a dokáže diváka strhnout těmito experimenty, které vytváří na pomezí dokumentu a portrétu. Často se v realitě, v roli rodičů, snažíme vyobrazeným scénériím předcházet. V tomto souboru děti „lumpáč“ dle své libosti a my jsme očitými svědky. Napětí nás okouzluje, vrací zpět do minulosti k naší vlastní zkušenosti. Ze souboru nevnímáme sklon k destruktivnosti, spíše naopak úsměvnou hru se symbolikou, která opovrhne společenskými stereotypy.



Obr. 36, Simen Johan, *Ze souboru Evidence of Things Unseen*, 2002–2003



Obr. 37, Simen Johan, *Ze souboru Evidence of Things Unseen*, 2002–2003



Obr. 38, Simen Johan, *Ze souboru Until the Kingdom Comes*, 2004–2006



Obr. 39, Simen Johan, *Ze souboru Until the Kingdom Comes*, 2004–2006



Obr. 40, Vee Speers, *Ze souboru The Birthday Party*, 2007



Obr. 41, Vee Speers, *Ze souboru The Birthday Party*, 2007

Pozdější série 10 snímků z let 2003 nese stejný název jako předešlý soubor. Změnu nacházíme ve ztvárnění tématu. Dětské charaktery zde chybí, vnímáme však jejich otisk ve vyobrazených zátiších či krajinných zákoutích. Pomalovaná zeď u myšího příbytku, či několik vystavěných sněhuláků předjímá Johanův zájem o přírodu, jež vyústil v jeho zatím posledním souboru (Obr. 36, 37).

Samotný název souboru z roku 2006 „Until the Kingdom Comes“ (Dokud nepřijde království) je odvozen od modlitby „Thy Kingdom Come, Thy Will Be Done, ...“ (Přijď království Tvé, buď vůle Tvá, ...). Johan svůj zájem zacítil na portrétování zvířat, které zasadil do pitoreskní přírody. Jeho lama má sestřih pudla, lišky pláčou, losi svírají své parohy v boji na život a na smrt (Obr. 38, 39). Johan záměrně přiřadil svým zvířatům lidské vlastnosti, aby divák pochopil emoce těchto charakterů. Příroda je v ohrožení a v návaznosti na modlitbu odkazuje na možný příchod apokalypsy, stejně jako na naději vykoupení. K tomuto souboru vytvořil i dvě sochy, vlka a jelena, preparovaných z živých zvířat. Sochy jsou okrášleny nesmyslnými dekoracemi, což demonstruje častý nelogický zásah člověka do přirozeného vývoje přírody.

Pocit, který prožíváme uvnitř jeho krajinných scénérií, je dvojitý. Přijímáme krásu v oslnivých scénách jako symbol všeho přirozeného, na druhé straně naši kontemplaci narušuje zřejmá bolest zvířat. Johan je v tomto posledním souboru stejně kritický k lidskému vztahu vůči přírodě a jeho kreaturám jako Ilkka Halso.

Někteří další fotografové ve svém díle využívali motivu dětského světa v opozici k dospělému vnímání reality. Ve svých souborech však použili jen jemné zásahy digitální manipulace, spíše v procesu post-produkce. Jmenujme alespoň některé z nich.

Australská fotografka **Vee Speers (\*1962)** žijící v Paříži se v oblasti fotografie nejvíce věnuje módě. Její poslední projekt nazvaný „The Birthday Party“ (Narozeninová oslava) obsahuje dětské portréty, inspirované narozeninovou oslavou její vlastní dcery. Odložila idealistické stereotypy dětství a tázala se po dospělé idealizaci nejšťastnějšího dne v jejich životě. Spíše než úsměvné portréty z narozeninových fotografií, děti na těchto snímcích představují smysl nebezpečí a pohrdání běžným sociálním očekáváním (Obr. 40, 41).

Fotografovala středoformátovou kamerou před bílým pozadím děti, oděné v kostýmu, který si samy vybraly. Tradiční černobílý polaroidní film naskenovala a v post-produkci přidala barevnou saturaci, vytiskla procesem Ilfachrome. Charakteristická je hluboká černá a brilantní bílá s dostatečnou gradací. Děti svými gesty nehrají žádnou roli, naopak vystavují svůj přirozený výraz. Říkají: „toto jsem já“, bez ostychu a s důvěrou.

Zajímavých projektem v oblasti post-produkční manipulace nacházíme též u kanadské fotografky **Jill Greenberg (\*1967)**. Soubor s názvem „End Times“ (Konečné časy) obsahuje 40 dětských plačících portrétů. Cyklus snímků vznikl v ateliéru společně s rodiči. Dětem v průběhu focení bylo odebráno lízátko, což vybudilo zlostný pláč, jež v autorce evokoval pocit války v Iráku. První snímek tedy nazvala „Four more years“ (Další čtyři roky). Cyklus vznikl reálným způsobem, autorka pouze post-produkčně doladila barevnost, vyhladila pleť



Obr. 42, Jill Greenberg, *Four more years of Iraq*, 2006



Obr. 43, Jill Greenberg, *The Truth*, 2006

a zостřila detaily (Obr. 42, 43). Přesto, že její tvorba spadá do oblasti reklamní fotografie, kde digitální montáž je na denním pořádku, v tomto souboru dokázala vytvořit silný estetizovaný soubor emocí a uchopit vizuálně pocit vystupňovaný k pláči. Hlas, jenž volá o pomoc, a děti, které jsou v budoucnu nuceny nést následky činů svých rodičů.



Obr. 44, Caroline Shepard, Gerana, 2002



Obr. 45, Caroline Shepard, Dale and Pragetta, 2004



Obr. 46, Edward Hopper, Morning Sun, 1952



Obr. 47, Caroline Shepard, Avra, 2004



Obr. 48, Jan Vermeer van Delft, Girl Asleep at a Table, 1657



Obr. 49, Caroline Shepard, Amy, 2003

## PARALELNÍ REALITA

Následující autory portréty bych nejlépe charakterizovala pojmem „paralelní realita“. Forma i obsah jejich díla se často vztahují k malířství, literatuře či období renesance. Zájem je, stejně jako u předešlých autorů, o současné prožitky, ale často se obrací do minulosti či do budoucnosti. Navazují na kulturní dědictví, či se ho snaží zpochybňovat. Těž jsou okouzleni vědeckými poznatky, které vizuálně reflektují.

### Caroline Shepard (\*1969)

Americká autorka **Caroline Shepard** je jedním z fotografů zařazených do publikace „reGeneration“ s podtitulem „Fotografové zítřka“. Portrétuje osoby v jejich přirozeném prostředí, často v interiéru jejich bytů. Fotografuje na klasický negativní film v různých okamžicích a z různých úhlů záběru. Posléze snímky dohromady vrství v počítači a spojuje do jednoho. Světelně upřednostňuje všechny podstatné objekty, jenž mají hrát svou roli v celé scénérii, s preferencí zachytit nálady portrétované osoby. Klade důraz na vysokou hloubku ostrosti, vlastní výběr dílčích rekvizit a výraznou změnu perspektivy. Každému důležitému prvku je dán prostor, naopak rušivé elementy jsou upozaděny ve stínu (Obr. 44, 45).

Důsledně kompozičně propracované obrazy reflektují kontemplativní momenty v životě člověka. Autorka soustředí svůj zájem na situace, které často aktéři prožívají beze svědků. Osoby si čtou, lenoší na kanapi, či vzájemně sdílejí momenty odpočinku. Scénérie jsou velmi podobné svými náměty meziválečnému malíři Edwardu Hopperovi (1882–1967). Jeho dílo můžeme vnímat jako radost v nalezení krásy skryté v „pouhém“ reálně zachyceném okamžiku barů, divadel, kanceláří apod. Edward Hopper a jeho předmětná malba se v současnosti stává odrazovým můstkem pro mladou generaci výtvarníků i fotografů. Snímek „Avra“ dokonce velmi přesně parafrázuje Hopperův obraz „Morning Sun“ z roku 1952 (Obr. 46, 47). Perspektiva, motiv okna s výhledem i podobná světelná atmosféra snímku, pouze s pozměněným motivem portrétované ženy, jsou téměř totožné. Stejně připodobnění nacházíme i u snímku „Amy“, kde perspektiva, rekvizity a světlo parafrázuje obraz Jana Vermeera van Delfta (\*1632) s názvem „Spící žena“ z roku 1657 (Obr. 48, 49). Obě fotografie jsou až přespříliš formou ztvárnění podobné výše jmenovaným umělcům. Odkaz na minulost a vliv malířství na Shepardinu tvorbu je zde zcela zřejmý, avšak můžeme ještě považovat takovou podobnost díla za akt inspirace?

Výjevy působí na diváka klidně, napětí autorka vytváří formou zploštělé perspektivy a velmi estetizované reality. Přesto, že nevnímáme žádné známky negace v dějství, fotografie se manipulací stávají dvojrozměrnými obrazy. Tážeme se na důvody této manipulace, hledáme koncept. Jediným zřejmým vysvětlením je odkaz k malířství, převážně hyperrealismu. Digitální montáží tak předjímáme nepřímou návaznost na historii vizuálního umění, a tím i postupnou konjunkci malířství a fotografie v 21. století.



Obr. 50, Yang Guowei, Ze souboru  
Cartoon Generation, 2005



Obr. 51, Yang Guowei, Ze souboru  
Cartoon Generation, 2005



Obr. 52, Nancy Davenport, Bombardment, 2001



Obr. 53, Nancy Davenport, Library, 2004



Obr. 54, Nancy Davenport, Stills from Weekend Campus DVD #1

Obr. 55, Nancy Davenport, Stills from Weekend Campus DVD #4





Dalších autorů, kteří ve své tvorbě kombinují více realit do jedné fotomontáže, je bezpochyby mnoho, ráda bych však upozornila pouze na některé z nich. Čínský autor **Yang Guowei (\*1972)** se snaží uchopit a zaznamenat generaci, která dospívala po kulturní revoluci v Číně. Hlavními hrdiny jsou imaginární postavy převzaté z komiksové tvorby jeho vrstevníků. Jeho reflexe kultury, jež vzhlíží skrze populární hudbu, videohry a internet ke všemu západnímu a konzumnímu, je pod souhrnným názvem označena jako „Cartoon Generation“ (Komiksová generace) (Obr. 50, 51).<sup>5</sup>

Snímky jsou složeny z několika realit a představují tvory, jemné ve vizuálním ztvárnění, avšak bez jakýchkoliv silných charakterových rysů.

Kanaďanka **Nancy Davenport (\*1965)** je známá především svými soubory „Campus“ (Univerzitní půda) z roku 2004 a „Apartements“ (Apartmány) z roku 2001. Oba soubory v sobě zahrnují digitální manipulaci a záměrnou snahu připodobnit výsledné montáže co nejvíce realitě. Soubor „Apartements“ je reakcí na problematiku terorismu. Koresponduje s pocitem výsměchu a absurdity teroristických útoků. Snímky vyobrazují panelové domy, ze kterých sešplhávají teroristé, či výbuch na místě zcela nesmyslném (Obr. 52). V druhém, novějším souboru „Campus“ zachycuje Davenport brutální architekturu severoamerických vysokých škol zcela vyliďněných, které svou robustností připomínají pevnost, jež chce překazit a zabránit studentským vzpourám (Obr. 53). Její odkaz v obou souborech je zřejmý, absurdita a kritizování sociálně-politických vztahů. Autorku jsem zařadila do této sekce portrétu s ohledem na její digitální film nazvaným „Weekend Campus“. Tento filmový počín je spíše animovanou prezentací montáží, jejichž předlohou byly snímky amerických a kanadských vysokoškolských kolejí. Pozorujeme pohled na asfaltovou silnici před budovou univerzity, kde se stala jakási katastrofická nehoda. Mezi nabouranými auty se pohybují lidé. Někteří kolemjdoucí jsou situací rozrušeni, jiní lhostejně postávají a hledí přímo do objektivu na diváka, pozorovatele (Obr. 54, 55). Při pohledu na snímky je nám hlavní tragédie, ke které se někteří aktéři vztahují, skryta, a tím dostává soubor určitý náboj. Nevíme, co se stalo, ale cítíme, že je to cosi katastrofického. Statické snímky tedy prezentují určitý druh apokalypsy, o které nás ovšem neinformuje, neodkrývá nám karty.

**Julia Peirone (\*1973)** za pomoci počítače maluje, odstraňuje či přidává do fotografie nově rekonstruovanou realitu. Připodobňuje svou manipulaci kolážové technice 30. let, jež hojně využívali Dada umělci jako Hannah Höchs. Ve strašším souboru „The Girl“ z roku 1999 kombinuje nalezené staré pohlednice nebo televizní snímky s obrysou kresbou dívky, postavy, která rozehrává nová fiktivní dějství. Kresba přidaná do snímku vytváří humornou situaci (Obr. 56). Cyklus staví do přímého vztahu nedokonalost tiskové reprodukce, tiskový rastr a zvětšený digitální snímek malého rozlišení, kde již pozorujeme jednotlivé pixely.

---

5 Soubor vznikl v letech 2005–2006 a byl prezentován na společné výstavě osmi čínských autorů s názvem „GENERATION C New Chinese Photomedia in an Age of Change“ v ACP (Australském Centru Fotografie) v Sydney.



Obr. 56, Julia Peirone, Ze souboru *The Girl*, 1999



Obr. 57, Julia Peirone, *Man with a microphone*, 2002



Obr. 58, Pablo Zuleta Zahr, *Chilean Men in Red*, 2004



Obr. 59, Julia Peirone, *Girl with plastic earring*, 2004



Obr. 60, Julia Peirone, *Hidden*, 2006

V díle „Reconstruction of Presence“ (Rekonstrukce současnosti) jsou charaktery, snímané na ulicích Evropy, vyjmuty z jejich přirozeného kontextu a vloženy na homogenní pozadí v rozličných, často neočekávaných, souvislostech. Postavy jsou zasazeny do centrální perspektivy, efekt známý z dob renesance (Obr. 57).<sup>6</sup>

Cykly „Night Spots“ (Noční záběry), „Last day of summer“ (Poslední den prázdnin) či „Black Blondel“ (Černé blondýny) využívají principu maskování reality. Postavy jsou obklopeny noční temnotou. Nevidíme, co se odehrává ve tmě, autorka světelně odkrývá pouze některé části. Pozorujeme malé detaily postav, jež vnímáme jako vodítka k celému dějství. Záběry nám neodkrývají žádné drastické výjevy, naopak jsou často banální (Obr. 59, 60).

Pomocí těchto technik Peirone dokáže postihnout komplexní několikavrstvé úhly pohledu na realitu a ukázat divákovi nové možnosti bez začátku a konce pouze v jednom snímku. Ačkoliv Peironiny série jsou blíže malířství, její nové přístupy lze považovat za originální a inspirativní.

## Michael Najjar (\*1966)

Věda má na lidský život velký vliv. Počínaje průmyslovou revolucí po geneticky zmutované klony zvířat, se ocitáme ve století, jež stojí na počátku velké technologické expanze. Umělci v rámci tohoto kontextu, za pomoci různých technologií, explikují její dopady na lidský život. V zájmu tvorby německého autora **Michaela Najjara** stojí tzv. GRIN technologie; název je odvozen ze čtyř vědních oblastí (genetiky, robotiky, informatiky, nanotechnologie). V cyklu s názvem „Nexus project part I“ z roku 2000 vytvořil devět portrétů mužů a žen, kteří prezentují umělé tvory, vyvinuté spojením silikonových implantátů s nervovými sítěmi v našem mozku. Tito hybridní mají lidskou tvář s drobně pozměněným detailem. Různobarevné duhovky portrétovaných osob tvůrce převedl do šedého odstínu. Výsledná tvář, čelní pohled osoby snímané na bílém pozadí, tak vykresluje nehumánního tvora. Každý snímek je doprovázen graficky upraveným textem, který nám prozrazuje informace specifického typu implantátu hybridu (Obr. 61).

Zajímavý projekt vytvářel i v letech 2001–2002 s názvem „No Memory Access“ (Paměť zneprístupněna). Fotografoval portréty lidí při jejich činnostech či odpočinku v různých oblastech světa. Později ze záběru lidi společně s některými věcmi odstranil. Pozorujeme muže, který maluje stěnu v interiéru; na druhém snímku je stěna domalována a muž se jaksí ze snímku vytratil. Zůstalo pouze zátíší, které nenaznačuje žádnou spojitost s některým ze zobrazených postav (Obr. 62). Sérii 15 snímků prezentoval formou dvojic, kde na jedné je zobrazen člověk, tak jak byl zachycen, na druhé je pouze prostředí, ze kterého jako duch odešel. Hlavní myšlenkou

---

6 Podobným principem zobrazování lidí se zabývá chilský autor *Pablo Zuleta Zahr* (\*1978). Svou kameru postavil do metra v Santiagu de Chile proti neutrálnímu pozadí a snímá celých 10 hodin lidi, kteří procházejí kolem. Posléze vložil jednotlivé postavy s podobně barevnými oděvy na monochromatické pozadí. Vytvořil tak barevně laděné snímky, kterými podhaluje masovou produkci módy a její podobnosti jako charakteristiku konzumní společnosti (Obr. 58).



Obr. 61, Michael Najjar, Dana\_2.0, 2000



Obr. 62, Michael Najjar, Ze souboru No Memory Access, 2001



Obr. 63, Michael Najjar, Bionic Angel, 2006



Obr. 64, Michael Najjar, Laokoon, 2006



Obr. 65, Petr Skala, Webový projekt Human Upgrades, Simplenose + Simpletooth



Obr. 66, Petr Skala, Webový projekt Human Upgrades

této série je upozornit diváka na fakt, že digitální data mohou být nestálá, mohou se obměňovat, dokonce i vymazat, prostě zmizet. Klasická fotografie stojí v opozici. Co bylo zachyceno na negativu, existovalo. Tato teze byla neoblovní. Najjar poukazuje na ideu, že v digitálním světě je informace pouze virtuální, nezachytitelná materiálně.

Poslední série snímků s názvem „Biological Angels“ (Biologičtí andělé) z roku 2005–2007 odkazuje svou tematikou na vědu jako takovou. Na snímcích pozorujeme procesy klonování, portrét hybridu či vyobrazení sousoší. Estetizované fotografie tvorů, kde je lidské tělo přetransformováno do nelidského fyzicky dokonalého hybridu, působí velmi uměle (Obr. 63, 64). Najjar se v tomto souboru vrací zpět k řecké mytologii. Řečtí bohové se dle bájných vyprávění mohli narodit, avšak nestárli, byli téměř nezranitelní, mohli se stávat neviditelnými, přemísťovat se velmi rychle na dlouhé vzdálenosti či mluvit prostřednictvím lidí. Ať už s jejich vědomím či bez něho. Každý z bohů měl svůj vlastní způsob zjevování se, rodokmen, zájmy, osobnost a oblast činnosti. Autor tak v návaznosti na mýtické příběhy vytváří hybridu, biologického anděla, který je, za pomoci genetických objevů, schopen reálného života. Jedná se tedy o doslovné pojetí slova renesance, resp. rinascita, znovuzrození.

