

Motiv obrazovky ve fotografii

Martin Tůma

Bakalářská práce
2008



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací
Ústav reklamní fotografie a grafiky
akademický rok: 2007/2008

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Martin TŮMA**
Studijní program: **B 8206 Výtvarná umění**
Studijní obor: **Multimedia a design – Reklamní fotografie**

Téma práce:

- 1. Teoretická část:
Motiv obrazovky ve fotografii
- 2. Praktická část:
 - a) série plakátů: Mezilidské vztahy
 - b) katalog výrobků nebo služeb: Jawa, ČZ a spol. – evergreeny české motocyklové scény
 - c) volný výstavní soubor: Limbus

Zásady pro vypracování:

1. Teoretická část:

Rozsah práce: min. 20 stran textu + ilustrace, použitá literatura.

Součástí obhajoby práce je přednáška na dané téma teoretické části Bakalářské práce v rozsahu min. 7 min., doplněná obrazovou prezentací.

2. Praktická část:

a) série fotografických plakátů na závažné celospolečenské téma: maketa plakátů A2 s grafickou úpravou, případně textem a 3ks zdrojových fotografií ve výchozím formátu 24 x 30 cm

b) katalog výrobků nebo služeb: celkem 12 – 15 ks fotografií, formát 24 x 30 cm + maketa s grafickou úpravou a 5 – 7 zdrojových fotografií ve výchozím formátu 24 x 30 cm

c) volné fotografie – výstavní soubor: min. 12 ks fotografií v archivní kvalitě (digitální tisk se zaručenou stálobarevností, černobílé fotografie na barytové podložce), výstavní formát min. 40 x 50 cm, libovolná technika, adjustováno + písemná obhajoba cca 2 str. textu

d) interaktivní prezentační CD (DVD) – 4 ks: obsahuje teoretickou část Bakalářské práce, praktickou část v prezentačním programu Power Point nebo Flash a jednotlivé fotografie v reálné velikosti v rozlišení 300 dpi + náhledy 72 dpi.

Rozsah práce: viz Zásady pro vypracování
Rozsah příloh: viz Zásady pro vypracování
Forma zpracování bakalářské práce: tištěná/umělecké dílo

Seznam odborné literatury:

Doporučené zdroje:

veškerá dostupná odborná literatura a webové stránky vztahující se k tématu po konzultaci s vedoucím práce.

Vedoucí teoretické části: Mgr. MgA. Tomáš Pospěch

Vedoucí praktické části: MgA. Jaroslav Prokop
Ústav reklamní fotografie a grafiky

Datum zadání bakalářské práce: 7. ledna 2008

Termín odevzdání bakalářské práce: 9. května 2008

Ve Zlíně dne 7. ledna 2008

J. Světlík
doc. Ing. Jaroslav Světlík, Ph.D.
děkan



V. Ondroušek
MgA. Václav Ondroušek
ředitel ústavu

ANOTACE

Práce pojednává o motivu obrazovky ve fotografiích českých a světových autorů. Na úvod stručně popisuje situaci spjatou se vznikem televizního média a posléze s nástupem internetu a počítačů. Práce popisuje některé role, které na fotografiích přijímá televizní obrazovka a monitor. Tyto teze jsou demonstrovány na konkrétních autorech a fotografiích.

Klíčová slova: televizní obrazovka, televize, monitor, počítačové hry, fotografie, internet, personal computers, film, videoart, Jindřich Štreit, Lee Friedlander, Soody Sharifi, Marek Kvetán, Tomáš Pospěch, Michaela Thelenová, Carl de Keyzer.

ABSTRACT

The work deals the motives of television used in Czech and world photography. In introduction to this subject there is a description of the situation connected with the beginnings of the television medium and later with the ingoing of internet and computers. Specific roles of television and also computers screen in the photographs are here interpreted and demonstrated on the concrete approaches of the authors and their works.

Keywords: tv screens, tv set, tv, computer games, screen, photography, internet, personal computers, movie, film, videoart, Jindřich Štreit, Lee Friedlander, Soody Sharifi, Marek Kvetán, Tomáš Pospěch, Michaela Thelenová, Carl de Keyzer.

Na tomto místě bych chtěl poděkovat vedoucímu práce, MgA Tomáši Pospěchovi. Ale také své rodině a blízkým, zvláště pak slečně Vendule Juřicové.

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracoval samostatně s použitím pramenů a literatury uvedené v bibliografii.

Ve Zlíně 10.8.2008

.....