## Human Upgrades

Autorem zajímavého projektu s názvem Human Upgrades je **Petr Skala**. Tato bakalářská práce studenta Ateliéru grafického designu Fakulty výtvarných umění v Brně se skládá z vizuálního stylu společnosti, série plakátů, fotografií, webu a desítky drobných logotypů. Jedná se o prezentaci fiktivní firmy, jež pomocí nejnovějších technologií vylepšuje lidské tělo. <sup>7</sup>

Celý projekt působí velmi profesionálně a tím diváka mate, protože neví, zda se jedná o reálnou firmu, či nikoliv. Tento přesah do reality, jak v oblasti webové prezentace, tak v oblasti zdařilých fotografických montáží, odkazuje na vyspělý vývoj vědeckých disciplín. Stejně tak provokuje otázkou, kam se lidská touha zdokonalovat tělo a jeho funkce může posunout. Přesto, že projekt je vytvořen převážně z grafické části, fotografie, jež prezentují konkrétní nabízené produkty, neodmyslitelně hrají v celé práci důležitou roli. Produkty jsou rozděleny na 4 oblasti, Simplicity (Jednoduchost), Lust (Rozkoš), Hi-tech a Victory (Vítězství), které charakterizují efekt konkrétních chirurgických zásahů. Pomocí montáže jsou fotografie pozměněny, aby vizualizovaly výsledný produkt zákroku. Například v oblasti Simplicity lze pomocí zákroku vložit místo vlastních zubů pouze jeden velký zub, či si nechat přeoperovat nosní přepážku na jednu nosní díрку s lepšími parametry (Obr. 65, 66). I když jsou zákroky vymyšlené a nepochybně neproveditelné, klientela z celého světa tuto mystifikační firmu s názvem Human Upgrades přesto často kontaktuje.

---

7 [www.humanupgrades.com](http://www.humanupgrades.com)



Obr. 67, Jeff Wall, *The Destroyed Room*, 1978



Obr. 68, Eugene Delacroix, *La Mort de Sardanapale*, 1827

# NA POMEZÍ DOKUMENTU

V oblasti digitální montáže se nedá mluvit o dokumentární fotografii v klasickém slova smyslu. Přesto všichni autoři v této kapitole mají snahu své manipulace přiblížit dokumentární formě. Jejich způsob je často více realistický v celém obsahu sdělení než jednotlivá momentka. Manipulují s okamžikem. Snaží se vyprávět příběhy více literárně a filmově než klasická fotografie. Někteří z autorů soustředí celé sdělení do jednoho snímku, jiní naopak vytvářejí cykly. Jejich společným tématem je současná společnost.

## Jeff Wall (\*1946)

Neodmyslitelnou postavou v oblasti digitální montáže je kanadský autor **Jeff Wall**. Jako jeden z předních písíciích fotografů byl též inspirací mnoha autorům jako Andreasu Gurskému, Thomasu Struthovi, Thomasu Ruffovi, Candide Höfer, Gregory Crewdsonovi, a v neposlední řadě i Philipu-Lorcovi diCorciovi. Wall vystudoval University of British Columbia obor historie umění, což ovlivnilo zásadně jeho tvorbu. Doktorát získal na Courtauld Institute of Art v Londýně v roce 1973, kde pobýval se svou rodinou od roku 1970. Ve svých začátcích se věnoval převážně pedagogické činnosti, vyučoval dějiny umění na Nova Scotia College of Art and Design (NSCAD University) později na Simon Fraser University. V roce 1987 přešel na svou alma mater University of British Columbia.

Po svém návratu z Londýna byl natolik posedlý Hitchcockovým filmovým výrazem, že se rozhodl pod vlivem jeho inspirace natočit film. Společně s Ianem Wallacem a Rodney Grahamem natočil příběh o ženě, která krade oblečení v průběhu nakupování. Film společně dokončili po několikaměsíční úporné práci, avšak Wall se rozhodl, že jej nebude prezentovat veřejnosti, protože mu ve finální verzi nepřipadal dostatečně perfektní. Touto úsměvnou historkou z jeho života jsem chtěla nastínit styl, kterým je autor pověstný. Jeho trpělivost a preciznost jej doprovází ve všech dílech, která vytvořil.

První sólo výstavou v roce 1978, kde představil svá velkoformátová díla prezentovaná formou prosvícených plexiskel známých z oboru reklamy jako prosvětlováky (lightbox), parafrázoval umělce minulého století. Hlavním dílem, jež stojí za zmínku, je „The Destroyed Room“ (Zničený pokoj), jehož inspirací byl obraz od Delacroix z roku 1827 „La Mort de Sardanapale“ (Smrt Sardanapalu) (Obr. 67, 68). Téma skrytého násilí vyobrazil formou zdevastovaného snímku pokoje, kde jsou přeházené věci v dokonalém chaosu. Snímek předjímal směr jeho tvorby v oblasti inscenované fotografie.

S příchodem technologického vývoje nastal zlom jak v oblasti témat, tak v post-produkčních možnostech manipulace. Wall pod horlivým nástupem možných technologických zásahů vyzkoušel možnosti, které více svou formou provedení a tématy přiznávají speciální efekty. Např. v díle „Dead Troops Talk“ (Mrtví vojáci mluví) vyobrazil vzkříšení sovětských vojáků zavražděných v Afghánistánu v roce 1986. K zachycení této



Obr. 69, Jeff Wall, *Dead troops talk*, 1992



Obr. 70, Jeff Wall, *The Giant*, 1992



Obr. 71, Katsushika Hokusai, *Caught by the Ejiri Wind*, 1831–1833



Obr. 72, Jeff Wall, *A Sudden Gust of Wind (After Hokusai)*, 1993



Obr. 73, Jeff Wall, *After Invisible Man by Ralph Ellison the Prologue*, 1999–2001



scenérie přizval několik specialistů z filmového průmyslu. V ostatních dílech jako „The Vampire’s picnic“, „The Giant“, „The Thinker“, „Abundance“ též vyzkoušel množství digitálních efektů (Obr. 69, 70). Tyto snímky prezentují určitý druh divadelního schématu, v nichž charaktery hrají nedokonalé bytosti, zvané lidstvo.

Wall se vždy soustředil na oblast dokumentární fotografie, ale s tím rozdílem, že celou scénérii sestavil, dějství nahrál a vyfotografoval na velkoformátovou kameru. V tomto ohledu zůstal věrný své filmové vášni. Od 90. let kombinoval velký formát, inscenovaný děj a digitální manipulaci. K nejznámějším dílům z tohoto období patří „A Sudden Gust of Wind (After Hokusai)“, z roku 1993 (Náhlý závan větru).<sup>8</sup>

Fotografie znázorňuje skupinu mužů, kteří se v závanu větru pokoušejí chytit poletující papíry. Pro tento jeden snímek dlouhý 12 stop (3,65 m) použil Wall více než 100 záběrů. Manipulace je nečitelná, snímek působí věrohodně (Obr. 71, 72).

Walla inspirovala v mnoha ohledech i literatura. Třebaže fotografové se ilustraci v oblasti volné tvorby často vyhýbají, Wall dokázal znovu propojit vizualistu s literárním kontextem. Využil stejného sestavování několika realit dohromady na snímku „After ‘Invisible Man’ by Ralph Ellison, the Prologu“ (Neviditelný muž) dle povídky Ralfa Ellisona (Obr. 73). Snímek ilustruje samotného vypravěče. Postava černocho sedí zády k divákovi, jeho identita je nám skryta. Celý strop v místnosti je pokryt žárovkami, některé z nich jsou rozsvícené. Vypravěč rozžehnutím žárovek symbolizuje svou viditelnost vůči „bílé“ společnosti za jeho dveřmi.

Pro svůj záměr vytvořit snímek zatopeného hrobu „The Flooded Grave“, z roku 1998–2000, si pronajal ohromné akvárium a po dobu šesti měsíců ve svém ateliéru fotografoval různé pozice a polohy, jež by zapadly do vysněného konceptu. Ke spolupráci přizval dva mořské specializované biology, kteří mu obstarali sasanku, mořského ježka a chobotnici jen pro tento jeden snímek (Obr. 74). Nejmladší fotografie „In front of the Night-club“ (Před nočním klubem) z roku 2007 snímal celý rok. Prostředí před vchodem klubu bylo tak rušné, že se rozhodl vytvořit přesnou repliku tohoto místa v ateliéru. Specialisté konstruovali tuto maketu 6 měsíců, zatímco Wall několik nocí tajně společně se svým asistentem z auta fotografoval dlouhým sklem adolescenty postávající před vchodem do reálného klubu. Tyto záběry sloužily jako předloha pro vytvoření věrohodných charakterů. Finálně vybral z castingových agentur několik jednotlivců a snímal odděleně dvě skupinky v noci ve svém ateliéru. Jak sám Wall tvrdí „People’s metabolism is different at night, their coloring is different“ (Lidský metabolismus je rozdílný v noci, jejich barevnost je jiná)<sup>9</sup>. Finálně pak propojil všechny záběry dohromady (Obr. 75).

Jeff Wall vytvořil za celou svou dráhu umělce pouze 130 snímků, které prezentoval. Jeho dílo se sestává z jednotlivých obrazů. Nesnaží se vytvářet soubory, ale naopak vnáší do jednotlivých fotografií vycizovaná

---

8 V tomto snímku byl inspirován dílem japonského malíře 19. století Katsushikou Hokusaiem.

9 Článek *The Luminist*, Arthur Lulow, *New York Times*, 25. 2. 2007



Obr. 74, Jeff Wall, *The flooded grave*, 1998–2000



Obr. 75, Jeff Wall, *In front of the Nightclub*, 2007



Obr. 76, Barry Frydlander, *Flood*, 2003

sdělení. Často u něho nacházíme parafrázování malířů minulého století, stejně jako ojedinělou vizualizaci některých literárních děl. Od poloviny 90. let se zčásti vrátil k procesu klasického zvětšování na černobílý papír. Opustil svou posedlost prosvícenými fotografiemi, které symbolizovaly filmové plátno společně se sochařských artefaktem. Zůstal však věrný digitální montáži, post-produkčně stále upravuje své snímky, vytváří z nich negativy, které následně zvětšuje. Wallovi nikdy nešlo o to, aby divák snímek pochopil, ale aby ho prožil. Tak jako dříve lidé rozuměli umění více intuitivně a nepotřebovali ho pochopit, dnes se snaží zinscenovat pocit, který bude srozumitelný bez přehrášlých intelektuálních dovětků, samozřejmě v kontextu vývoje umění.<sup>10</sup>

## Barry Frydlander (\*1954)

Izraelský fotograf **Barry Frydlander** (\*1954), ještě před studiem televizní a filmové vědy na University of Tel Aviv, pracoval v průběhu Jomkipurské války v roce 1973 jako vojenský fotograf. Po studiích během první Palestinské intifády se věnoval reportážní fotografii. Od roku 1994 začal využívat počítač pro skenování svého archivu, později jej zahrnul do své tvůrčí práce.

Frydlander, vzhledem ke svému předešlému reportážnímu zaměření, nezměnil oblast zájmu a zůstal fascinován určitým druhem dokumentárního zaznamenávání života kolem sebe. Jeho tvorba nespočívá v určitých sériích, ba naopak každému snímku nechává svůj vlastní příběh, podobně jako Wall. Montáže sestavuje z několika desítek či stovek pořízených záběrů na digitální fotoaparát Nikon. Po dobu několika měsíců věnuje pozornost určitému místu, prostoru a zaznamenává dějství, která se v něm odehrávají. Přestože fotoaparát má malé rozlišení pixelů, vytváří velkolepé panoramatické obrazy o rozloze několika metrů, jež vykazují množství detailů. Finální snímky jsou vytištěny na hliník a prezentovány pod plexisklem.

Fotografie vyprávějí příběhy plné symboliky, několik rozhodujících okamžiků je vtěsnáno pouze do jednoho obrazu. V kompozici nacházíme často více než jednu postavu v různých situacích opakovaně. Frydlanderovy fotografie nabízejí nový způsob čtení obsahu. Odkrývá nám vizuální knihu zapsanou v jediném snímku a pozorovatel má možnost odhalovat její symboliku a paradoxy. Autor se z větší části zaměřuje na tematiku izraelského státu, samozřejmě v návaznosti na konflikty s palestinskou stranou.

Ve snímku „Flood“ (Potopa) z roku 2003 je zabírán jižní Tel Aviv hned pod Frydlanderovým ateliérem. Na fotografii pozorujeme skupinky studentů před vysoce hlídaným vojenským historickým izraelským muzeem (Obr. 76). Čtvrť, se smíšenou populací Arabů a Izraelců, je zčásti zaplavena vodou. Snímek tak můžeme číst

---

10 Wall se stal inspirací pro Gregoryho Crewdsona, který se proslavil na poli inscenované fotografie. Přesto, že Gregory Crewdson má silnou souvztažnost s Wallovým inscenovaným způsobem tvorby, využívá digitální montáže pouze post-produkčně, bez extrémních zásahů do kontextu fotografie.



Obr. 77, Barry Frydlender, Moon, 2004



Obr. 78, Barry Frydlender, Shirat Hayam (End of Occupation Series), 2005



Obr. 79, Barry Frydlender, Estates, 2005

symbolicky jako prožitek moderního městského konfliktu kultur a nezdolnost lidí, kteří tento dennodenní zážitek s velkou odvahou stále snášejí. Voda charakterizuje mor, který se šíří a kterému nelze uniknout, mladí lidé přes veškeré nesnáze vstupují do historie své země, což symbolizuje izraelské muzeum.

V roce 2004 se Frydlander zaměřil na egyptský plážový resort města Nuweiba poblíž Rudého moře, u izraelské hranice. Beduínské děti na snímku „Moon“ (Měsíc) z roku 2004 na Sinajském poloostrově hrají fotbal ve středu města s pláží a horami v pozadí. Jeden a tentýž bosý chlapec a míč se objevují čtyřikrát na téměř 3 metry dlouhém snímku (Obr. 77). Později se toto místo stalo cílem teroristického útoku, region byl rozvrácen bombou, která zanechala mnoho mrtvých a zraněných.

Velmi charakteristickou fotografií, parafrázující událost ze srpna roku 2005, kdy izraelská armáda vyklidila 10 židovských osad (přesněji 9000 Izraelců) z pásma Gazy v rámci mírových jednání s Palestinou, je snímek „Shirat Hayam“ (Konec okupace) (Obr. 78). Na fotografii pozorujeme dvě různé izraelské vojenské jednotky stojící před plážovým resortem, několik fotografů, beduínské ženy v oranžovém (což v tradičním a kulturním významu barev charakterizuje nesouhlas s ústupem) a v neposlední řadě beduíny na střeše příbytku držící transparenty s názvem Lama? (Proč?). Hebrejské transparenty též proklamují větu „Proč mne vystěhováváte z mého domu?“.

Pásmo Gazy bylo od šestidenní války roku 1967 okupované Izraelem. V současnosti je to jedno ze samosprávných území Palestiny, kde administrativním centrem je město Gaza. V tomto pásmu o rozloze 360 Km<sup>2</sup> žije přes 1,4 milionu Palestinců. Pro představu rozloha Prahy je něco okolo 496 km<sup>2</sup>, takže pásmo Gazy je jedno z nejhustěji obydlených území na světě. Celá fotografie vznikla v průběhu 3 dnů následovaných několikaměsíčním post-produkčním skládáním snímku dohromady. Nevnímáme žádný agresivní zásah. Jako kdybychom pozorovali určité představení plné očekávání. Symbolika neprozrazuje vyústění konfliktu, jen se táže, proč takový konflikt vlastně existuje.

Frydlanderova tvorba je jednou z mála, která svým způsobem poodhaluje komplexnější příběhy. Pomocí mozaiky digitální montáže pozorujeme souvztažné dílčí úseky, vyprávění, jež jsou plná naléhavých otázek a všechny lze zachytit v jednom snímku. Nesoustředí se pouze na výjevy plné lidských gest, jeho krajinné pohledy na městské části stejně naléhavě demonstrující myšlenky rozdílných kultur. Ukázku nalezneme na fotografii z Haify „Estates“ (Majetky) z roku 2005 (Obr. 79). Luxusní arabský hotel je postaven hned vedle židovského hřbitova, kde prázdná lehátka jsou ozvěnou židovských hrobů. Přesto, že využívá podobného principu skládání realit dohromady jako Wall, zachycuje reálný život – to, co opravdu existovalo. V jeho tvorbě nalezneme též snímky pořízené v Německu, Anglii i ve Spojených státech amerických.



Obr. 80, *Andreas Gursky, Montparnasse, 1993*



Obr. 82, *Andreas Gursky, Stockholm Public Library, 1999*



Obr. 83, *Andreas Gursky, 99 Cent, 1999*



Obr. 81, *Andreas Gursky, May Day V, 2006*

## Andreas Gursky (\*1955)

Německý fotograf **Andreas Gursky** vystudoval fotografii jak na Folkwangschule v Essenu, tak na Staatliche Kunstakademie Düsseldorf pod vedením Berndta a Hilly Becherů. Jeho spolužáky byli **Thomas Ruff, Tata Ronkholz, Candida Höfer, Petra Wunderlich, Axel Hütte, Jörg Sasse, Thomas Struth**.

Gursky brzy po studii začal zachycovat svým velkoformátovým přístrojem svět globalizace. Oblast jeho zájmu nelze jednoznačně vymezit. Snímky dokumentují jak obyčejné zátiší supermarketů, tak sportovní akce, taneční párty, burzy, továrny s anonymními lidmi či prostory apartmentů a hotelů nadnárodních měst jako jsou Hong Kong, Káhira, New York, Brasilia, Tokio, Stockholm, Chicago, Athény, Singapur, Paříž a Los Angeles.

Snímek „Montparnasse“ z roku 1993 je složen pouze ze 2 záběrů, na fotografii „May Day V“ (První máj 5) z roku 2001 jsou některé obchody do Westfalenhalle přidány, naopak na snímku „Stockholm Public Library“ (Stockholmská veřejná knihovna) z roku 1999 jsou podlaha a výtah opomenuty (Obr. 80, 81, 82).

Gursky vytváří ve svých obrovských zvětšeninách kondenzaci reality. Fotografie obsahují nejmenší detaily, ale v prostoru megalomanských záběrů. Vzbuzuje v nás určitý kontrast mikrosvěta s makrosvětlem, kde nic neuniká voyeurské chamtivosti. Přesto jeho snímky působí ploše, připomínají často svou geometrií ozdobné koberce. Stejně tak divák netuší, kde je místo, odkud Gursky fotografii snímá.

Nesnaží se o vyjádření vztahu k tomu, co snímá. Je jakýmsi okem ducha současnosti, který dokonalou technikou prezentuje svět se silným pocitem nadčasovosti. Z tohoto důvodu je odbornou veřejností považován za umělce, jenž vyjevuje „globálním způsobem“ svět. Ve skutečnosti však často svým odstupem neproniká do jádra věcí, zůstává jako tichý pozorovatel mimo obraz. Lze zjednodušeně říci, že všechny jeho fotografie jsou koncipovány dle stejného vzorce: celková geometricko-abstraktní struktura na makro úrovni a velké množství podobných detailů na mikro úrovni. Autor je v současnosti nejlépe draženým žijícím fotografem na trhu umění. Cena jeho snímku „99-cent“ (99 haléřů) byla v roce 2007 na londýnské aukci Sotheby's 3,3 miliónů liber (Obr. 83).

## Doug Hall (\*1944)

Americký autor **Doug Hall** je fascinován veřejnými prostory. Hall byl původně znám jako tvůrce strhujících emotivních tělesných video instalací. Od 70. let se však zaměřil na mapování industriálních a post-industriálních společností v Brazílii, Vietnamu, Itálii, Japonsku a USA. Hlavním tématem jeho práce je hledání prostoru pro definování moderního života. Je ovlivněn stylem nové topografie Düsseldorfské školy, snímky mají podobný charakter autorů Thomase Strutha, Andrease Gurského či Edwarda Burtynského. Fotografie však upoutávají jemným humorem, jež ho odlišuje od chladných německých kolegů.



Obr. 84, Doug Hall, The Eiffel Tower, 2004



Obr. 85, Doug Hall, Guggenheim Museum, 2004



Obr. 86, Doug Hall, Piazza della Rotonda (Rome), 2002



Obr. 87, Doug Hall, Mount Rushmore, 2004



Obr. 88, Doug Hall, Coney Island (New York), 2005



Obr. 89, Doug Hall, Wild Blue Yokohama, 2000



Soubory prezentované pod souhrnnými názvy „Leisurespaces“ (Oddechová místa) a „Cityspaces“ (Městská místa) vytváří od roku 2004. Fotografie vyobrazují prostranství, která byla vytvořena pro veřejné setkávání či rekreaci. Vedle muzeí a architektonických konstrukcí pozorujeme koupaliště, náměstí, pláže či přírodní monumenty.

Doug pracuje s divergentní perspektivou, využívá velkého formátu, negativního filmu a fotografuje z jednoho úhlu pohledu. Vrstvením několika záběrů dohromady pak upřednostňuje určité rekvizity a děje, jež charakterizují subjektivní pocit daného místa. Snímky, které obsahují brilantní detaily, jsou zvětšovány do obrovských formátů.

Síla jeho koncepční práce tkví v několika myšlenkách. Na jedné straně se v souboru „Cityspaces“ táže západní společnosti, jak sama sebe vnímá ve světě, kde nás vizuální vjem a informace natolik ovlivňují. Turisté, zmenšení u nohou Eiffelovy věže v Paříži, či zrudnutí návštěvníci v Guggenheimově Muzeu v New Yorku trefně symbolizují toto naléhání (Obr. 84–86). Podobně jako na snímku „Mount Rushmore“, kde diváci vystavují sami sebe na piedestal, aby zachytili místo společně se svým obrazem. Giganticky vytesané hlavy prezidentů se tak stávají symboly lidské moci, jež připodobňuje přirozenou kamennou formaci k billboardu. Stačí nám zachytit otisk reality na fotoaparát, tato vizuální informace je dostatečná pro náš prožitek (Obr. 87).

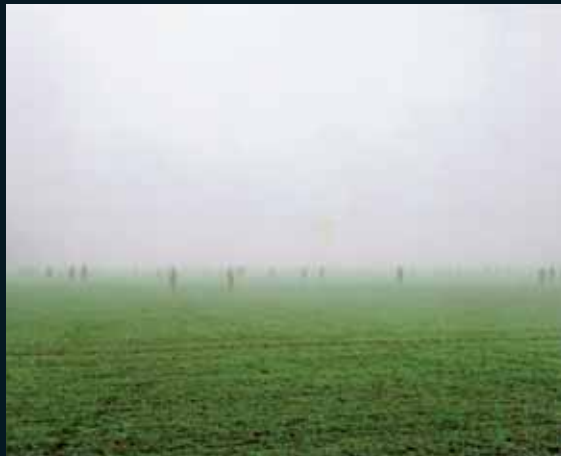
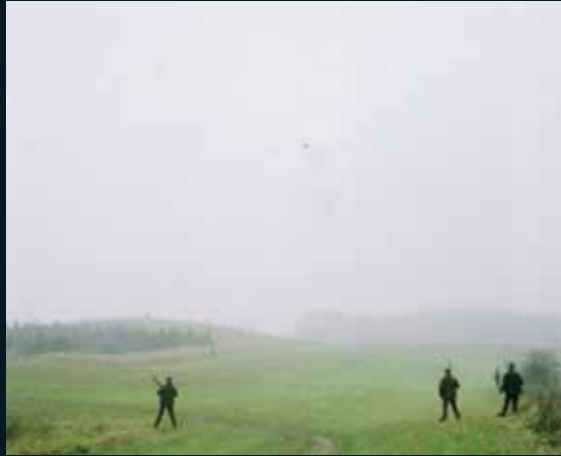
Na druhé straně se snaží uchopit sociální společnost ve veřejném prostoru a zachytit smysl, který mu přikládáme. V souboru „Leisurespaces“ naopak postavy vyobrazuje v místech, která se v zájmu turistického ruchu přizpůsobila společnosti. Vznikla nová místa, plážové resorty, koupaliště, parky. Voda zde může symbolizovat očistu, hromadný ponor. Lidé se tak ve své rezervovanosti setkávají na místech, které mají podporovat sociální společnost (Obr. 88, 89). Přesto, že se míváme, sdílíme některé zájmy.

Doug se nám snaží svým způsobem nastavit zrcadlo. Nekritizuje, sám se táže po modelu post-industriální společnosti, kterou nelze jednoznačně uchopit. Zaznamenává tak sociální absenci, jež se vkradla do těchto městských veřejných prostranství, v porovnání s přírodními monumenty, za kterými se západní společnost honí. Na jedné straně schematizuje anonymitu turismu, vzájemně však opěvuje genialitu konkrétních monumentů. Divák tak stojí před fotografií velkých rozměrů a pozoruje sebe, svou kulturu, jež pozoruje a opěvuje cosi dalšího. Kapitalismus převádí veškeré vztahy v transakci a redukuje je na „podívanou“. Podívaná sama na sebe je klíčovým konceptem těchto souborů.

## Nicolai Howalt (\*1970) a Trine Søndergaard (\*1972)

Manželská dvojice dánských fotografů začala spolupracovat na společných fotografických projektech od roku 2005 se souborem „How to Hunt“ (Jak lovit). Historie tvorby obou umělců spadá do oblasti dokumentu.

**Nicolai Howalt** se po studiích na The Danish School of Art Photography Fatamorgana představil veřejnosti souborem „3 × 1“ v roce 2000, ve kterém mapoval společný intimní život rodiny v předměstském bytě v Arthus



Obr. 90, Nicolai Howalt a Trine Søndergaard, Ze souboru How to Hunt, 2005

Obr. 91, Nicolai Howalt a Trine Søndergaard, Ze souboru How to Hunt, 2005

West v Dánsku od roku 1995. Pozdějším souborem „Boxer“ přenesl zájem o dokumentární fotografii blíže k portrétu. V sérii snímané v letech 2000–2003 fotografoval mladé boxery před zápasem a po něm.

**Trine Søndergaard** dokončila studia na stejné škole jako její muž a proslavila se souborem „Now, that you are mine“ (Nyní, když jsi můj). Na barevný film za použití blesku snímala mezi lety 1997–2000 život prostitutek v Kodani. Za tuto sérii fotografií v roce 2000 získala prestižní německou cenu Alberte Renger-Patszche. Soubor byl publikován nakladatelstvím Steidl Verlag v roce 2002.

V souboru „How to Hunt“ autoři využívají moderního způsobu lovu k prozkoumání vztahu člověka k přírodě. Vyobrazují krajinné motivy, ve kterých pozorujeme různé pohyby lidí a zvířat. Autoři snímali několik záběrů ze stejného úhlu pohledu v průběhu lovu, posléze tyto snímky vrstvěli dohromady. Tento digitální proces jim umožnil větší soustředěnost na lov jako na akt, jež dodává celému zážitku srozumitelnější reflexi (Obr. 90, 91).

Lov, jako základní lidská potřeba, je v současnosti převedena do ritualizované performance. Soustavně bylo téma lovu zobrazováno od jeskyních maleb k renesanci. Autoři toužili toto historické téma zasadit do současného kontextu, kde v západním světě je lov vnímán jako symbol „blahobytného života“ a zároveň touhy k autentickému vztahu k přírodě. Stejně tak jako současná společnost opomíjí přítomnost jatek, tak se v souboru neobjevuje krev či násilí. Snímky jsou spíše estetizovaným ztvárněním lidské činnosti, reflektující vlastní zábavu.

Přesto, že oba autoři vycházejí z dokumentární tradice, kde hlavní je osobní přístup a autentický moment zachycení, v sérii „How to hunt“ se nesnaží být osobní. Naopak, vzdalují se od hlavních aktérů a opouští od intimity. Snaha zachytit proces spíše než momentku je zde zásadní. Blízkost je nahrazena produktivním dialogem, kde nic není individuální. Podobně jako lov sám o sobě je předpřipravován a pečlivě naplánován, zásah a interpretace díla přichází zde až po fotografování, ne při něm.

Autoři se tak nepřímou snáží upozornit na absurditu, jež vykresluje tento dialektický vztah k přírodě. Vnímáme zábavu v estetizovaném provedení, zároveň tápeme po smyslu této činnosti. Tento soubor zrcadlí zřejmý návrat mnoha fotografů k tématu ohrožení přírody a jejich projevů. Představuje lidstvo, které se snaží o destruktivní umělý zásah do přirozeného vývoje, jímž dokazuje svou moc.

## **Kelli Connell (\*1974)**

Americká autorka **Kelli Connell** dokončila svůj magisterský titul na Texas Woman's University souborem „Double Life“ (Dvojitý život) v roce 2003. V sérii, kterou započala již v roce 2002 a stále v ní pokračuje, vyobrazuje fiktivní vztah dvou žen. Místo melodramatického ztvárnění však zachycuje intimní, někdy banální momenty soužití. Při prvním zkoumání pozorujeme lesbický vztah dvou velmi vizuálně podobných žen v různých životních situacích. Blíže analýza nám odhaluje, že autorka používá pro tuto hru obou rolí ve vztahu pouze jednoho



Obr. 92, Kelli Connell, *Brickhaus cafe*, 2002



Obr. 93, Kelli Connell, *The Conversation*, 2002



Obr. 94, Kelli Connell, *Bubblebath*, 2002



Obr. 95, Kelli Connell, *Cartalk*, 2002



Obr. 96, Kelli Connell, *Reverie*, 2006



Obr. 97, Kelli Connell, *The Space Between*, 2002

modelu, své spolužačky z univerzity Kibu Jacobson. Pomocí Photoshopu umísťuje jednu stejnou postavu do kontradikce k druhé. Vzniká tak vztah stejné osoby se sebou samou. Tuto dualitu člověka definuje odlišným oblečením a výrazem.

Celý soubor působí jako storyboard, či filmové zátiší. Divák pozoruje vztah, který se ho netýká. Postavy s ním nijak nekomunikují, jsou jen samy pro sebe v nahrané scénérii. Jelikož se stále jedná o stejný model, překrývají se polaritu ženské a mužské psychiky, stejně tak jako iracionální či racionální, vnější či vnitřní identity. Na každém snímku mají obě postavy pokaždé jinou roli. Vyobrazené scénérie se střídají v nespočet charakterů. Vnímáme zamilované scénérie, intimní okamžiky s erotickým nábojem, či kontemplativní chvíle odpočinku při čtení knihy. Nepozorujeme příběh dvou postav, ale multiplicitu vztahu jako takového. Každý snímek odkazuje na jiný pocit, jinou zkušenost. Vztah, který člověk prožívá uvnitř mysli, tak vyúsťuje do externího objektu – fotografie. Cyklus reprezentuje rozmanitý pohled člověka na vlastní podstatu, propojuje názory na intimní vztahy, rodinu, víru a životní postoje (Obr. 92–97).

Snímky jsou velmi věrohodné. Vykazují velmi komplexní a důkladnou kompoziční přípravu. Autorka často při důsledném plánování kompozice využívá sama sebe jako podpůrného modelu. Při hledání scénérie fotografuje na levný negativní film, vyvolané snímky rozstříhá a předpřipraví formou obyčejné slepené koláže kompoziční předlohu pro dokonalou montáž. Po kvalitním nasnímání zahraničního dějství pak naskenuje negativy zachycující charaktery obou postav a vrstvením dvou či více z nich dohromady v Adobe Photoshopu vytvoří finální snímek.

Autorka sama tvrdí: „Tyto snímky reflektují mé osobní vztahy, jež jsem prožila, byla svědkem na veřejnosti, nebo je viděla v televizi.“ Nejen, že tento soubor poukazuje na homosexualitu, ale též na proces vnitřní simulace. Na to o čem se domníváme, že prožíváme ve vztahu k druhému. Na realitu, která je podvědomá a přítomná. Mnohost charakterů, jež se v nás odvíjí a nesourodost vnitřního a vnějšího, či naopak symbióza těchto světů, je zhmotněna v celém souboru.<sup>11</sup>

## Nathan Baker (\*1979)

Americký autor **Nathan Baker** začal své vzdělání v oblasti grafického designu na Kendall College of Art and Design, ale jeho zájem o fotografii ho přiměl dokončit magisterský titul v oboru fotografie na Columbia College v Chicagu v roce 2004. V souboru nazvaném „Occupation“ (Povolání), který vytváří od roku 2003, zaznamenává různé pracovní profese a jejich mnohotvárnost. Velkoformátovou kamerou na negativní materiál zachycuje vždy pouze jednoho člověka v jeho vlastním pracovním prostředí. Jako režisér aktéra vybízí,

---

11 Podobným vyobrazením vztahu jedné fiktivní postavy k okolí se zabývaly české autorky Zuzana Blochová a Dita Lamačová v souboru „Persona“. Postava dívky vznikla pomocí morfování obou autorek dohromady.



*Obr. 98, Nathan Baker, Machine Shop, 2004*



*Obr. 102, Nathan Baker, Scooter Shop, 2003*



*Obr. 99, Nathan Baker, Furniture Shop, 2004*



*Obr. 103, Nathan Baker, Engine Room, 2003*



*Obr. 100, Nathan Baker, Photo Studio, 2004*



*Obr. 105, Julia Fullerton-Batten, Ze souboru School play*



*Obr. 101, Nathan Baker, Housekeeping, 2004*



*Obr. 104, Sylva Francová, Maria, 2003*

aby demonstroval všechny úkony, jež souvisejí s jeho povoláním. Vzniká tak několik záběrů z jednoho úhlu pohledu, které po naskenování vrství v počítači do jediného snímku. Výsledná montáž vyobrazuje interiér obchodu či dílen, kde se pohybuje několik osob, ale v podstatě je to jedna a tatáž, která v jeden okamžik soustředěně vykonává několik činností najednou (Obr. 98–103).

Bakerův otec pracoval jako výhybkář, a přesto, že autor nechtěl jít v jeho šlépějích, fascinovalo ho s jakou oddaností své povolání vykonává. Postavy z tohoto souboru často vnímají své povolání jako cestu k výdělku. Autor se snažil o povznesení jejich činností do důstojnější roviny. Zachycuje převážně řemeslná povolání, kde člověk a jeho pohyby jsou důležitou součástí konkrétního výkonu. Čas a invence jsou v řemesle též důležitou složkou nutné průpravy lepších schopností a dovedností. Divákovi tak podhaluje prostředí, kam je návštěvníkovi často odmítnuto vstoupit. Exkurze nás též nepřímo seznamuje s daným povoláním, ale ztrácíme chronologickou souvztažnost ke konkrétním situacím.

Divák je při pohledu na jeho snímky mile překvapen, jak rutinní a často nudná činnost, může dostat většího důvtipu při jejím zachycení. Při komponování digitálně upravovaných fotografií se autor snaží představit s určitou fádností širokou škálu povolání a současně intenzitu napětí, které lidé do činnosti vkládají. Výsledkem je v každém případě koncentrovaný pohled na osobu v práci, který sděluje obojí: význam zběsilého odcizení a úžasný výkon v náročných činnostech. Snímky s množstvím detailů a barevnou pestrostí opěvují lidskou invenci při rutinním denním zaměstnání mnoha z nás.<sup>12</sup>

## Anthony Goicolea (\*1971)

Americký autor **Anthony Goicolea** získal bakalářský titul v oblasti kresby a malby na Universitě v Georgii a posléze v roce 1994 na Prattském Institutu umění dokončil v oborech sochařství a fotografie své magisterské vzdělání. Goicolea je velmi činným autorem. V oblasti fotografie vytvořil již 11 souborů a skoro stejný počet můžeme nalézt i v odvětví kresby či video snímků. Největší oblast zájmu jeho tvorby spadá do autoportrétů, které zachycují dospívající věk pubertálních chlapců. Z části autobiografické téma se promítá do všech jeho souborů s výjimkou cyklů „Landscapes“ (Krajiny) z roku 2002–2003, či posledního souboru z roku 2007 „Almost safe“ (Skoro zachráněná). Od roku 1999 pracuje převážně s digitální montáží.

Dějství prvního souboru „You and What Army“ (Ty a co armáda) z let 1999–2001 je zasazeno do předměstského prostředí. Na dvaceti velkoformátových barevných a černobílých fotografiích spatřujeme fiktivní vztahy a rituály dospívajících chlapců. Pozorujeme močení, plivání, boj, či klamnou krásu a estetiku vzájemných

---

12 Česká autorka **Sylva Francová (\*1973)** fotografovala ženy ze svého okolí a snažila se stejným principem jako **Nathan Baker** zachytit jejich projevy při činnostech provázejících jejich různé životní role (Obr. 104). Podobným způsobem pracovala také známá autorka **Julia Fullerton-Batten (\*1970)** v souboru *School play* (Obr. 105).