Martin Tůma

OBSAH

OBSAH.....	7
ÚVOD.....	8
1 ÚVOD K PROBLEMATICE TELEVIZNÍHO MÉDIA	9
1.1 PERSONAL COMPUTERS, INTERNET A HRY	10
1.2 FILM.....	12
2 MOTIV TELEVIZORU VE FOTOGRAFII	14
2.1 TECHNICKÉ LIMITY FOTOGRAFOVÁNÍ OBRAZOVKY	14
2.2 ČASOPROSTOROVÁ A SOCIÁLNÍ IDENTIFIKACE.....	15
2.3 TELEVIZOR JAKO ZPROSTŘEDKOVATEL VNĚJŠÍHO SVĚTA.....	15
2.4 LEE FRIEDLANDER A OBRAZOVKA V INTERIÉRU	18
2.5 VYUŽITÍ MÉDIA FILMU	22
2.6 MOTIV TELEVIZORU ZPROSTŘEDKOVANÝ DIVÁKEM.....	23
2.7 VYSÍLANÝ OBRAZ V HLAVNÍ ROLI.....	24
3 MOTIV MONITORU VE FOTOGRAFII.....	26
3.1 TOMÁŠ POSPĚCH, KRAJINKY.JPG	27
3.2 MICHAELA THELENOVÁ	28
3.3 MAREK KVETÁN	30
ZÁVĚR.....	32
JMENNÝ REJSTŘÍK	34
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	35

ÚVOD

Cílem práce bylo vytvořit stručný přehled o tom, v jaké formě se motiv obrazovky vyskytuje na fotografiích. V práci nekladu za primární uvést co nejvíce autorů, kteří si motivu všímají. Konkrétní tvorbu jednotlivých fotografů uvádím ve smyslu obhájení úloh přiřknutých televizoru, či obrazovce na fotografiích. Tímto bych chtěl také zdůvodnit smíšené a nechronologické uvádění českých a světových autorů. Hlavním předmětem zájmu jsem v této práci učinil obrazovku a její roli na fotografii.

1 ÚVOD K PROBLEMATICE TELEVIZNÍHO MÉDIA

V druhé polovině třicátých let minulého století se v Evropě a v USA začíná rozšiřovat nový prostředek masové komunikace. Vývoj televizního vysílání, přístrojů a vysílacích studií má na konci let padesátých a v letech šedesátých na svědomí masové rozšíření tohoto média do domácností. Na konci třicátých let vznikají první pravidelná vysílání s programovou skladbou.¹ Hlavní atrakcí vysílacího času je zpočátku film, programová skladba se postupem mění do formy, jak ji známe dnes. Televizní studia v poválečném kapitalisticko - demokratickém světě si uvědomují tržní hodnotu vysílacího času, v zemích komunistických se na první místa v důležitosti postulují podpěry ideologie.²

Televize se obecně stává předním činitelem kulturního průmyslu, mocným nástrojem k předávání informací, prostředkem k manipulaci s veřejným míněním, a s komercializací také médiem marketingových strategií.

¹ První pravidelné vysílání v USA se datuje do roku 1928, pro vysílaný obraz je typický nízký počet řádků, vysílací čas je kolem čtyř hodin denně, vysílá se dva až čtyři dny v týdnu. Stanice NBC začíná pravidelně vysílat 30.4.1939 v New Yorku. Od 2.11.1936 vysílá v Británii, z Alexander Palace v Londýně BBC (dnes BBC one) obraz ve vysokém rozlišení. Tehdejší Sovětský svaz začíná regulérně vysílat 31.12.1938. http://en.wikipedia.org/wiki/History_of_television#United_States_and_Canada

Česká republika zahajuje veřejné vysílání 1.5. 1953, které je 25.2.1954 prohlášeno za pravidelné. <http://www.ceskatelevize.cz/ct/historie/index.php>

² Manifesty meziválečných uměleckých avantgard vnímaly nová média (televize, film, rádio) jako prostředky masového šíření uměleckých ideí s pozitivním dopadem na soudobou společnost. Zneužití těchto médií totalitní propagandou nacismu (formou estetizace politiky) a komunismu (politizací umění) s odrazem následků druhé světové války, přerušilo nastartovaný vývoj vztahu mezi uměním a těmito médii. V poválečné době byl stále zastáncem utopické strategie televizního vysílání jako nehmotného uměleckého media Lucio Fontana. Italská a obecně evropská televizní scéna stojící většinou pod kontrolou státu, se ovšem diametrálně lišila od situace ve Spojených státech, kde už počátkem 50.let bylo komerční vysílání součástí denního chodu mnoha domácností. Srov.