Obr. 107, Anthony Goicolea, *Openfire*, 1999



Obr. 106, Anthony Goicolea, *Boy's Room*, 2000



Obr. 108, Anthony Goicolea, *Pit or Swallow*, 1999



Obr. 109, Anthony Goicolea, *Premature*, 1999



Obr. 111, Anthony Goicolea, *After Dusk*, 2001



Obr. 110, Anthony Goicolea, *Blizzard*, 2001



Obr. 112, Anthony Goicolea, *Window washer*, 2001



Obr. 113, Anthony Goicolea, *Canibal*, 2001



vztahů aktérů (Obr. 106–109). Fantazie plná narcismu, destruktivnosti a dramatu je dovedena do sféry nemožného až absurdního, kde charaktery reagují na své zrcadlící protějšky. Přesto, že se autor cíleně snaží o zjemnění dramatických prvků vedoucích k inspirující sympatii, vnímáme spíše strach a odpor. Souborem „Summer camp“ (Letní tábor) z roku 2001, jež sestává pouze z pěti snímků, nás naopak přibližuje k prožitku idealizovaného homosexuálního vztahu dvou adolescentů. Gesta prozrazují ostýchavost a děj je přenesen do scénérií zákoutí.

Vyvrcholením určitého institucionalismu je soubor „Detention“ (Uvěznění) z let 2001–2002, kde v zajetí nekonkrétní instituce charakterizuje autor utiskovaný prostor. Autor tak napodobuje období války, hladu a moru. V předešlých cyklech chlapci bojovali mezi sebou, v tomto souboru je vnímána hrozba zvenčí. Názvy fotografií dokreslují brutalitu konkrétních frustrací. Na snímku „Kanibal“ spolužáci jedí vnitřnosti svého kamaráda, ostatní bez intervence přihlížejí. Rituály reflektují často vnímanou nehumánní výchovu institucionalizovaného způsobu života. Aktéři nepochybují o svém přesvědčení, že svým přirozeně naučeným chováním neohrožují životy ostatních. Vykopávají hroby, svým jazykem umývají okna, či v mrazivé zimní noci spí v lese bez oblečení. Akce tak naznačují masochistické podřízení nadvlády instituce (Obr. 110–113).

Určité rozdělení rolí do dvou protipólů spatřujeme v sérii „Water“ (Voda), která vznikla ve stejném období jako cyklus Detention. Anonymní chlapci v uniformách se zavřenýma očima jsou vyobrazeni pod vodou, jako stvoření potopené v lůně dělohy (Obr. 114). Na snímku „Pool Pushers“ (Bazénoví odvážlivci) vidíme plavce, kteří na povrchu hladiny vytvářejí uzavřený kruh a pozorují události probíhající pod vodou. Někteří z nich postrkují mladé chlapce pomocí dlouhé tyče ukončené sítkou pod vodu (Obr. 115). Svědci v okolí bazénu v dokonalém uspořádání disciplinovaně sledují celý proces. Pod povrchem vodní hladiny kontrastuje zmatek a blížící se zkáza.

Soubor „Sheltered Life“ (Skrytý život) vytvářený v letech 2004–2005, složený z 11 barevných velkoformátových fotografií, líčí pohádku, ve které současní aktéři osídlují bezčasová místa. Krajina je přerušena lidskými či přírodními úkryty. Postavy jsou maskovány, přikryty, či zobrazeny zezadu, aby uchránily svou identitu. Situace parafrázuje uprchlické tábory či strážní oblasti. Skrytá identita reflektuje pocit společenských vyvrhelů. Někteří aktéři se objevují na snímku vícekrát, jako komunita konkrétního zaměření. Situace jsou však smyšlené, spíše připomínají dětské hry na dvorečku (Obr. 116, 117).

Ve všech Goicoleových souborech vnímáme nespravedlnost a brutalitu. Ať se jedná o boje mladých chlapců, manipulaci institucionalizmu či postavy uprchlíků, připomínající duchy. Cíleně vytváří napětí, které evokuje diváka k intervenci. Autor využívá sebe či dvojníků ke ztvárnění těchto inscenovaných scénérií. Mnohostí



Obr. 114, Anthony Goicolea, *Under 2*, 2001



Obr. 115, Anthony Goicolea, *Poolpushers*, 2001



Obr. 116, Anthony Goicolea, *Still Life with Tea*, 2004



Obr. 117, Anthony Goicolea, *Morning Sleep*, 2004

vyobrazení stejných postav nás přivádí k procesu zrcadlení. Naléhavost pomalu ustupuje a pohádkové příběhy vykreslují autentický, trochu patologický vztah k vlastní identitě.<sup>13</sup>

## Mathieu Bernard-Reymond (\*1976)

Francouzský autor **Mathieu Bernard-Reymond**, žijící ve Švýcarsku, se českému publiku představil v rámci společné výstavy nazvané „Transfigurace“ na přelomu dubna a května v roce 2003 ve Francouzském institutu v Praze. Bernard-Reymond dosáhl v roce 1998 magisterského titulu v oboru politologie na Institute of Political Studies v Grenoblu a pak se věnoval dějinám umění a filozofii na téže universitě. Následně studoval fotografii na Applied Art School ve Vevey ve Švýcarsku.

Tento autor zaujímá velmi specifické místo v oblasti digitální montáže. Celé jeho dílo odkazuje v mnoha směrech na minulost a vývoj vnímání fotografie. Snaží se pomocí manipulace v reálně nasnímaném obraze myšlenkové procesy, na které jsem si zvykli, překračovat. Rozdílné přístupy k substituci reálného obrazu lze nejlépe demonstrovat ve 3 základních souborech: „Disparitions“ (Mizení), „Intervalles“ (Intervaly), „Vous êtes ici“ (Vy jste tady).

V souboru „Disparitions“ odstranil na fotografiích některé reálné otisky skutečnosti, jak tomu napovídá samotný název série. Tento fakt vyvolává pocit, že na snímku cosi schází a naopak dává prostor vyniknout prvkům, na které chce autor upozornit. V souboru pozorujeme střídání záběrů lidí a krajiny či zákoutí. Postava, často jako nerozpoznatelná figura v dálí, dodává obrazu měřitelnou hloubku a esenciální sílu krajiny coby mocného partnera v interakci s člověkem. V integritě každého snímku se prvky podrobují pravidlu konverzace (Obr. 118–120). Energie může být transformována z jednoho objektu do druhého, ale pouze uvnitř záběru (rámu). Autor se nesnaží vyprovokovat hru, ve které má divák vyřešit určitou záhadu, spíše se pokouší o vyzdvižení pocitu inspirovaného daným místem. Stejně jako oko zaostřuje v jednom okamžiku pouze ne jedno místo, fotograf si při pozorování reality okolo sebe všímá pouze některých prvků a ostatní ze svého záběru či imagínace odstraňuje. V odvětví digitální montáže je reálné nečekat na nejlepší záběr, ale vědět, co chceme ukázat, a zbytek post-produkčně odstranit. Tento jev je opačným schématem procesu hledání správného záběru. Nepřidáváme do výsledného obrazu cosi nového, co v realitě neexistovalo, ale snažíme se vyzdvihnout pouze takové prvky, které v dané konstelaci vytvořily konkrétní dojem, který chceme jako tvůrci zachytit.

Soubor „Intervalles“ je postaven na jiném principu. Fotograf nejprve navštíví místo, jehož atmosféru chce zachytit. Zkoumá prostor, světlo, lidi a vzájemné konfigurace všech těchto prvků. Místo několikrát nasnímá v jiném

---

13 Podobným tématem klonování vlastní osoby se zabýval starší autor, který se věnuje spíše komerční fotografii **Paul M. Smith** (\*1969). Jeho snímky ze souboru „Make My Night“ z roku 1999 vyobrazují formou reportážních záběrů noční večírek několika chlapců. Všechny postavy, podobně jako Goicolea, vytváří on sám. Posléze je pomocí vrstvení snímků slučuje do jednoho vyobrazení.



*Obr. 118, Mathieu Bernard-Reymond, Disparitions #89, 2005*



*Obr. 119, Mathieu Bernard-Reymond, Disparitions #15, 2001*



*Obr. 120, Mathieu Bernard-Reymond, Disparitions #75, 2003*



*Obr. 121, Mathieu Bernard-Reymond, Intervalles #18, 2001*



*Obr. 122, Mathieu Bernard-Reymond, Ze souboru Vous êtes ici, 2002*

okamžiku a následně spojí vrstvy v počítači do jednoho snímku. Nemanipuluje s prvky, ponechává je na svém místě. Každý výsledný obraz tak dokumentuje skutečnost pravdivě a věrně – stejně jako je inovativní ve své vlastní cestě asambláž. Existuje zde snaha o transcript, otisk lidského chování, něco jako vizuální antropologii. Zaznamenává tak několik rozhodujících okamžiků (Obr. 121). Paradoxně jsou „Intervaly“ daleko blíže realitě než klasická fotografie. Snímky jsou připodobněny obrazovému vyprávění. Podobně jako v renesanci se sekvence pohybu znázorňují na stejném plátně. V tomto ohledu je zajímavé v Intervalech pozorovat, že individuality jsou zobrazeny jako hlouček, přestože se jedná pouze o tři nebo čtyři aktéry. Divákům zůstává skryto několik faktů, nezná chronologii pohybu osob a neví, jak dlouho která osoba kde zůstala, či zda všechny zobrazené osoby byly v nějaký konkrétní okamžik opravdu na daném místě najednou, podobně jako u Halla. V souboru je zřejmá idea manipulace s časem.

V posledním uváděném souboru s názvem „Vous êtes ici“ je proces montáže transformován v samotné oblasti digitálních dat. Autor nasnímal tváře jednotlivých lidí, fotografie naskenoval a vložil data do softwaru, který převedl vstupní informace na obraz krajiny. Vzniká jakási mentální krajina, která je otiskem reálného člověka. Stále se jedná o stejná data, která byla při vytváření portréту osoby, avšak v pozměněném pořadí a struktuře. Reálnou postavu posléze zasadil do jeho vlastní mentální krajiny (Obr. 122).

Bernard-Raymond vysvětluje často svou tvorbu pomocí internetu. Je to abstraktní aspekt propojení, který nepovažuje za komunitu, jež sdílí podobné informace, ale za mapu odrážející mentální topografii. Na jedné straně je internet skutečný, na druhé je to koncept, abstrakce, a dokonce vytvořená forma fikce. Přemýšlíme tak o metafoře dvojnásobné figury psychologické knihy, ve které vnímání diváka osciluje mezi nádobou a dvěma lidskými tvářemi. Tato dvojsmyslná platnost, ambivalence k internetu perfektně reflektuje myšlenku, kterou umělec uplatňuje ve svých fotografiích.



Obr. 123, Ilkka Halso, Evoldino, 1992



Obr. 124, Ilkka Halso, Excavation 20. 8. 1995 Orimattila, 1998



Obr. 125, Ilkka Halso, Ze souboru Restoration, 2000



Obr. 126, Ilkka Halso, Ze souboru Restoration, 2000

# KRAJINA A URBANISMUS

Krajinná fotografie je téma, ke kterému se vztahuje čím dál více autorů. Na jedné straně se v digitální montáži autoři vracejí k malířským vzorům, kde se pokoušejí o umělé idealizování současné krajiny (objevuje se skrytá touha k návratu do říše přírody a vystává mocný symbol její monumentality), na druhé straně též mapují zásahy do striktního řádu, které člověk do krajiny vnáší. V protipólu stojí urbanistická krajina, která vystupuje naopak jako přímá kritika společenských stereotypů. Architektura a městská zákoutí metaforicky přibližují proces lidského konzumu. Zároveň autoři apelují na hodnotu lidského přibytku a tápají po jeho významu. Nacházíme často satirickou vizualizaci urbanismu se všemi jeho důsledky.

## Ilkka Halso (\*1965)

Finský fotograf **Ilkka Halso** se ve své tvorbě zabývá interakcí člověka a přírody. Jeho ranné soubory po studiích na Universitě umění a designu v Helsinkách (UIAH) spadají spíše do vizuálně vědeckého zkoumání otisků přírody a její reinterpretace. V souboru „Evolution“ (Evoluce) z roku 1992 nafotografoval jednotlivé kosti mrtvé kočky na černém pozadí a přeskládáním těchto snímků, vytvořil osm fiktivních zvířat, složených z jediné kostry (Obr. 123). Určitou fascinaci archeologickým odvětvím zaznamenáváme i v souboru „Excavation“ (Vykopávky) z roku 1998. Vykopává do země geometrické otvory, do kterých vkládá objekty, a tak vytváří fiktivní archeologická naleziště. Celá tato série nemá se skutečným výzkumem nic společného, pokouší se však soustředit na činnost člověka jako objevitele a interpreta dávné minulosti (Obr. 124).

Souborem „Restaurations“ (Restaurence) z roku 2000 se Halsův zájem přiblížil více přírodě, jako uměleckému artefaktu. Podobně jako **Thomas Demand**, který pro fotografii zkonstruuje celou scénérii a pak ji zničí, Halso obklopil přírodní útvary reálným lešením (Obr. 125, 126). Podpůrnou konstrukci, kterou jsme zvyklí vnímat jako pomůcku pro opravy budov či monumentů, zde přesunul ke stromům a skalám. Demonstroval tím ohrožení a nutnou restauraci přírodního ekosystému. Akt výstavby lešení, který trval necelý týden, nachází paralelu v land artu – s tím rozdílem, že konstrukce nezůstala v terénu, po nafotografování byla odstraněna. Nesnaží se mapovat otisky interakce člověka a přírody, naopak staví do hlavní role přírodu jako systém, který by člověk měl ochraňovat a opečovávat.

Digitální montáž Halso využil až v posledním souboru z roku 2004 s názvem „Museum of Nature“ (Muzeum přírody). V zájmu upozornit člověka na důležitou a nevyhnutelnou potřebu začít ochraňovat přírodu, vznikla myšlenka vybudovat celé muzeum. Za pomoci počítače a 3D modelovacího softwaru vizualizoval Halso velké konstrukce, které chrání přírodní ekosystém od znečištění a lidského zásahu. Tyto masivní stavby obklopují lesy, jezera a řeky. Divák vstupuje do snímku jako pozorovatel. Muzeum počítá s rolí konzumenta, který



*Obr. 127, Ilkka Halso, Museum I, 2004*



*Obr. 128, Ilkka Halso, Kitka river, 2004*



*Obr. 129, Ilkka Halso, Theatre I, 2004*



*Obr. 130, Ilkka Halso, Roller coaster, 2004*



touží tato místa navštěvovat. Vnímáme hlediště pro pozorování vodopádu, horskou dráhu, či les uzavřený ve skleněném příbytku a obklopený sněhovou krajinou.

Tento projekt vznikl jako nutná odezva apelující na lidské jednání vůči přírodě. Můžeme jej též chápat jako možné konstruktivní řešení zodpovědného člověka. Význam souboru však primárně vyzývá člověka k chápání ekosystému jako vzácného unikátu v současném ohrožení (Obr. 127–130).

## Scott McFarland (1975)

Kanadský autor **Scott McFarland** dokončil své bakalářské vzdělání v roce 1997 na University of British Columbia. Ve své tvorbě využívá digitální montáže k vytváření věrohodných velkoformátových snímků v dokumentárním duchu. Jeho téma zájmu se dá shrnout do tří oblastí. V první z nich zachycuje vzrůstající úpadek komerčních fotografických laboratoří ve Vancouveru formou zátiší vyobrazující fotografické vybavení minulého století. Tento soubor reprezentuje ikonické myšlenky o lokálních místech. Cyklus se vztahuje k historii fotografie tím, že používá digitální technologie k zaznamenání skutečnosti (Obr. 131).

Snímky zahrad zámožných obyvatel západního pobřeží Vancouveru vyobrazují zahradníky při opečování rostlin, podobně jako v sérii o Huntingtonské botanické zahradě v Kalifornii. Soubory zahrad poukazují na rozvrat v přírodním vzoru a pořadí věcí. Tyto záběry jsou smontovány z několika fotografií vznikajících v rozličných okamžicích v průběhu různých ročních období. Na první pohled nevidíme extrémní rozdíl mezi lidským zásahem a zásahem autora. Vnímáme ovšem vedle sebe bohatě rozrostlé zahrady, kde stromy a rostliny stejného druhu autor vyobrazuje v rozdílných stádiích vývoje. Vytváří se tak nereálná souvztažnost času a prostoru (Obr. 132, 133).

McFarland nazývá své snímky zahrad často přesnými latinskými názvy rostlin, které ve fotografii vyobrazuje. Fotografie „Orchard View“ 2004 je celým jménem nazývána *Early Spring: Rubus discolor, Prunus nigra, Prunus serrulata*. V překladu tak nacházíme rostliny ostružníku sladkoplodého (himalájsko-indickou rostlinu, která se dostala do Kanady přes Anglii), kanadskou černou švestko-višeň a dále japonskou višeň, která symbolizuje přátelství. Názvy často přesně specifikují jak jména zachycených postav, tak jména rostlin, jež napovídají divákovi skrytá sdělení (Obr. 134). Přesto, že téma zahradničení a filmové laboratoře nemají viditelnou podobnost, používají stejné základní elementy: světlo pro expozici a energii, tekutiny pro hydrataci a proces.

V posledním souboru, pořízeném v malé vesnici Roberts Creek na pobřeží Britské Kolumbie v Kanadě, McFarland zaznamenává exteriér a interiér staré chaty (Obr. 135, 136). Zachycuje v průběhu dne jednoduchá zátiší, posléze záběry spojí do jedné fotografie. Proces připomíná několikanásobnou expozici. Tato jednoduchá zátiší na první pohled nevykazují zjevné využití digitální manipulace. Můžeme ovšem pomocí stínů podhalit rozvrácený chod souslednosti času. Finální snímek přetváří minulé okamžiky do přítomnosti, jako výrazu akceptace nevinnosti našich vlastních zážitků.



Obr. 131, Scott McFarland, *Enlarger Parts with Light Source Reflected in Colour Filters*, 2002



Obr. 132, Scott McFarland, *On The Terrace Garden (Joe and Rosalee)*, 2004



Obr. 133, Scott McFarland, *Inspecting Allan O'connor Searches for Botrytis cinerea*, 2003



Obr. 135, Scott McFarland, *Wrapped Wire*, 2002



Obr. 136, Scott McFarland, *Torn Quilt the Effects of Sunlight*, 2003



Obr. 134, Scott McFarland, *Orchard View with the Effects of Seasons (Variation #2)*, 2003–2006

Tři odlišné pohledy na realitu spojuje zájem o čas. V první oblasti fotografie zachycuje přítomný zánik sebe samé. Zátíší z fotografických laboratoří nostalgicky připomínají samotný vznik fotografie, kde klasická fotografie umožnila vzniknout technologicky vyspělejšímu obrazu. Dítě, digitální snímek, tak zachycuje zchátralost svého rodiče, klasické analogové fotografie. Tento soubor není digitálně manipulován, jen vznikl digitálním zachycením. Druhým pohledem autor spojuje přírodní chod věcí do nereálných sekvencí času. Nesnaží se diváka zmást, jelikož často svou manipulaci přiznává v názvu fotografií. Pokouší se popřít přírodní zákony, které nelze v této realitě prožít. Je to jedna z věcí, nad kterou lidská bytost nemá moc. V posledním souboru naopak jako tichý pozorovatel McFarland reprezentuje čas sám o sobě. Okamžiky se slévají do jediného, kterým se snaží samotný pojem času uchopit.

## Florian Maier-Aichen (\*1973)

Německý fotograf **Florian Maier-Aichen** vystudoval University of Duisburg-Essen v Německu, University of California v Los Angeles a Hoegskolan for Fotografi och Film Gothenborg ve Švédsku. Ve své tvorbě reinterpretuje krajinu 21. století formou manipulovaných barevně upravovaných záběrů, které nepřímo odkazují na dílo malíře 19. století Thomase Cola. Reprezentanti malířské školy Hudson River School vyobrazovali americkou krajinu s množstvím realistických detailů, avšak v romanticky idealizovaném ztvárnění. Maier-Aichen tak podobně transformuje současný otisk krajiny do imaginárních ambivalentních obrazů. Letecké záběry rozlehlých krajinných celků snímá analogovým fotoaparátem v několikanásobné expozici, posléze upravuje barvy, kontrast a světelně vyjadřuje náladu. Snímky vyobrazují kalifornská pobřeží, nejčastěji rozlehlou oblast Los Angeles, či krajinná zákoutí švýcarských Alp. Houbovité mraky a mlžné opary v dáli eliminují detaily a vytvářejí tak napětí uvnitř obrovského kontemplativního prostoru. Krajiny jsou pozorovány z povzdálí, asociují exotičnost obrovského celku, kde důležité prvky zůstávají v anonymitě (Obr. 137).

Vyobrazení nočního města Los Angeles, snímaného z observatoře na hoře Mount Wilson, parafrázuje pocity, jež prožíváme při čtení sci-fi příběhů Philipa K. Dicka (*Blade Runner*), či vnímáme z hudebních kompozic Chopinových nokturn. Noční snímky vykreslují geometrickou síť osvětlených ulic, kde horizont je přerušen modrým elektrickým oparem. Město, symbolizující skličující efekt globalizace, v sobě skrývá též familiárnost. Nevnímáme odcizení, spíše nadhled, protože „jsme“ nad věcí. Pozorujeme město v pohybu, cítíme život, strukturovanost a akci, které se však nejsme nuceni zúčastnit (Obr. 138).

Ve tvorbě Maier-Aichena nacházíme i vyobrazení lodí a moře, kde děje jsou často nerozpoznatelné, spíše evokují napětí z očekávané katastrofy. Ačkoliv jeho post-produkční digitální manipulace často využívají principu barevného kontrastu, některé snímky záměrně ponechává v černobílém odstínu. Geometrické tvary krajiny a tonální rozdíly záměrně podporují odcizený pocit. Při pozorování všech snímků si divák však stále zachovává odstup, což je podtrženo i připodobněnou ptačí perspektivou. Autor tak udržuje napětí mezi tím, co bude



Obr. 137, Florian Maier-Aichen, Untitled, 2005



Obr. 138, Florian Maier-Aichen, Untitled, 2005



Obr. 139, Andreas Gefeller, Soma #020, 2000



Obr. 140, Andreas Gefeller, Soma #006, 2000



Obr. 141, Andreas Gefeller, Untitled (Office Floor)  
Düsseldorf, 2003



Obr. 142, Andreas Gefeller, Untitled (Office Floor)  
Düsseldorf, detail, 2003

následovat a tím, co zobrazuje. Zcela nepochybně se celé jeho dílo zabývá vztahem krajiny a člověka. Podobně jako Andreas Gursky se nesnaží upozornit na jednotlivosti, ale postihnout celek. Svou manipulací se světlem tak zastírá hranici mezi faktem a fikcí a letmým, něžným způsobem upozorňuje na možná ohrožení.

## Andreas Gefeller (\*1970)

Německý autor **Andreas Gefeller** dokončil studium fotografie na univerzitě v Essenu v roce 2000. Jeho první soubor „Halbwertszeiten“ (Poloviční život) z roku 1996 čítá mnoho dokumentárních prvků. Společně s německou fotografkou Kerstin Braun (\*1970) navštívili oblast Ukrajiny, kde zachycovali důsledky a stopy radioaktivní kontaminace po havárii reaktoru elektrárny v Černobylu z roku 1986. V jeho dalším projektu, nazvaném „Soma“<sup>14</sup> z roku 2000, se naopak zabývá definováním veřejného prostoru na ostrově Gran Canaria. Soubor snímků upravených nočních pláží a prázdninových turistických center odkazuje jak svým názvem, tak i pouštní krajinou ostrova k utopistickým prostředím uměle vytvořených prostranství (Obr. 139, 140).

Ve svém třetím projektu velkoformátových fotografií, který vytváří od roku 2002 s názvem „Supervision“ (Dozor), se snaží tyto dva pohledy na realitu propojit – dokumentovat veřejné prostranství co nejvěrněji. S pomocí stativu uchyceného na svém těle, kráčí městskou krajinou a snímá doslova „krok za krokem“ přibližně 2500 jednotlivých snímků. Sloučením omezených záběrů z konkrétních lokací do jedné monumentální fotografie divák dochází k závěru, že celkový pohled je tvořen z vysoké perspektivy. Komponování snímku, který je generován digitálně, ukazuje ptačím okem pohled části parkovacího pozemku, přestavěné budovy či trávníku posypaného golfovými míčky. Vyobrazuje banální detaily struktury, ale tak, jak jsme je předtím neviděli. Gefeller objevuje přirozenou, současně nevědomou krásu pod našima nohama. Dlažební kostky na ulici, asfalt zebry přechodu, či sedačky na stadiónu. Tyto snímky obsahují stopy lidské přítomnosti, ale v podobě loteriového lístku, novin či odhozených odpadků. Vidí tak trasy, které za sebou nechává společnost. Fotografie kolísají mezi abstrakcí a reprezentativností (Obr. 141–148).

Snímky jsou tak transformovány do zrcadla v dialektické struktuře vize a vizuálnosti obecně. To, co vidíme, vlastně neexistuje a současně nejsme schopni vidět to, co fakticky existovalo. Gefeller nás napíná mezi realitou a fikcí vytvářením pohledu, který není možné vidět naším přirozeným okem. Divák si může tyto záběry připodobnit k pohledu ze satelitních družic. Název „Supervision“ tedy „Dozor“ ve výsledku upozorňuje na omezení každé privátní oblasti. Neukazuje pouze nadpozemskou perspektivu, ale především apeluje na současnost, kde je člověk pozorován.

---

14 Název „Soma“ použil spisovatel Aldus Huxley ve svém románu „Brave New World“ (Konec civilizace) z roku 1932. Román je sarkastickou vizí světa. Somu popisuje jako drogu, která uměle navozeným pocitem štěstí brání lidem uvědomit si nejen zoufalý nedostatek svobody, ale přemýšlet vůbec.



Obr. 143, *Andreas Gefeller, Untitled (Stadium) Düsseldorf, 2002*



Obr. 144, *Andreas Gefeller, Untitled (Stadium) Düsseldorf, detail, 2002*



Obr. 145, *Andreas Gefeller, Untitled (Panel Building 4) Berlin, 2004*



Obr. 146, *Andreas Gefeller, Untitled (Panel Building 4) Berlin, detail, 2004*



Obr. 147, *Andreas Gefeller, Untitled (Meadow 1) Düsseldorf, 2002*



Obr. 148, *Andreas Gefeller, Untitled (Meadow 1) Düsseldorf, detail, 2002*

## Beate Gütschow (\*1970)

Německá autorka **Beate Gütschow** vystudovala Kunstakademie v Oslu a zároveň Hochschule für bildende Künste v Hamburku pod vedením Bernharda Bluma a Wolfganga Tillmansema. V prvopočátku své tvorby směřovala k malířství a instalaci, ale touha věrněji prezentovat realitu ji přivedla k fotografii. Digitální montáže využila ve svém souboru s názvem LS/S. Série snímků se skládá ze dvou částí. Název je vytvořen z německých slov „Landschaft“ (Krajina) a „Stadt“ (Město), čímž definuje tématické okruhy svých obrazů.

V první části „LS“ pozorujeme barevnou, počítačově upravenou krajinu v duchu barokního malířství, podobnou malířům Clauda Lorraina (Obr. 149) a Nicolase Poussina či Johna Constabla (Obr. 150). Klasické zobrazení krajinomalby obsahovalo tři základní plány. Popředí vykreslovalo hlavní motiv či dějství, často s dominantou přírodních elementů (stromy, kameny, keře apod), střední plán obsahoval řeku či záliv a poslední část obrazu vyjevovala členitý, nízký horizont divoké, avšak malebné krajiny. Autorka pro svůj záměr, připodobnit současnou krajinu vyobrazení starých malířů, využila kombinace několika desítek různých analogově pořízených záběrů mraků, kopců, stromů, parků, soukromých pozemků a lidí, snímaných při oddechových aktivitách (Obr. 151). Pozorujeme krajinné prvky v dokonalé rovnováze vůči sobě navzájem. Na některých snímcích pak zaznamenáváme skupinky lidí posedávajících při pikniku v idylické krajině (Obr. 152). Záměrnou iluzí známých atributů 21. století jako jsou odpadky, stromy ořezané motorovou pilou a lidé v tričkách však odkazuje na romantickou krajinu s určitou podezíravostí. Krajina zde vystupuje jako symbol mocného a dokonale uspořádaného celku, který v sobě člověka pouze toleruje. Lidé přesto, že jsou prezentováni při kontemplativních činnostech, do obrazu přes veškerou svou snahu něčím nezapadají. Vystupuje zde do popředí protiklad magické krásy uvědomělé přírody a samolibého člověka.

V kontrastu k předešlému souboru pojímáme série snímků s názvem „S“. Formou odcizených urbanistických zákoutí autorka poukazuje na nehostinné prostředí měst současné západní kultury. Smontováním různých elementů architektury, které fotografovala v Berlíně, Chicagu, Kyotu, Los Angeles, New Yorku a Sarajevu tak sestavuje budovy, parkoviště, schodiště do megalomanských objektů. Touto syntézou prvků potírá veškerou návaznost na konkrétní kulturu. Současně je nemožné dekodovat čas, místo či zemi, ve které se objekty nachází (Obr. 153–155). Podobně jako umísťuje do svých krajin piknikové chodce, uvádí v městské krajině do kontextu bezdomovce a turisty. Dvě sociálně odlišné skupiny symbolizují dva protichůdné náhledy. Turisté znázorňují touhu po idealizaci těžkopádných iracionálně zkonstruovaných míst, naopak bezdomovci zrcadlí zchátralé sociální ideály městského života. Výsledné černobílé snímky této moderní architektury v nás probouzejí spíše utopistické myšlenky.

Oba dva soubory jsou nejen příkladným kontrastem dvou odlišných míst, ale především svým vyobrazením prezentují dva odlišné světy. Barevné romantické krajiny připomínají toužebný pocit k návratu do přírodního



Obr. 149, Claude Lorrain, *Landscape with the Voyage of Jacob*, 1677



Obr. 150, John Constable, *View on the Stour Near Dedham*, 1822



Obr. 151, Beate Gütschow, *Untitled L.S.#16*, 2002



Obr. 152, Beate Gütschow, *Untitled L.S.#13*, 2001



Obr. 155, Beate Gütschow, *S #16*, 2006



Obr. 153, Beate Gütschow, *S #14*, 2005



Obr. 154, Beate Gütschow, *S #11*, 2005



světa. Naopak město se vyjevuje odtažitě a odlidštěně. Dva světy tak stojí jeden vedle druhého jako mocné konzistence vlastních pravidel. Autorka nás upozorňuje na fakt, že nejsou kladeny limity fotografické imaginaci. Ačkoliv se její finální konstrukce zdají na první pohled jako vytržené z reality, při bližším zkoumání se ukazují jako záměrné fikce. Realitu lze jednoduše seskládat dohromady jako „puzzle“.



Obr. 156, Marc Baruth, *Cows shepherds and duckhunters*, 2007



Obr. 157, Marc Baruth, *Sunset*, 2005



Obr. 158, Peter Paul Rubens, *An Autumn Landscape with a view of Het Steen in the Early Morning*, 1636



Obr. 159, Marc Baruth, *The Avenue*, 2005



Obr. 160, Peter Paul Rubens, *Return from the harvest*, 1635



Obr. 161, Marc Baruth, *Homecoming after the harvest*, 2005



Obr. 162, Nicolas Poussin, *The Funeral of Phocion*, 1648



Obr. 163, John Goto, *High Ground*, 2000–2001

## KRAJINA NA POMEZÍ FOTOGRAFIE A MALBY

Malíři minulých období byli též velkou inspirací německému autorovi **Marcu Baruthovi** (\*1974). Fotograf se narodil v Siegenu, místě odkud pochází také malíř Peter Paul Rubens (\*1577). V průběhu svých studií na University of Applied Sciences and Arts (DUASA) v Dortmundu se Baruth rozhodl parafrázovat Rubensovy krajiny. Od roku 2005 vytváří cyklus snímků s názvem „The Prodigal Son“ (Marnotratný syn), který nese podtitul „Staged Landscapes Based on the work of Peter Paul Rubens“ (Inscenované krajiny založené na práci Petera Paula Rubense). Jak samotný název napovídá, autor se snažil o vyobrazení krajinných scénérií, ale s tím rozdílem, že do malebných kulis vtěsnil současného evropského člověka (Obr. 156–159). Baruth vysvětluje moderního člověka pohledem na přírodní kulisy, které v blízkosti velkých měst jsou degradovány na prostředí pro sportovní aktivity. Jeho přírodní průhledy vykreslují tyto pěší a cyklistické trasy, kde protagonisté přiznávají svými rekvizitami vztah ke krajinnému prostředí. Na snímku „Homecoming After the Harvest“ (Cesta domů po sklizni) autor nahradil Rubensův povoz na levé straně dětmi s horskými koly, na pravé pak vyobrazil mladou rodinu s dítětem (Obr. 160–161). Pozorujeme tak jízdní kola, umělé láhve, batohy či norské hůlky, které trefně charakterizují vztah člověka k jeho prožitku přírody.

Krajinné prostředí fotograf sestavil z míst, kde Rubens maloval. Propojoval záměry z Vestfálska, Vlámka a z okolí Siegeny. Idealizovaný pohled na celou scénérii tak připomíná spíše umělé kompozice Caroliny Shepard, kde je záměr ponechat větší prostor malířským vlivům než fotografii. Stejně tak princip parafrázování je jedním z hlavních odkazů tohoto díla.

Další tvůrce Angličan **John Goto** (\*1949) využívá svou krajinu více ve významu konstruktivní kritiky lidské společnosti. V jeho díle nacházíme velkou škálu digitálně upravovaných snímků, často ovšem v banálním až přehnaně vyumělkovaném provedení. V tomto ohledu jsem do své práce zařadila pouze jeden z jeho souborů s názvem „High Summer“ (Rozverné léto) z roku 2000–2001. Celý cyklus snímků je součástí velké třídílné série nazvané Ukadia, ve které autor mapuje satirickým způsobem sociální a politickou situaci v Británii za vlády premiéra Tonyho Blaira.

Krajinné výjevy souboru „High Summer“ jsou zasazeny do anglických zahrad 18. století Stourhead, Stowe, Rousham. Autor čerpal inspiraci z kompozic francouzských malířů 17. století Nicolase Poussina (Obr. 162) a Claudia Lorraine. Na fotografiích vnímáme estetizovanou krajinu s množstvím historických staveb a dějství protagonistů různých sociálních vrstev. Vedle vojáků, kteří využívají prostředí pro svá cvičiště, vidíme ženy, rodinu a děti. Na jiných fotografiích vnímáme piknik vyšší společenské třídy, či při lovu anglickou šlechtu. Snímky dokonale promíchávají rozdílné sociální seskupení s odlišným vývojem dějství (Obr. 163–166). Gesta tak postrádají původní souvislosti, naopak vytvářejí nový satirický kontext. Obloha společně s prostředím



Obr. 164, John Goto, *Society*, 2000–2001



Obr. 165, John Goto, *Deluge*, 2000–2001



Obr. 166, John Goto, *Pasturelands*, 2000–2001



Obr. 167, Nicholas Kahn a Richard Selesnik, *On the Edge of the Marshes*, 2001



Obr. 168, Nicholas Kahn a Richard Selesnik, *The Tale of the Sajikman and the Majasta Lily*, 2001

dokresluje celkovou náladu každého děje. Gotovy snímky jsou v určitém ohledu méně pitoreskní než Baruthovi, avšak méně reálné než Beaty Gütschow.

V neposlední řadě bych ráda zmínila dva britské umělce **Nicholase Kahna** (\*1964) a **Richarda Selesnika** (\*1964), kteří tvoří společně již více než desetiletí. Nejprve konstruují třídimenzionální miniatury a dioráma, kam posléze, za použití digitální manipulace, umísťují herce. V jejich sérii „City of Salt“ (Město soli) jsou tyto imaginární panoramatické fotografie srovnávány s vyprávěním tradičních příběhů magického realismu spisovatele Itala Calvina. Cyklus „Book of Salt“ (Kniha Soli) zachycuje pouštní obyvatele a jejich vnitřní prožitky. Poeticky komponované scény vyčarovávají mystický svět středovýchodních civilizací v blíže nespecifikovaném časovém období (Obr. 167, 168). Originálně vymyšlený projekt z pozdních 90. let minulého století na sebe upoutal pozornost po 11. září 2001<sup>15</sup>. Tyto malebné, estetizované snímky jsou zajímavé právě formou vzniku. Byly vystaveny pouze pro oko diváka, jako skulptury, které zanechávají svůj otisk na fotografiích.

---

15 Dne 11. září 2001 čtyři letouny amerických leteckých společností byly uneseny a nasměrovány proti budovám Světového obchodního centra (WTC) v New Yorku a proti budově Pentagonu ve Washingtonu, DC. Útoky byly sérií koordinovaných teroristických strategií islámské organizace al-Kájdá. Dvě z letadel narazila do WTC v New Yorku a způsobila jejich zničení. Třetí letadlo narazilo do Pentagonu, sídla Ministerstva obrany Spojených států amerických v hlavním městě USA, Washingtonu. Čtvrté letadlo se zřítilo v neobývané oblasti v Pensylvánii po souboji mezi teroristy a pasažéry o ovládnutí letadla. Při útocích zahynulo asi 3 000 lidí.