www.mediaartnet.org/themes/overview_of_media_art/forerunners,

Zatímco v 60.letech sledovala běžná rodina v USA program nepřetržitého 24 hodinového vysílání zhruba pět hodin denně, v Německu byl do roku 1963 k dispozici pouze večerní černobílý program na jednom televizním kanálu. Srov. http://www.mediaartnet.org/themes/overview_of_media_art/massmedia/1/

Při vyplňování vysílací skladby není otázka kvality a snaha po objektivitě programů vždy tou hlavní preferovanou hodnotou televizních studií, ale i navzdory tomu, se televizní přístroj stává od poloviny 20.století nepostradatelným doplňkem interiéru a každodenním společníkem člověka³. Globálně vzniká jev, který označujeme jako televizní kultura. Ta při plném využití svého potenciálu neomezuje své působení glosováním již proběhlých skutečností, nýbrž se velkou měrou podílí na jejich vzniku. Název tele-vize můžeme dekodovat na přenos *představy* na *dálku*. Představa, či vize vytvářející realitu, je pak spíš do této dokonalosti neuskutečněným snem surrealistů. „*Televizí se člověk přibližuje bezesnému snu a touze mít ještě jednou veškerý smyslový svět v obraze, promlouvajícímu ke všem lidským smyslům. Člověk je zároveň s to propašovat nenápadně do tohoto duplikátu světa to, co považuje prospěšné pro svět reálný.*“⁴ Tato a další fakta mají za následek nejednoznačné společenské přijetí televizního fenoménu. Například patrný je intelektuální odstup od všeho, co zavání zkratkou TV. Televizní kultura je takto spojena s absurditou vyplývající z jejího vztahu k realitě lidského života. Zobrazení televizního přístroje ve fotografii tak často přirozeně implikuje ironický podtext, který umělec obhájí už samotnou ironií soužití této *skříňky* a člověka.

1.1 Personal computers, Internet a hry

Rozmach tzv. personal computers a současně probíhající vznik internetu, přinesl v devadesátých letech minulého století pro mnoho lidí naději na svobodný a volný přístup k informacím. Monitory se rozšířily do domácností se stejnou vervou jako dříve televizní obrazovky a nevábná estetika programátorsky zavánějícího dosu byla nahrazena principem

³ V roce 1949 bylo v USA kolem jednoho miliónu televizních přijímačů, 1951 se počet zdesetinásobil a roku 1959 bylo v amerických domácnostech více jak 50 000 000 fungujících přístrojů.

<http://britannica.com/EBchecked/topic/80543/broadcasting/25193/Television-broadcasting#ref=ref271004>

V tehdejším Československu stoupl počet registrovaných televizních přijímačů z cca 32 000 v roce 1955 na více jak jeden milión v roce 1962, <http://www.louc.cz/pril01/p38his4.html>

⁴ Srov. Theodor Wiesengrund Adorno, Prolog k televizi, in: *Teorie vědy* XI(XXIV)2 2002, s.109. K vlivu televizního média na individuum i k jeho společenskému dopadu dále například přední teoretik médií Marshall McLuhan.

otevřených a zavřených oken. Technologický vývoj umožnil nástup multimédií a to i na půdě domácího využití osobních počítačů.⁵ Počítač se stává multifunkčním zařízením umožňujícím reprodukovat, a za určitých podmínek také zpracovávat, pohyblivý obraz i zvuk. Monitor je jedna z periférií přístroje, a i když je definován jako retardovanější bratříček televize, tedy něco, co je (...) *samostatně neschopné zpracovávat vysílaný vysokofrekvenční signál*.⁶ Je v případě dalšího zobrazování ve fotografii běžně připojen k jiné periférii a zobrazuje počítačem dekodovaný obraz. Jako pokrok vůči televizi se může zdát, že zobrazené, z velké většiny závisí na divákově svobodné volbě. Tato zdánlivá svoboda je však mnohdy limitována softwarovým prostředím, v němž se uživatel počítače pohybuje. Nejen operační systémy, jejichž vizualitu musí uživatel prostě přijmout. Ale i další aplikace jsou vizuálně pevným, dále netvárným prvkem. Uživatel počítače si oproti televiznímu divákovi musí mnohonásobně více osvojit práci se zařízením a naučit se pohybovat v softwarovém prostředí. Musí se naučit číst značky, v tomto případě ikony, a osvojit si systém uspořádání různých ovládacích prvků. Vizualita těchto znaků je určena jejich výrobcem a uživatel je přijímá a respektuje jejich platnost. U některých autorů se tyto prvky stávají předmětem zpracování. **Michaela Thelenová** v jednom ze svých projektů cíleně pracuje se systémovými hláškami internetových prohlížečů. V projektu *Poezie* pomocí fotografie přetransformává slova vyjmutá z utilit operačního systému do formy literárního žánru poezie. S prostředím známých internetových vyhledávačů pracuje **Marek Kvetán**. Svým zásahem eliminuje z obsahu stránek text a divákovi předkládá k nahlédnutí jakousi prvotní čistou formu prostředí, která je využívána, a tudíž i vizuálně akceptována, velkou částí světové populace.