Obr. 169, Josef Schulz, Ziegel, 2003



Obr. 170, Josef Schulz, Rot-blau, 2004



Obr. 171, Josef Schulz, Form #10, 2003



Obr. 172, Josef Schulz, Form #07, 2003



Obr. 173, Josef Schulz, Ze Souboru Übergang, 2005



Obr. 174, Josef Schulz, Ze Souboru Übergang, 2005

# ARCHITEKTURA – VÝRAZ SOUČASNOSTI

## Josef Schulz (\*1966)

Polský fotograf **Josef Schulz** studoval na Kunstakademie Düsseldorf nejprve pod vedením Berndta Bechera, později u Thomase Ruffa. V prvopočátku své tvorby se soustředil na mapování komerčních center na okraji francouzských měst. V souboru „Centre Commercial“ z let 1999–2000 snímal frontálním záběrem z parkovišť velkoobchody s nábytkem či supermarkety, které spojil do velkých panoramat o délce až pěti metrů. Dominantní budovy s nepřirozenou zploštěnou perspektivou upozorňují na vzrůstající vliv americké kultury na evropské tradice.

Pozdějšími dvěma soubory, „Sachliches“ (Věcnost) a „Formen“ (Forma), započatými v roce 2001, zachycuje industriální budovy, jež zůstávají na okraji zájmu architektů. Exteriéry těchto staveb neprozrazují žádný specifický účel jejich užití. Objekty, postavené často dle stejných plánů, se liší pouze v prefabrikovaných materiálech fasád. Schulz se nesnaží svými snímky kriticky analyzovat jejich vzhled, využívá těchto skladišť a továren jako předlohy. Velkoformátově analogově nasnímané objekty digitálně očistí od všech zjevných elementů, které by prozrazovaly dobu, lokaci a prostředí. Deformuje tvary budov a uhlazuje povrchy trávy či asfaltu, aby podpořil dominantu stavby, jako hlavního komponentu snímku. Velkou pozornost věnuje i barevnému kontrastu a symetrii. Objekty ve finálním provedení dostávají podobu hermetických designových hraček, zasazených do dokonale upravené přírody (Obr. 169–172).

V posledním souboru s názvem „Übergang“ (Proměna) zůstává autor věrný tématu architektury. Nacházíme v něm i silnější sociální podtext. Od roku 2005 Schulz fotografuje malé vylidněné budky evropských hraničních přechodů. Objektům ponechává autentičnost, upozaduje (formou barevné eliminace) pouze jejich okolí. Zachycuje stavby, které vznikaly z nutných funkčních předpokladů, ale bez jakékoliv architektonické hodnoty. Tvary a struktura vykazují časté užívání a tím se podobají monumentům (Obr. 173, 174).

Schulz se snaží fotografii využívat způsobem, který eliminuje „trhlinu“ mezi malířskou a fotografickou realitou. Převrací fotografický proces díky redukování fyzické budovy do jejího vlastního konceptu a reálný fotografický snímek do jeho originální virtuálnosti. Tímto si volí cestu, která je diametrálně odlišná od autorů, kteří vytvářejí realitu stejnou, jako realita je. Divák je trochu zmaten. Zdá se, že poznává části, které se zdají být autentické, ale není schopen rozluštit, zda tam objekty opravdu stály nebo byly zasazeny do reality digitálně. Schulz se od vysvětlení distancuje a tvrdí, že fotografie jsou vždy konstrukce vizuální síly umělcovy imaginace.



Obr. 175, Gregor Graf, Situation 1 (Linz), 2004



Obr. 176, Gregor Graf, Situation 3 (Linz), 2004



Obr. 177, Gregor Graf, Situation 4 (Linz), 2004



Obr. 178, Gregor Graf, Situation 10 (London), 2006



Obr. 179, Gregor Graf, Situation 12 (London), 2006



Obr. 180, Gregor Graf, Situation 9 (London), 2006



## Gregor Graf (\*1976)

Rakouský multimediální umělec **Gregor Graf** vystudoval University of Art v Linzi. Jeho hlavním oborem však nebyla fotografie ale obor „Prostor a designová strategie“. Nový studijní obor, který vznikl v roce 2003 a je ojedinelý v Evropě, zahrnuje vzdělání v oblasti architektury, umění, designu a digitálních médií. Grafův poslední soubor „Verborgene Stadt“ (Skryté město) prezentuje středoformátové fotografie městské architektury Linze, Londýna a Varšavy. Snímky vykreslují křižovatky hlavních tříd bez jakýchkoliv grafických, reklamních či ornamentálních znaků. Prostory bez nápisů a bez semaforů se zdají být kulturně zaměnitelné. Nezamaskovaný pohled na architekturu tak vyjasňuje prostorový systém městského plánu. Záměrně jsou ponechány patiny, graffiti a známky opotřebování, jako symboly lidské intervence.

Autorův prvotní zájem směřoval k zachycení ulic Dinghofer, Dametz a Mozart v jeho rodném Linzi (Obr. 175–177). V této oblasti byla v 60. letech minulého století, v rámci nového městského konceptu plánování, nutná demolice několika domů, které byly posléze nahrazeny novými. Z důvodu vzrůstajícího nárůstu automobilů v centru města se tak vytvořily provizorně nové křižovatky, které napomáhaly usměrnit dopravní zácpy. Modernismus však zbavil architekturu ornamentu. Svobodná exprese, jako je nelegální vylepování plakátů na veřejných prostorech, je zakázána. Symboly, loga, pouliční světla a semaforey, jež jsou chápány jako funkční elementy konzumu, se tuto absenci individuálního výrazu pokoušejí navrátit. Město se tak literárně proměňuje do prostoru, charakterizovaného reklamními fasádami budov a billboardů (Obr. 178–180).

Grafův soubor se snaží upozornit na anonymitu, kterou modernismus přinesl – nejsme schopni identifikovat jednotlivé budovy a jejich funkčnost. K orientaci ve městech potřebujeme různé grafické odkazy, piktogramy a pojmenování míst. Dílo tak poukazuje na fakt odcizení, kde bez informačních nápověd nejsme schopni komunikovat. Na druhé straně je prostor očištěn bez devalvace. Vystane tak kouzlo anonymních konstrukcí architektury druhé poloviny minulého století.

Podobnost tématu mapování městských prostor spatřujeme u venezuelského autora **Alexandra Apostola** (\*1969). Je jedním z generace umělců, kteří se nevysmívají sebekritice identity Latinské Ameriky. Ekonomika Venezuely od 40. let do 60. let minulého století explozivně vzrostla díky ropné produkci. Její úpadek je však zřejmý a Apostol v cyklu snímků „Residente Pulido“ (Uhlazené rezidence) z roku 2001 zachycuje urbanistickou architekturu z let jejího nejvíce prosperujícího období minulého století. K této souvztažnosti s pomocí digitální manipulace odstranil z moderní architektury všechna okna, dveře, nápisy a pokryl jejich vnější konstrukci sklem či porcelánem. Jeho zásah tak přeměnil 50 let starou architekturu do neprolomitelného monumetu (Obr. 181). Masivní monolity nepřipomínají pouze lepší časy, současně v sobě ukrývají svá tajemství a vyobrazují též sociální vyloučení. Svůj odkaz schovávají samy v sobě, v prostředí vzdorující kriminálním útokům současného Caracasu.



*Obr. 181, Alexander Apostol, Sevres, 2001*



*Obr. 182, Rodrigo Favera, Favela v Rio de Janeiro*



*Obr. 183, Dionisio González, Nova Heliopolis II, 2007*



*Obr. 184, Dionisio González, Marginal III, 2006*



*Obr. 185, Dionisio González, Marginal IV, 2006*



*Obr. 186, Dionisio González, Marginal II, 2007*

## Dionisio González (\*1965)

Španělský fotograf **Dionisio González** získal v roce 1996 doktorát umění na Sevillské univerzitě disertací s názvem „Estetika hororu“. V této návaznosti je zajímavé upozornit na jeho nejnovější projekt pojmenovaný „Favela“, který veřejnosti představil poprvé v roce 2005. Fotograf se zaměřil na chudinské čtvrti v okolí brazilských měst Sao Paulo a Rio de Janeiro. Hlavní charakteristikou těchto území, které se vymykají formálním konceptům tradičního plánování měst, je jejich nekonečná změna a nárůst, popírající jakýkoliv logický řád. Místní obyvatelé sami staví tyto brloh za pomoci různých okolních materiálů a konstruují tak přístřeší, která málokdy splňují základní funkce hygieny. Místa bez kanalizace, elektřiny s množstvím malých, neprůjezdných uliček mění svá uspořádání též častými sesuvy půdy způsobenými velkými dešti. Labyrint a improvizované konstrukce favel, kde žije více než 34 % brazilské populace, jsou místa bez jakýchkoliv městských finančních investic (Obr. 182).

Dionisio González, se záměrem ponechat favelám jejich intuitivní členitost, dokumentuje tato obydlí a zakomponovává další přístavby dle vlastního uvážení. Frontálně nasnímané úseky doplňuje o moderní konstrukce, které vznikaly v počítači komplikovaným propočtem z každého zachyceného motivu. Nesnaží se kombinovat různorodé reality do jednoho snímku, naopak chce zachovat schéma již vytvořeného obydlí. Nové přístavby začleňují prosklené detaily do tmavých špinavých favel, aby projasnily příbytky. Tvarová členitost nových konstrukcí současně opticky zapadá do chaosu okolí. Finální snímek vyznačuje bohatostí detailů a zajímavou kompozicí přidávaných prvků (Obr. 183–186).

Gonzálese nezajímá pouze estetické hledisko jeho práce, ale prosazuje převážně svůj sociální záměr. Hledá způsoby, jak zrealizovat stavbu těchto transformovaných stavebních schémat. Je zapojen do aktivních jednání s hlavními úřady v různých favelách obklopujících Sao Paulo. Tyto budovy jsou samotným autorem považovány za sociální centra, která mají zájem rozvíjet lokální komunikaci. V kontrastu k většině architektů a městských projektantů, kteří si kladou za cíl vnútit logické rozmístění města do favel, usiluje autor o rozšíření existujících struktur v souvislosti s potřebami místních obyvatel spíše formou konstruktivních alternativ.

## Isabelle Hayeur (\*1969)

Kanadská umělkyně Isabelle Hayeur dokončila své vzdělání v roce 2002 na Québecké univerzitě v Montrealu. Byla jedním ze zakládajících členů multimediální skupiny Perte de signal. Skupina se zabývala organizací video festivalů, výstav a uměleckých performancí. Od roku 2001 se pak soustavně začala věnovat fotografii jako hlavnímu výrazovému prostředku.

Její nejzajímavějším projektem v oblasti digitální montáže je soubor „Model Homes“ (2004–2007), který upozorňuje na vzrůstající příliv neestetizovaného prostředí předměstí. Předměstí bylo dlouho považováno za alternativu k rušnému centru města. Tuto variaci si oblíbily převážně rodiny s dětmi. Expanze předměstí



*Obr. 187, Isabelle Hayeur, Nadia, 2004*



*Obr. 188, Isabelle Hayeur, Catherine, 2004*



*Obr. 189, Isabelle Hayeur, Ellen, 2005*

je spjata s vývojem sociální třídy, která snila o více prosperující, zdravější a bezpečnější budoucnosti. Bylo jednodušší koupit levný pozemek na okraji města a dojíždět za prací do centra. Na rozdíl od 60. a 70. let, kdy vzrůst předměstských částí byl spjat s představou o návratu k přírodě, je současný americký životní styl těchto oblastí postaven na konzumu a individualismu. Svým způsobem tato tenze spěje k opovrhování a opomíjení městského života, zároveň se připodobňuje více k vesnickému životnímu stylu.

Na americkém kontinentu je život na předměstí již jediná a nutná volba, která se nabízí. Tvář příměstské americké, stejně jako kanadské, krajiny v současnosti překlenuje dobu anonymních, uniformních, standardizovaných staveb. Nyní se vyvíjejí vlastní identická obydlí. Identita, která ovšem lpí na módních trendech, bez jakékoliv kulturní tradice, často bez souvislosti k historii daného místa. Vznikají tak stavby smíšené z různých architektonických symbolů, které bývají předkládány klientovi jako cosi autentického s tradičním zakomponováním do prostředí.

Hlavním cílem bylo upoutat diváka, aby se zamyslel nad fenoménem výstavby předměstských domů. Fotoграфovala různé typy domů, skromná obydlí i rozlehlé rezidence na předměstí Montrealu. Počítačovým programem posléze alternovala vzhled jejich konstrukce, která ve výsledku navozuje dojem modelů z komerčních katalogů současných projektantů. Poupravené stavby pak zasazuje na jiné místo – do jiného kontextu. Výsledné montáže nazvala ženskými jmény, která se často využívají k pojmenování prefabrikovaných modelů domů.

Každý z jejích modelů je portrét, který rozvíjí různorodé aspekty vztahu mezi společností a krajinou, kterou využívají. Tyto domy pak vykreslují cestu, kterou osídluje svět (Obr. 187–189).

Autorka nepřímou dokumentuje schémata, která nemají nic společného s městským urbanismem. Jsme svědky vzrůstajících simulovaných stylů vesnic, které nemají nic společného s našim kulturním odkazem. Vznikají tak zajímavě poutavé obrazy příbytků, kterými často kriticky opovrhujeme, přestože proti nim nevzdorujeme. Kultura se tak stává rozmělněnou symbiózou umělých hodnot. Bájny individualismus obydlí konzumentů v kontrastu ke stejnorodým stavbám komerčním předměstských obchodních center, vyúsťuje v chaotické chápání estetiky a směru post-industriální společnosti západního světa.



# ZÁVĚR

Oblast fotografické digitální montáže je velmi dynamickým odvětvím. Když jsem si před dvěma lety vytyčila za cíl napsat tuto práci, neexistoval dostatek informací. V současnosti se situace trochu zlepšila, souborné materiály však stále nejsou k dispozici. V průběhu příprav jsem nacházela stále nové a zajímavé autory, stejně jako nové publikace a články. Jsem velmi vděčná, že existují tvůrci, kteří dnes prezentují vlastními slovy komentovanou tvorbu na svých webových stránkách. Nejsme tak odkázáni pouze na recenze kritiků a můžeme porovnávat různorodost názorů. Autoři často mají i své blogy. Je jednodušší s nimi navázat kontakt a sdílet informace.

Na druhé straně však žijeme v uspěchané době. To, co platilo včera, nemusí platit dnes. Putujeme od jednoho faktu k dalšímu, stejně jako od jedné fascinace k jiné. Ve výsledku jsem byla zahlcena přemírou tvůrčích autorů. Nesnažila jsem se o hloubavé osobní zamyšlení nad tvorbou každého z autorů. Chtěla jsem čtenářovi ponechat jeho vlastní prožitky z digitální montáže. Volila jsem proto určitou subjektivní cestu, jak přiblížit základní schémata.

Často se navracím ke klasické fotografii v zájmu nacházet vodítka pro komplexnější pochopení digitální montáže. Soubor Scotta McFarlanda o vytrácejících se fotografických laboratořích trefně vystihuje cestu, kterou jsem v této práci nastínila. Tím, že fotografuje klasickou fotolaboratoř digitálním přístrojem, nepřímo navazuje na její odkaz. Nepřetrhává pouto, což je velmi důležité si uvědomit. Popírat základ fotografického principu by znamenalo zánik tohoto oboru. Smysl digitální montáže proto vnímám v rozšiřování obzorů klasické fotografie. V tomto ohledu existují tři základní přesahy, které autoři využívají.

Prvním z nich je popření okamžiku. Čas expozice byl vždy jednou z překážek klasické fotografie. Potřebujeme světlo a dostatek času, abychom zachytili otisk reality. Scéna může existovat několik hodin, či několik setin sekundy. Fotografie ovšem pracuje pouze s jedním okamžikem. Digitální montáž dokáže tento fakt obejít. Důkazem je tvorba Barryho Frydendera, Douga Halla, Nathan Baker, Nicolaie Howalta a Trini Søndergaardové či soubor „Interval“ Mathieua Bernard-Reymonda. Všichni vyčkávají na jednom místě na několik „rozhodujících okamžiků“, aby je finálně mohli spojit. Prohlubují tak význam „momentu“ a zároveň ho abstrahují. Ztrácíme se sice v časové chronologii, ale dávají nám šanci vnímat realitu komplexněji. Nevyvozujeme závěr z několika momentek, jsme konfrontováni s celým příběhem. Díla jsou tak daleko více literární a reflektují v jednotlivém snímku několik různých cest interpretace. Autoři nedávají jeden názor, ale celý román se škálou možných vyústění.

Druhým přesahem je kombinace odlišných dílčích úseků reality. Rozdílné záběry, pořízené na jiném místě, v jiném čase, autoři spojují do homogenního celku. Rozvíjejí ve vzájemném vztahu novou formu komunikace. Fotograf využívá známých rekvizit v jiném kontextu a zároveň se snaží zachovat fotografický princip zobrazení





reality. Brilantním příkladem jsou Jeff Wall, Beata Gütschow, Isabelle Hayeur, Dionisia González, Ilkka Halso, Andreas Gefeller či Kelli Connell v souboru „Double Life“. Autoři se nesnaží realitu popřít, ale vystihnout ji z jiných úhlů. Fotograf se v tomto ohledu stává konceptualistou. Nezajímá ho sdělení, které nachází v realitě, ale cítí nutnost jej zkonstruovat – kreativně zhmotnit.

Třetím způsobem manipulace je naopak odstranění nepotřebných rekvizit. Tuto očištnou lázeň vizuálního smogu reflektují Mathieu Bernard-Reymond, Josef Schulz, Alexander Apostol či Gregor Graf. Vše nepotřebné odebírají, aby vyniklo to podstatné. Prvky dostávají monumentální charakter, podobný výrazu „nové věčnosti“. Sdělení je přímější a jednoznačnější.

Samostatnou kapitolou je proces morfování a vizuální deformace reality. Proces morfování získal velkou oblibu v oblasti portrétu, což dokumentuje nutnou touhu abstrahovat lidskou tvář. Když jsem poprvé viděla portréty Loretty Lux, učarovaly mi. Po třech letech ovšem kouzlo kamsi zmizelo a dnes mi její snímky připadají fádni a povrchní. Portrét se totiž v digitálním světě vytrácí a to nemyslím obrazně, ale doslovně. V tomto je soubor „Chiméry“ Evy Lauterlein přesný. Stejně tak snímek „Biologického anděla“ Michaela Najjara, jehož období potkáváme skoro na všech reklamních billboardech. Jeho dílo, přestože odkazuje spíše k vědeckým dílům, tak zobrazuje důležité otázky. Co dnes lidská tvář vlastně reprezentuje a proč chceme její hlavní prvky transformovat?<sup>16</sup>

V kontrastu k tomuto umělému světu stojí soubor plačících dětí Jill Greenberg. Portrét zde zůstává věrný svému primárnímu výrazu. Tedy gestu a mimice. Ačkoliv je použita post-produkční úprava, estetizované tváře mají autentický výraz. Gesta jsou totiž „reálná“.