Zajímavou sférou počítačových aplikací se staly hry. Z programátorsky nadšených počínů v osmdesátých letech, snažících se přetransformovat význam počítače do zdroje

⁵ “Jako multimediální systém se označuje souhrn technických prostředků (např. osobní počítač, zvuková karta, grafická karta nebo videokarta, kamera, mechanika CD-ROM nebo DVD, příslušný obsluhý software a další), který je vhodný pro interaktivní audiovizuální prezentaci.(...)”

V roce 1991 vydalo konsorcium pod vedením společnosti Microsoft specifikaci standardního multimediálního počítače (MPC). Ta byla v dalších letech několikrát aktualizována, dnes jsou prakticky všechny osobní počítače multimediální.“ <http://cs.wikipedia.org/wiki/Multim%C3%A9dia>

⁶ Petr Zapletal, *Technika video kamery*, Olomouc 1996, s. 10.

zábavy, se v devadesátých letech vybudoval gigantický herní průmysl, konkurující svým vlivem i finančními zisky filmu.

Specifickým znakem herních aplikací je jejich zjevná snaha přizpůsobit se v obrazech co nejreálnějšímu, v případě přímé kopie skutečnosti, co nejrealističtějšímu zobrazení prostředí. Jedním z bodů, na kterém budují své strategie hybatelé herního průmyslu je interaktivita, imaginarita, a vizuálně technická dokonalost prostředí. Důsledkem těchto snah je vytvoření celých fiktivních světů, ve kterých se hráč, zastoupen fiktivní postavou, pohybuje. Prostor počítačové hry se poté může stát předmětem fotografického zpracování. Příkladem je soubor imaginárních krajin **Tomáše Pospěcha**, velkoformátovou kamerou přefotografovaný z monitoru počítače. Trend fotografování těchto imaginárních umělých prostředí je možné také sledovat mezi veřejností bez ambic o uměleckou hodnotu své fotografické tvorby. Hráči si na fotografiích ukazují své herní mise, snímky poukazující na zvláštnosti fiktivního prostředí, nebo fotografie pořízené z fascinace prostředím, i snímky dokumentující úspěchy či neúspěchy herní postavy. Obrazová data nejsou pořízena fotoaparátem, ale pomocí tzv. funkce screen shot, která zaznamenává data zobrazená v danou chvíli na monitoru a uloží je do souboru na disk počítače.

1.2 Film

Vizuální jednoduchost a přirozenost dala na počátku minulého století zelenou rozvoji média, které využívá stejný technický základ jako fotografie, přitom je však naprosto jinou formou sdělení. Pohyb se stal tím, co film či vysílaný obraz odlišuje od fotografie. Setrvačnost lidského zraku není schopna rozlišit jednotlivé záběry ve dvaceti čtyř snímkovém sledu za jednu vteřinu a této nedokonalosti je důsledně využito. Film se stal jiným uměním než fotografie a televizor jednou z mnoha podob rámu.

Uchopení filmu pomocí fotografie je negováním negace a věta Rolanda Barthes, že *(...)Fotografie nemá dopředné tíhnutí, je bez budoucnosti, je melancholická, film má tendenci tíhnout kupředu, je nemelancholický, je normální jako život.*⁷ tak zase přestane

⁷ Roland Barthes, *Světlá komora. Poznámka k fotografii*, Fra, Praha 2005, s. 77.

fungovat nebo lépe, dostane novou funkci. Nezaměnitelně začne fungovat rám (televizní přístroj, ohraničující vysílaný obraz), který dostane úlohu svědka doby a obecně, i když nebude zobrazovat, nebude zbaven svého nemalého dílu narace vycházejícího z celého balíku televizní kultury...

Televizní a monitorová scéna a aspekty, které s sebou přináší, jsou vděčným objektem k fotografickému zpracování. V případě televizoru i pouhé zobrazení přístroje bez děje na obrazovce, navozuje silný vyprávěcí účinek. Rozvádí téma televize za hranice samotného předmětu. Pozorovatel fotografie není již, dle mého názoru, schopen vnímat televizor jako pouhou věc, odděleně od její funkce. A to i v případě, že obrazovka na fotografii nic nezobrazuje (je vypnutá, prázdná). Věc se stává symbolem s širokým pozadím možných asociací, zprostředkovatelem vnějších dějů do fotografovaného prostředí. Může být rovněž dalším časoprostorovým a sociálním identifikátorem svého okolí nebo osvětlovacím mechanismem záběru.

Zobrazovaný televizor se však, vyjma technické fotografie, nemůže zbavit své ikonické role a přívlastku nositele televizní kultury a negativ i pozitiv, které toto téma obnáší...

2 MOTIV TELEVIZORU VE FOTOGRAFII

Výskyt motivu televizoru v umění je spjat s jeho masovým rozšířením v šedesátých letech. Mimo zde pojednávanou oblast fotografie, je vhodné stručně zmínit několik autorů zabývajících se touto tematikou v počátcích televizní éry.

Televizor zpracovaný jako umělecký objekt se objevuje např. u **Toma Wesselmanna**. Autor doplňuje pop artové obrazy reálnou televizí, v roce 1962 tvoří *Great American Nude*, kombinuje malbu a předměty, v tomto případě závěs a televizor. V sochařství se v šedesátých letech televiznímu motivu věnuje např. **Günter Uecker**, **Isidor Isou** a **César**.

Paul Thek vytváří v první polovině šedesátých let *Television annalyzation*, na televizní téma reagující malby. Plochu obrazovky na plátně překrývá portrétem, detailem obličeje.

Uchopování televizního média dalo vzniknout především nové umělecké formě-videoartu.

Num June Paik a **Wolf Vostel** začínají v první půli šedesátých let cíleně pracovat se samotným médiem televize, vytvářejí modely pro jeho nové uchopení v umění. Paik se věnuje aktivní participaci diváka, Vostel dekoláží. Na televizní obrazovku je v jedné z jeho dekoláží hozen dort, poté „(...)je symbolicky korunována ostnatým drátem, ozdobena krutými steaký a nakonec pohřbena“.⁸

V roce 1966 produkuje **Samuel Beckett** první televizní hru.

2.1 Technické limity fotografování obrazovky

Vysílaný televizní obraz limituje svobodu přístupu autora fotografie svými technickými parametry, frekvencí zobrazení a svítivostí.

Fotografické zachycení obrazu v danou chvíli zobrazovaném na televizní obrazovce je možné přizpůsobením rychlosti závěrky fotoaparátu frekvenci vysílaného signálu. Pokud je závěrka rychlejší než 1/60 vteřiny, na fotografii bude zjevné řádkování a obraz nebude viditelný v celém svém spektru. Při delších časech dochází k zaznamenání pohybu na obrazovce a stejně jako v reálném prostředí vzniká pohybová neostrost.

⁸ http://www.mediaartnet.org/themes/overview_of_media_art/massmedia/14/

V případě, že je autorovým záměrem viditelný vysílaný obraz, musí přizpůsobit expozici snímku také svítivosti vykazovanou daným televizním přístrojem.

2.2 Časoprostorová a sociální identifikace

V úvodní kapitole jsem se zmínil o svém přesvědčení, že televizor již není možno vnímat na obraze jako pouhou věc, ale vyobrazení přístroje (stejně jako vyobrazení dalších věcí) přináší na fotografii možnost různě zkreslené identifikace doby pořízení snímku a charakteristiky místa a sociální skupiny lidí, kteří se kolem přístroje pohybují. Tyto charakteristiky mohou být zjevné z designu přístroje, značky nebo ve vztahu k sociální identifikaci, např. z velikosti obrazové plochy. V případě zachycení vysílaného obrazu může být časoprostorovým identifikátorem a někdy (např. v kontextu k okolnímu fotografovanému prostředí) i sociálním ukazatelem vysílaný obraz.

2.3 Televizor jako zprostředkovatel vnějšího světa

Televizor na fotografii může rozšiřovat obsah obrazového sdělení za jeho vizuální hranice. Využití této dispozice má na fotografii za následek spojení fotografované scény s okolním světem nebo hodnotami, které svět skrze zobrazený obraz zastává. Na fotografii se nabízí nové vztahy mezi skutečným (fotografovaným) prostředím a tím, jež je zastoupeno obrazem. Tato mnohdy kontrastní sdělení mohou vyvolávat absurdní a pitoreskní dojem.