Uvědomila jsem si, že v oblasti portrétu je digitální montáž spíše brzdou, než pohonným motorem. Lidská tvář je pro nás tak ojedinelá, že je škoda ji něčím nahrazovat, ba dokonce vizuálně deformovat. Digitálně manipulovaná tvář prezentuje ikonou, která v sobě skrývá cosi nehumánního. Tvář ztrácí svou podstatu. Existuje ovšem možnost využít lidského gesta jako originálního nástroje, bez zjevné deformace. Tvorba Simena Johana či Wendy McMurdo jsou dobrým příkladem. Nesnaží se o vizuální transformaci mimiky, ale podporují a prohlubují ji. Zdůrazňují to, co již existuje, a nenahrazují výraz něčím, co neexistuje. Využívají k tomu všechny tři výše jmenované přesahy.

Do své diplomové práce jsem zařadila i autory, kteří fotografické médium svým způsobem popírají. Tento výběr jsem vytvořila záměrně, protože je důležité si uvědomit vzájemnou paralelu malířství a fotografie. Autoři jako Marc Baruth či Carolina Shepard deformují obsah zobrazení. Mění realitu v návaznosti na malíře minulých

---

16 Filmový spot „Dove Evolution“ společnosti Dove Self-Esteem Fund vytvořený v roce 2007. Spot vnikl, aby podporoval společenskou diskuzi na téma chápání krásy v post-industriální společnosti. Ukazuje obyčejnou ženu, jejíž fotografie je v rámci „uznávané“ krásy přeměněna v softwaru do něčeho umělé, následně vystaveného na obdiv na billboardu. Spot je součástí CD, přiloženého k diplomové práci.



*Obr. 190, Thomas Bangsted, Watering Place, 2005*

století a otevřeně to přiznávají. Netouží zachytit realitu, jaká je. Nesnaží se vytvořit nové vztahy. Jako malíř využívá štětce, oni využívají fotografie. Tato oblast digitální manipulace popírá realitu ve formě , ale zároveň je deformace tak viditelná, že divák není znejistěn. Připodobnění fotografie k malířství připomíná vlnu hyperrealismu v 60. letech, kde malířství zachycovalo fotografii. V tomto ohledu se pravidla vyobrazení obracejí. To, co spojuje všechny tvůrce a je dle mého názoru hlavním přínosem digitální montáže, je forma konstruktivně kreativního sdělení. Nejen, že montáž vybízí k novým otázkám, zároveň totiž nabízí i možná řešení. Obsahuje tak progresivní průlom mezi pravdou a fikcí. Důležité je, aby digitální montáž realitu nepopřela, ale rozvinula. Nedokážu odhadnout, kam se cesta digitální manipulace posune v průběhu dalších let, jen pevně doufám, že v určité míře zůstane věrná fotografickému zobrazení. Na závěr tedy jeden snímek od fotografa Thomase Bangsteda (Obr. 190), kde ponechám na čtenářovi, zda je pro něho důležité zjistit, jestli se jedná o digitální manipulaci.

# SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- Alonso Rodrigo: AES+F group.** In Demos T. J. – kol.: Vitamin Ph: New Perspectives in Photography. Londýn: Phaidon Press Limited, 2006, s. 12.
- Blaser Jean-Christophe, (ed.), Ewing William (ed.), Herschdorfer Nathalie (ed.): reGeneration: 50 Photographers of Tomorrow.** Londýn: Thames & Hudson, 2005.
- Bright Susan: Art Photography Now.** New York: Aperture Foundation, 2005.
- A. Ewing William: Face: The New Photographic Portrait.** Londýn: Thales & Hudson Ltd, 2006.
- Campany David: Art and Photography (Themes & Movements).** Londýn: Phaidon Press Limited, 2003.
- Clark Robert: John Goto.** Portfolio, 2001, č. 33, s. 4–11.
- Cotton Charles: The Photography as contemporary art.** Londýn: Thames & Hudson, 2004.
- Hájek Václav: Sylva Francová.** Fotograf, 2004, č. 4, s. 92–93.
- Dolanová Lenka: Nikolai Howalt a Trine Søndergaard: Profil.** Fotograf, 2006, č. 8, s. 20.
- Elkins James (ed.): Photography Theory.** New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2007.
- Exley Roy: Beate Gütschow.** In Grosenick Uta (ed.), Seelig Thomas: Photo Art: Photography in the 21st Century. New York: Aperture Foundation, 2007, s. 166.
- Exley Roy: Florian Maier-Aichen.** In Grosenick Uta (ed.), Seelig Thomas: Photo Art: Photography in the 21st Century. New York: Aperture Foundation, 2007, s. 270.
- Fletcher Jane: Loretta Lux.** Portfolio, 2005, č. 42, s. 4–10.
- Grant Catherine: Kelli Connell.** In Demos T. J.–kol.: Vitamin Ph: New Perspectives in Photography. Londýn: Phaidon Press Limited, 2006, s. 62.
- Gregos Katerina: Alexander Apostól.** In Demos T. J.–kol.: Vitamin Ph: New Perspectives in Photography. Londýn: Phaidon Press Limited, 2006, s. 16.
- Hackett Sophie: The Constructed Image.** Katalog výstavy Mocca Exhibition, Totonto 2007.
- Henry Karen: The Artfull Disposition: Theatricality, Cinema, and Social Context in Contemporary Photography.** In Thériault Serge (ed.)–kol.: Acting the Part: Photography as Theatre. Londýn: Merrell Publishers; Ontarion: National Gallery of Canada, 2006. s. 133–154.
- Henry Karen, Love Karen: Variations on the Picturesque.** Katalog výstavy Kitchener-Waterloo Art Gallery, Kitchener 2005.

- Hofmann-Johnson Barbara: *Anthony Giocola*.** In Grosenick Uta (ed.), Seelig Thomas: *Photo Art: Photography in the 21st Century*. New York: Aperture Foundation, 2007. s. 150.
- Honoré Vincent: *Scott McFarland*.** In Demos T. J. – kol.: *Vitamin Ph: New Perspectives in Photography*. Londýn: Phaidon Press Limited, 2006, s. 182.
- Cecchi Rosanna: *Jeff Wall: Retrospective*.** Zoom, 2007, č. 80, s. 6–11.
- Irvine Karen: *Kelli Connell*.** In Grosenick Uta (ed.), Seelig Thomas: *Photo Art: Photography in the 21st Century*. New York: Aperture Foundation, 2007, s. 106.
- Langford Martha: *Lost Horizons, or The Gates Close at Sunset: Doubtful Realism and Paradisiacal Gains*.** In **Langford Martha (ed.): *Image & Imagination***, Katalog výstavy Le Mois de la photo a Montréal 2005. Québec: McGill-Queen's University Press, 2005, s. 114–127.
- Lipkin Jonathan: *Photography Reborn: Image Making in the Digital Era*.** New York: Abrams Studios, 2005.
- Momin Shamim: *Anthony Goicolea*.** In Demos T. J. – kol.: *Vitamin Ph: New Perspectives in Photography*. Londýn: Phaidon Press Limited, 2006, s. 104.
- Sundell Margaret: *Nancy Davenport*.** In Demos T. J. – kol.: *Vitamin Ph: New Perspectives in Photography*. Londýn: Phaidon Press Limited, 2006, s. 74.
- Sutton Gloria: *Florian Maier-Aichen*.** In Demos T. J. – kol.: *Vitamin Ph: New Perspectives in Photography*. Londýn: Phaidon Press Limited, 2006, s. 170.
- Stremmel Kerstin: *Josef Schulz*.** In Demos T. J. – kol.: *Vitamin Ph: New Perspectives in Photography*. Londýn: Phaidon Press Limited, 2006, s. 252.
- Schöpf Christine (ed.), Stocker Gerfried (ed.): *Hybrid: Living in paradox*.** Katalog výstavy Ars Electronica 2005. Linz: HatjeCantz, 2005.
- Piatti Elisabetta: *Desiree Doldron*,** Zoom, 2006, č. 76, s. 2–7.
- Vladíková Simona: *AES: Profil. Fotograf*,** 2003, č. 2, s. 10–11.

# INTERNETOVÉ ČLÁNKY

**Adobe a kol.:** 2004 Adobe Design Achievement Awards, Photography First Place: Nathan Baker, Scooter Repair Shop — Chicago.  
(cit. 2008-05-10) <<http://www.adobe.com/education/adaa/winners/2004/baker.html>>

**Aliaga Juan Vicente:** Alexander Apostol: La Capella. Artforum International Magazine, September/2006 (cit. 2008-05-10).  
<[http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m0268/is\\_1\\_45/ai\\_n19492609](http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_1_45/ai_n19492609)>

**Beyst Stefan:** Andreas Gursky: from a world spirit's-eye view. Stefan Beyst on 'the state of the arts', March /2007 (cit. 2008-05-10).  
<<http://d-sites.net/English/gursky.htm>>

**Camhi Leslie:** Fragments of Israel, Assembled Into a Whole. The New York Times, 13/05/2007 (cit. 2008-05-10).  
<[http://www.nytimes.com/2007/05/13/arts/design/13camh.html?\\_r=2&oref=slogin&pagewanted=all&oref=slogin](http://www.nytimes.com/2007/05/13/arts/design/13camh.html?_r=2&oref=slogin&pagewanted=all&oref=slogin)>

**Ewing William:** Mathieu Bernard-Reymond. Musée pour la Photographie, Publié dans Mathieu Bernard-Reymond : Vous êtes ici, Arles, Actes Sud, Fondation CCF pour la Photographie, 2003, (cit. 2008-05-10)  
<[http://www.elysee.ch/index.php?id=120&tx\\_ttnews%5BpS%5D=1209793326&tx\\_ttnews%5Btt\\_news%5D=14&tx\\_ttnews%5BbackPid%5D=119&cHash=f37bbaf17d](http://www.elysee.ch/index.php?id=120&tx_ttnews%5BpS%5D=1209793326&tx_ttnews%5Btt_news%5D=14&tx_ttnews%5BbackPid%5D=119&cHash=f37bbaf17d)>

**Gray Christina & Leech Vanessa:** Mathieu Bernard-Reymond. Digital Visions 2005, (cit. 2008-05-10)  
<[http://ontherundesign.com/Artists/Mathieu\\_Bernard-Reymond1.htm](http://ontherundesign.com/Artists/Mathieu_Bernard-Reymond1.htm)>

**Lubow Arthur:** The Luminist. The New York Times, 25/02/2007 (cit. 2008-05-10).  
<[http://www.nytimes.com/2007/02/25/magazine/25WalL.t.html?\\_r=1&oref=slogin](http://www.nytimes.com/2007/02/25/magazine/25WalL.t.html?_r=1&oref=slogin)>

**Saltz Jerry:** It's Boring at the Top. New York Magazine Art Review, 13/05/ 2007 (cit. 2008-05-10).  
<<http://nymag.com/arts/art/reviews/31785/>>

**Veverka Lukáš:** Human Upgrades. Design portál, 29/04/06 (cit. 2008-05-10).  
<<http://www.designportal.cz/zajimavosti-odkazy/HumanUpgrades.html>>

# INTERNETOVÉ STRÁNKY NĚKTERÝCH AUTORŮ

**AES+F group** – <http://www.aes-group.org/>  
**Baker Nathan** – <http://nathanbakerphotography.com/>  
**Baruth Marc** – <http://www.marcbaruth.com/>  
**Burson Nancy** – <http://www.nancyburson.com/>  
**Connell Kelli** – <http://www.kelliconnell.com/>  
**Dorley-Brown Chris** – <http://www.multiarts.org.uk/gallery/face.html>  
**Dolron Desiree** – <http://www.desireedolron.com/>  
**Davenport Nancy** – <http://www.nancydavenport.com/>  
**Faukner Jan** – <http://janfaukner.wz.cz/index1.php>  
**Sylva Francová** – <http://www.sylvafrancova.com/>  
**Fullerton-Batten Julia** – <http://juliafullerton-batten.com/>  
**Gefeller Andreas** – <http://www.andreasgefeller.com/>  
**Goicolea Anthony** – <http://www.anthonygoicolea.com/>  
**Goto John** – <http://www.johngoto.org.uk/>  
**Graf Gregor** – <http://www.gregorgraf.net/>  
**Greenberg Jill** – <http://www.manipulator.com/>  
**Johan Simen** – <http://www.simenjohan.com/>  
**Halso Ilkka** – <http://ilkka.halso.net/>  
**Hayeur Isabelle** – <http://www.isabelle-hayeur.com/>  
**Howalt Nicolai** – <http://www.nicolaihowalt.com/>  
**Kahn Nicholas a Selesnik Richard** – <http://kahnselesnick.free.fr/html/galleries.htm>  
**Lauterlein Eva** – <http://www.evalauterlein.net/>  
**Lee Daniel** – <http://www.daniellee.com/>  
**Lux Loretta** – <http://www.lorettalux.de/>  
**Bernard-Reymond Mathieu** – <http://www.monsieurmathieu.com/>  
**McFarland Scott** – <http://www.scottcmfarland.com/>  
**McMurdo Wendy** – <http://www.wendymcmurdo.com/>  
**Müller Hans a van Lawick Friederike** – <http://www.lawickmueller.de/>  
**Najjar Michael** – <http://www.michaelnajjar.com/>  
**Peirone Julia** – <http://www.juliapeirone.com>  
**Ringborg Lovisa** – <http://www.lovisaringborg.se/index.html>  
**Shepard Caroline** – <http://www.carolineshepard.com/>  
**Schulz Josef** – <http://www.josefschulz.de/>  
**Skala Petr** – <http://www.humanupgrades.com/>  
**M. Smith Paul** – <http://www.paulsmith.co.uk/>  
**Søndergaard Trine** – <http://www.trinesondergaard.com/>  
**Speers Vee** – <http://www.veespeers.com/>

# GALERIE

**Andrea Meislin Gallery** – <http://www.andreameislin.com/index.php>

**Galerie Anhava** – <http://www.anhava.com/?http://www.anhava.com/exhibitions/halso/index.html>

**Matthew Marks Gallery** – <http://www.matthewmarks.com/index.php>

**Max Estrella Art Gallery Madrid** – <http://www.maxestrella.com>

**Randall Scott Gallery** – <http://www.randallscottgallery.com/contact.html>

**Rena Bransten Gallery** – <http://www.renabranstengallery.com/index.html>

**The Museum of Contemporary Photography (MoCP)** – <http://www.mocp.org/>

**Union Gallery** – <http://www.union-gallery.com/content.php>



# VIDEO A AUDIO ZÁZNAMY (SOUČÁST CD)

1. **Andreas-Gefeller-Euromaxx-Deutsche Welle-3-12-2004.flv**

2. **Tereza Vlčková.mp3** – Český rozhlas 3 Vltava (Mozaika) 4. 4. 2008 – Tereza Vlčková / Cena Unicredit Bank Young Photo Award 2008 –  
Rozhovor s Karlem Oujezdským

3. **Dove Evolution.wmv**

# SEZNAM OBRAZOVÝCH PŘÍLOH

<b>Obr. 1,</b> Agence France Presse, Chantal Sebira, 27. 2. 2008 . . . . .	8
<b>Obr. 2,</b> Nancy Burson, Warhead 1, 1982 . . . . .	12
<b>Obr. 3,</b> Hiro, časopis Mirabella, září 1994 . . . . .	12
<b>Obr. 4,</b> Daniel Lee, 1957–Year of the Cock, 1993 . . . . .	14
<b>Obr. 5,</b> Chris Dorley-Brown, Haverhill 2000, 2000 . . . . .	14
<b>Obr. 6,</b> LawickMüller, Muriel Olesen a Gerald Minkoff (La Folie à Deux), 1996 . . . . .	16
<b>Obr. 8,</b> LawickMüller, Athena Velletri (Nina), 1999 . . . . .	16
<b>Obr. 9,</b> LawickMüller, Apollo from Olympia, 1999 . . . . .	16
<b>Obr. 7,</b> Vibeke Tandberg, Faces #1 a #6, 1998 . . . . .	16
<b>Obr. 10,</b> Socha Apollona, Diův Chrám v Olympii . . . . .	16
<b>Obr. 11,</b> Eva Lauterlein, Chiméry #3, 2002 . . . . .	18
<b>Obr. 13,</b> Eva Lauterlein, Vraisemblance #3, 2003 . . . . .	18
<b>Obr. 12,</b> Eva Lauterlein, Chiméry #4, 2002 . . . . .	18
<b>Obr. 14,</b> Desiree Doldron, Soubor Gaze, Study #05, 1996–1998 . . . . .	20
<b>Obr. 15,</b> Desiree Doldron, Xterious 10, 2001–2008 . . . . .	20
<b>Obr. 16,</b> Loretta Lux, The Rose Garden, 2001 . . . . .	22
<b>Obr. 18,</b> Loretta Lux, Girl with Marbles, 2005 . . . . .	22
<b>Obr. 17,</b> Loretta Lux, Isabella, 2001 . . . . .	22
<b>Obr. 19,</b> Lovisa Ringborg, Following the white rabbit, 2005 . . . . .	24
<b>Obr. 21,</b> AES+F, Ze souboru Action Half Life, Episode 1, #7, 2003–2005 . . . . .	24
<b>Obr. 20,</b> Jan Faulkner, Ze souboru Panenky, 2006 . . . . .	24
<b>Obr. 22,</b> AES+F, Ze souboru Last Riot, Tondo #3, 2005–2007 . . . . .	26
<b>Obr. 24,</b> AES+F, Ze souboru Defile, 2000–2007 . . . . .	26
<b>Obr. 23,</b> Michelangelo, Tondo Doniů, 1504 . . . . .	26
<b>Obr. 25,</b> Wendy McMurdo, The Glance, 1995 . . . . .	28
<b>Obr. 27,</b> Wendy McMurdo, The Sabin Brothers, 1998 . . . . .	28
<b>Obr. 26,</b> Wendy McMurdo, Solo Violinist at St. Mary’s School, 1998 . . . . .	28
<b>Obr. 28,</b> Wendy McMurdo, Cat and Pigeon, 2000 . . . . .	28
<b>Obr. 29,</b> Wendy McMurdo, Girl with Bears, 1999 . . . . .	30
<b>Obr. 31,</b> Tereza Vlčková, Ze souboru 2, 2007 . . . . .	30
<b>Obr. 30,</b> Wendy McMurdo, The Games Hall, 2007 . . . . .	30
<b>Obr. 32,</b> Tereza Vlčková, Ze souboru 2, 2007 . . . . .	30
<b>Obr. 33,</b> Simen Johan, Ze souboru And Nothing Was to Be Trusted, 1994–1999 . . . . .	32
<b>Obr. 34,</b> Simen Johan, Ze souboru Evidence of Things Unseen, 2000–2001 . . . . .	32
<b>Obr. 35,</b> Simen Johan, Ze souboru Evidence of Things Unseen, 2000–2001 . . . . .	32
<b>Obr. 36,</b> Simen Johan, Ze souboru Evidence of Things Unseen, 2002–2003 . . . . .	34
<b>Obr. 38,</b> Simen Johan, Ze souboru Until the Kingdom Comes, 2004–2006 . . . . .	34
<b>Obr. 40,</b> Vee Speers, Ze souboru The Birthday Party, 2007 . . . . .	34
<b>Obr. 37,</b> Simen Johan, Ze souboru Evidence of Things Unseen, 2002–2003 . . . . .	34
<b>Obr. 39,</b> Simen Johan, Ze souboru Until the Kingdom Comes, 2004–2006 . . . . .	34
<b>Obr. 41,</b> Vee Speers, Ze souboru The Birthday Party, 2007 . . . . .	34
<b>Obr. 42,</b> Jill Greenberg, Four more years of Iraq, 2006 . . . . .	36
<b>Obr. 43,</b> Jill Greenberg, The Truth, 2006 . . . . .	36
<b>Obr. 44,</b> Caroline Shepard, Gerana, 2002 . . . . .	38
<b>Obr. 46,</b> Edward Hopper, Morning Sun, 1952 . . . . .	38
<b>Obr. 48,</b> Jan Vermeer van Delft, Girl Asleep at a Table, 1657 . . . . .	38
<b>Obr. 45,</b> Caroline Shepard, Dale and Pragetta, 2004 . . . . .	38
<b>Obr. 47,</b> Caroline Shepard, Avra, 2004 . . . . .	38
<b>Obr. 49,</b> Caroline Shepard, Amy, 2003 . . . . .	38
<b>Obr. 50,</b> Yang Guowei, Ze souboru Cartoon Generation, 2005 . . . . .	40
<b>Obr. 52,</b> Nancy Davenport, Bombardment, 2001 . . . . .	40
<b>Obr. 54,</b> Nancy Davenport, Stills from Weekend Campus DVD #1 <b>Obr. 55,</b> Nancy Davenport, Stills from Weekend Campus DVD #4	40
<b>Obr. 51,</b> Yang Guowei, Ze souboru Cartoon Generation, 2005 . . . . .	40
<b>Obr. 53,</b> Nancy Davenport, Library, 2004 . . . . .	40
<b>Obr. 56,</b> Julia Peirone, Ze souboru The Girl, 1999 . . . . .	42
<b>Obr. 57,</b> Julia Peirone, Man with a microphone, 2002 . . . . .	42
<b>Obr. 59,</b> Julia Peirone, Girl with plastic earring, 2004 . . . . .	42
<b>Obr. 58,</b> Pablo Zuleta Zahr, Chilean Men in Red, 2004 . . . . .	42
<b>Obr. 60,</b> Julia Peirone, Hidden, 2006 . . . . .	42
<b>Obr. 61,</b> Michael Najjar, Dana_2.0, 2000 . . . . .	44
<b>Obr. 63,</b> Michael Najjar, Bionic Angel, 2006 . . . . .	44
<b>Obr. 65,</b> Petr Skala, Webový projekt Human Upgrades, Simplenose + Simpletooth . . . . .	44
<b>Obr. 62,</b> Michael Najjar, Ze souboru No Memory Access, 2001 . . . . .	44
<b>Obr. 64,</b> Michael Najjar, Laokoon, 2006 . . . . .	44
<b>Obr. 66,</b> Petr Skala, Webový projekt Human Upgrades . . . . .	44
<b>Obr. 67,</b> Jeff Wall, The Destroyed Room, 1978 . . . . .	46
<b>Obr. 68,</b> Eugene Delacroix, La Mort de Sardanapale, 1827 . . . . .	46
<b>Obr. 69,</b> Jeff Wall, Dead troops talk, 1992 . . . . .	48
<b>Obr. 71,</b> Katsushika Hokusai, Caught by the Ejiri Wind, 1831–1833 <b>Obr. 73,</b> Jeff Wall, After Invisible Man by Ralph Ellison the Prologue, 1999–2001 . . . . .	48
<b>Obr. 70,</b> Jeff Wall, The Giant, 1992 . . . . .	48
<b>Obr. 72,</b> Jeff Wall, A Sudden Gust of Wind (After Hokusai), 1993 . . . . .	48
<b>Obr. 74,</b> Jeff Wall, The flooded grave, 1998–2000 . . . . .	50
<b>Obr. 75,</b> Jeff Wall, In front of the Nightclub, 2007 . . . . .	50
<b>Obr. 76,</b> Barry Frydlander, Flood, 2003 . . . . .	50
<b>Obr. 77,</b> Barry Frydlander, Moon, 2004 . . . . .	52
<b>Obr. 78,</b> Barry Frydlander, Shirat Hayam (End of Occupation Series), 2005 . . . . .	52
<b>Obr. 79,</b> Barry Frydlander, Estates, 2005 . . . . .	52
<b>Obr. 80,</b> Andreas Gursky, Montparnasse, 1993 . . . . .	54
<b>Obr. 82,</b> Andreas Gursky, Stockholm Public Library, 1999 . . . . .	54
<b>Obr. 83,</b> Andreas Gursky, 99 Cent, 1999 . . . . .	54
<b>Obr. 81,</b> Andreas Gursky, May Day V, 2006 . . . . .	54
<b>Obr. 84,</b> Doug Hall, The Eiffel Tower, 2004 . . . . .	56
<b>Obr. 86,</b> Doug Hall, Piazza della Rotonda (Rome), 2002 . . . . .	56
<b>Obr. 88,</b> Doug Hall, Coney Island (New York), 2005 . . . . .	56
<b>Obr. 85,</b> Doug Hall, Guggenheim Museum, 2004 . . . . .	56
<b>Obr. 87,</b> Doug Hall, Mount Rushmore, 2004 . . . . .	56
<b>Obr. 89,</b> Doug Hall, Wild Blue Yokohama, 2000 . . . . .	56
<b>Obr. 90,</b> Nicolai Howalt a Trine Søndergaard, Ze souboru How to Hunt, 2005 . . . . .	58
<b>Obr. 91,</b> Nicolai Howalt a Trine Søndergaard, Ze souboru How to Hunt, 2005 . . . . .	58
<b>Obr. 92,</b> Kelli Connell, Brickhaus cafe, 2002 . . . . .	60
<b>Obr. 94,</b> Kelli Connell, Bubblebath, 2002 . . . . .	60
<b>Obr. 96,</b> Kelli Connell, Reverie, 2006 . . . . .	60
<b>Obr. 93,</b> Kelli Connell, The Conversation, 2002 . . . . .	60
<b>Obr. 95,</b> Kelli Connell, Cartalk, 2002 . . . . .	60
<b>Obr. 97,</b> Kelli Connell, The Space Between, 2002 . . . . .	60
<b>Obr. 98,</b> Nathan Baker, Machine Shop, 2004 . . . . .	62
<b>Obr. 99,</b> Nathan Baker, Furniture Shop, 2004 . . . . .	62

<b>Obr. 100,</b> Nathan Baker, Photo Studio, 2004 . . . . .	62
<b>Obr. 101,</b> Nathan Baker, Housekeeping, 2004 . . . . .	62
<b>Obr. 102,</b> Nathan Baker, Scooter Shop, 2003 . . . . .	62
<b>Obr. 103,</b> Nathan Baker, Engine Room, 2003 . . . . .	62
<b>Obr. 105,</b> Julia Fullerton-Batten, Ze souboru School play . . . . .	62
<b>Obr. 104,</b> Sylva Francová, Maria, 2003 . . . . .	62
<b>Obr. 107,</b> Anthony Goicolea, Openfire, 1999 . . . . .	64
<b>Obr. 109,</b> Anthony Goicolea, Premature, 1999 . . . . .	64
<b>Obr. 110,</b> Anthony Goicolea, Blizzard, 2001 . . . . .	64
<b>Obr. 106,</b> Anthony Goicolea, Boy's Room, 2000 . . . . .	64
<b>Obr. 108,</b> Anthony Goicolea, Pit or Swallow, 1999 . . . . .	64
<b>Obr. 111,</b> Anthony Goicolea, After Dusk, 2001 . . . . .	64
<b>Obr. 112,</b> Anthony Goicolea, Window washer, 2001 . . . . .	64
<b>Obr. 113,</b> Anthony Goicolea, Canibal, 2001 . . . . .	64
<b>Obr. 114,</b> Anthony Goicolea, Under 2, 2001 . . . . .	66
<b>Obr. 116,</b> Anthony Goicolea, Still Life with Tea, 2004 . . . . .	66
<b>Obr. 115,</b> Anthony Goicolea, Poolpushers, 2001 . . . . .	66
<b>Obr. 117,</b> Anthony Goicolea, Morning Sleep, 2004 . . . . .	66
<b>Obr. 118,</b> Mathieu Bernard-Reymond, Disparitions #89, 2005 . . . . .	68
<b>Obr. 120,</b> Mathieu Bernard-Reymond, Disparitions #75, 2003 . . . . .	68
<b>Obr. 121,</b> Mathieu Bernard-Reymond, Intervalles #18, 2001 . . . . .	68
<b>Obr. 119,</b> Mathieu Bernard-Reymond, Disparitions #15, 2001 . . . . .	68
<b>Obr. 122,</b> Mathieu Bernard-Reymond, Ze souboru Vous êtes ici, 2002 . . . . .	68
<b>Obr. 123,</b> Ilkka Halso, Evoldino, 1992 . . . . .	70
<b>Obr. 125,</b> Ilkka Halso, Ze souboru Restoration, 2000 . . . . .	70
<b>Obr. 124,</b> Ilkka Halso, Excavation 20. 8. 1995 Orimattila, 1998 . . . . .	70
<b>Obr. 126,</b> Ilkka Halso, Ze souboru Restoration, 2000 . . . . .	70
<b>Obr. 127,</b> Ilkka Halso, Museum I, 2004 . . . . .	72
<b>Obr. 128,</b> Ilkka Halso, Kitka river, 2004 . . . . .	72
<b>Obr. 129,</b> Ilkka Halso, Theatre I, 2004 . . . . .	72
<b>Obr. 130,</b> Ilkka Halso, Roller coaster, 2004 . . . . .	72
<b>Obr. 131,</b> Scott McFarland, Enlarger Parts with Light Source Reflected in Colour Filters, 2002 . . . . .	74
<b>Obr. 133,</b> Scott McFarland, Inspecting Allan O'connor Searches for Botrytis cinerea, 2003 . . . . .	74
<b>Obr. 134,</b> Scott McFarland, Orchard View with the Effects of Seasons (Variation #2), 2003–2006 . . . . .	74
<b>Obr. 132,</b> Scott McFarland, On The Terrace Garden (Joe and Rosalee), 2004 . . . . .	74
<b>Obr. 135,</b> Scott McFarland, Wrapped Wire, 2002 . . . . .	74
<b>Obr. 136,</b> Scott McFarland, Torn Quilt the Effects of Sunlight, 2003 . . . . .	74
<b>Obr. 137,</b> Florian Maier-Aichen, Untitled, 2005 . . . . .	76
<b>Obr. 139,</b> Andreas Gefeller, Soma #020, 2000 . . . . .	76
<b>Obr. 141,</b> Andreas Gefeller, Untitled (Office Floor) Düsseldorf, 2003 . . . . .	76
<b>Obr. 138,</b> Florian Maier-Aichen, Untitled, 2005 . . . . .	76
<b>Obr. 140,</b> Andreas Gefeller, Soma #006, 2000 . . . . .	76
<b>Obr. 142,</b> Andreas Gefeller, Untitled (Office Floor) Düsseldorf,detail, 2003 . . . . .	76
<b>Obr. 143,</b> Andreas Gefeller, Untitled (Stadium) Düsseldorf, 2002 . . . . .	78
<b>Obr. 145,</b> Andreas Gefeller, Untitled (Panel Building 4) Berlin, 2004 . . . . .	78
<b>Obr. 147,</b> Andreas Gefeller, Untitled (Meadow 1) Düsseldorf, 2002 . . . . .	78
<b>Obr. 144,</b> Andreas Gefeller, Untitled (Stadium) Düsseldorf, detail, 2002 . . . . .	78
<b>Obr. 146,</b> Andreas Gefeller, Untitled (Panel Building 4) Berlin, detail, 2004 . . . . .	78
<b>Obr. 148,</b> Andreas Gefeller, Untitled (Meadow 1) Düsseldorf, detail, 2002 . . . . .	78
<b>Obr. 149,</b> Claude Lorrain, Landscape with the Voyage of Jacob, 1677 . . . . .	80
<b>Obr. 151,</b> Beate Gütschow, Untitled L.S.#16, 2002 . . . . .	80
<b>Obr. 153,</b> Beate Gütschow, S #14, 2005 . . . . .	80
<b>Obr. 152,</b> Beate Gütschow, Untitled L.S.#13, 2001 . . . . .	80
<b>Obr. 150,</b> John Constable, View on the Stour Near Dedham, 1822 . . . . .	80
<b>Obr. 154,</b> Beate Gütschow, S #11, 2005 . . . . .	80
<b>Obr. 155,</b> Beate Gütschow, S #16, 2006 . . . . .	80
<b>Obr. 156,</b> Marc Baruth, Cows shepherds and duckhunters, 2007 . . . . .	82
<b>Obr. 158,</b> Peter Paul Rubens, An Autumn Landscape with a view of Het Steen in the Early Morning, 1636 . . . . .	82
<b>Obr. 160,</b> Peter Paul Rubens, Return from the harvest, 1635 . . . . .	82
<b>Obr. 162,</b> Nicolas Poussin, The Funeral of Phocion, 1648 . . . . .	82
<b>Obr. 157,</b> Marc Baruth, Sunset, 2005 . . . . .	82
<b>Obr. 159,</b> Marc Baruth, The Avenue, 2005 . . . . .	82
<b>Obr. 161,</b> Marc Baruth, Homecoming after the harvest, 2005 . . . . .	82
<b>Obr. 163,</b> John Goto, High Ground, 2000–2001 . . . . .	82
<b>Obr. 164,</b> John Goto, Society, 2000–2001 . . . . .	84
<b>Obr. 166,</b> John Goto, Pasturelands, 2000–2001 . . . . .	84
<b>Obr. 167,</b> Nicholas Kahn a Richard Selesnik, On the Edge of the Marshes, 2001 . . . . .	84
<b>Obr. 168,</b> Nicholas Kahn a Richard Selesnik, The Tale of the Sajikman and the Majasta Lily, 2001 . . . . .	84
<b>Obr. 165,</b> John Goto, Deluge, 2000–2001 . . . . .	84
<b>Obr. 169,</b> Josef Schulz, Ziegel, 2003 . . . . .	86
<b>Obr. 171,</b> Josef Schulz, Form #10, 2003 . . . . .	86
<b>Obr. 173,</b> Josef Schulz, Ze Souboru Übergang, 2005 . . . . .	86
<b>Obr. 170,</b> Josef Schulz, Rot-blau, 2004 . . . . .	86
<b>Obr. 172,</b> Josef Schulz, Form #07, 2003 . . . . .	86
<b>Obr. 174,</b> Josef Schulz, Ze Souboru Übergang, 2005 . . . . .	86
<b>Obr. 175,</b> Gregor Graf, Situation 1 (Linz), 2004 . . . . .	88
<b>Obr. 177,</b> Gregor Graf, Situation 4 (Linz), 2004 . . . . .	88
<b>Obr. 179,</b> Gregor Graf, Situation 12 (London), 2006 . . . . .	88
<b>Obr. 176,</b> Gregor Graf, Situation 3 (Linz), 2004 . . . . .	88
<b>Obr. 178,</b> Gregor Graf, Situation 10 (London), 2006 . . . . .	88
<b>Obr. 180,</b> Gregor Graf, Situation 9 (London), 2006 . . . . .	88
<b>Obr. 181,</b> Alexander Apostol, Sevres, 2001 . . . . .	90
<b>Obr. 183,</b> Dionisio González, Nova Heliopolis II, 2007 . . . . .	90
<b>Obr. 185,</b> Dionisio González, Marginal IV, 2006 . . . . .	90
<b>Obr. 182,</b> Ridrigo Favera, Favela v Rio de Janeiro . . . . .	90
<b>Obr. 184,</b> Dionisio González, Marginal III, 2006 . . . . .	90
<b>Obr. 186,</b> Dionisio González, Marginal II, 2007 . . . . .	90
<b>Obr. 187,</b> Isabelle Hayeur, Nadia, 2004 . . . . .	92
<b>Obr. 188,</b> Isabelle Hayeur, Catherine, 2004 . . . . .	92
<b>Obr. 189,</b> Isabelle Hayeur, Ellen, 2005 . . . . .	92
<b>Obr. 190,</b> Thomas Bangsted, Watering Place, 2005 . . . . .	98

# JMENNÝ REJSTŘÍK AUTORŮ

## A

AES+F group 25, 100, 103  
Tatiana Arzamasova 25

## B

Nathan Baker 61, 63, 102  
Marc Baruth 83  
Mathieu Bernard-Reymond 67, 102  
Zuzana Blochová 61  
Nancy Burson 13, 15

## C

Kelli Connell 59, 100, 101  
Gregory Crewdson 51

## D

Nancy Davenport 41, 101  
Thomas Demand 71  
Desiree Dolron 21  
Chris Dorley-Brown 15

## E

Lev Evzovich 25

## F

Jan Faulkner 25  
Vladimír Fridkes 25  
Barry Frydlander 51

## G

Andreas Gefeller 77, 103  
Anthony Goicolea 63, 101  
Dionisio González 91  
John Goto 83, 100  
Gregor Graf 89, 103  
Jill Greenberg 35  
Yang Guowei 41  
Andreas Gursky 55, 102  
Beate Gütschow 79, 100

## H

Doug Hall 55  
Ilkka Halso 35, 71  
Isabelle Hayeur 91  
Hira 13  
Candida Höfer 55  
Nicolai Howalt 57  
Axel Hütte 55

## J

Simen Johan 33

## K

Nichol Kahn 85

## L

Dita Lamačová 61  
Eva Lauterlein 17  
Friederike van Lawick 16  
Daniel Lee 15  
Loretta Lux 23, 31, 100

## M

Florian Maier-Aichen 75, 100, 101  
Scott McFarland 73, 101  
Wendy McMurdo 29, 33  
Hans Müller 15, 17

## N

Michael Najjar 43

## P

Julia Peirone 41

## R

Lovisa Ringborg 25  
Tata Ronkholz 55  
Thomas Ruff 55

## S

Jörg Sasse 55  
Richard Selesnik 85  
Caroline Shepard 39  
Josef Schulz 87, 101  
Petr Skala 45  
Paul M. Smith 67  
Trine Søndergaard 59, 100  
Vee Speers 35  
Thomas Struth 55  
Evgeny Svyatsky 25

## T

Vibeke Tandberg 17

## V

Tereza Vlčková 31, 105

## W

Jeff Wall 47, 49, 101  
Petra Wunderlich 55

## Z

Pablo Zuleta Zahr 43