Jindřich Štreit, *Stránské*(1980)



Jindřich Štreit, *Arnoltice*(1983)

Jedním z fotografů, který tímto způsobem využívá motivu televizní obrazovky je **Jindřich Štreit**. Častým zobrazením tohoto motivu v souboru *Vesnice je svět* autor nabourává homogenitu rurálního prostředí a televizoru zde uděluje novou funkci ve vztahu k člověku. V tomto prostředí navíc televizor pomáhá fotografii časově identifikovat s

dobou blízkou současnosti. Pojetí venkovského světa Jindřichem Štreitem není, na rozdíl od některých idylických tradic českého malířství, postaveno na lyrické popisnosti svátků a zvyků, ale Štreit divákovi předkládá každodenní surovost vesnického mikroregionu. Motiv televizoru v tomto kontextu přináší nové trendy v trávení volného času, stejně jako často se v souboru objevující motiv kouření a alkoholu. Televizor se stává také (poněkud jednostranným) prostředníkem mezi již zmíněným mikroregionem a okolním světem.⁹ „Na jedné straně běžný vesnický život, na straně druhé svět se všemi lákadly, sladkými telenovelami, politikou, byznysem, rádobybohatstvím. To vše vytvářelo kontrast.“¹⁰ Motiv televizoru u Jindřicha Štreita je zpracován zcela systematicky. V cyklech ze sedmdesátých let je to prvek, který zajišťuje vesnickou pospolitost v domovech sociálně silnějších jedinců. Později, tak jak je prezentovaný v souboru *Vesnice je svět*, se stává výše popsaným zprostředkovatelem vnějšího světa, ale také prvkem, dotvářejícím na Štreitových fotografiích tak typickou atmosféru surreálna. Televizor se na autorových snímcích vyskytuje i v dalších vazbách. Všímá si média ve vztahu k divákům, na jiné fotografii jej propůjčí do služeb církve jako zprostředkovatele liturgického zážitku, jinde na obrazovce exponuje zcela viditelnou tvář ruské herečky Natalii Sedychové z notoricky známého filmu *Mrazík*. V tomto přístupu koresponduje s iránskou autorkou **Soody Sharifi**, zmíněnou v kapitole Využití média filmu. I na této fotografii Jindřich Štreit podtrhuje absurditu prostředí, využívajíc tak kombinaci schopnosti přístroje časově identifikovat, s divákovou notorickou znalostí, kdy se snímek vysílal, a s kompletně nesváteční atmosférou zobrazeného prostředí.¹¹ Televizor se stal autorovi motivem, jehož zobrazení mu pomohlo fotograficky popsat prostředí moravské vesnice a její změny v posledních desetiletích...

⁹ Srov. <http://www.photorevue.com/phprs/view.php?navezclanku=&cislocclanku=2006022401>, Autor: Tomáš Pospěch, 24. 02. 2006.

¹⁰ Jindřich Štreit v elektronické korespondenci s autorem 25.7. 2008

¹¹ Filmový snímek *Mrazík*, (*Morozko*, 1964, SSSR) je v České republice vysílán více jak třicet let, tradičně v období vánočních svátků.



Carl de Keyzer, *Zona*(2002)

Podobnou roli zobrazeného média jsem spatřoval také u belgického autora, člena Magnum Photo, **Carla de Keyzera**. Čím více jsem však motiv televizoru v jednom z jeho projektů zkoumal, tím se mi úloha zprostředkovatele vnějšku rozpadávala pod rukama. Projekt *Zona*, publikovaný jako *Zona – Siberian Prison Camps* je výsledkem autorova osmi měsíčního fotografického zpracování prostředí ruských nápravných táborů a věznic v oblasti Sibíře. Televizor zobrazený v takovémto kontextu by snad na žádnou jinou roli neaspiroval, ale skutečnost je poměrně jiná. Výsledkem de Keyzerova pobytu na ruském území je stovka barevných fotografií zobrazující výjevy z všedního života ruských vězňů. Cyklus však připomíná spíše prostředí letních táborů pro dospělé. Vězni hrající tenis, vyřezávající sochy ze sněhu, v příjemném prostředí sledující televizi. Autorovu svobodu tvorby nabourává neustálá přítomnost minimálně čtyřčlenného dohledu při fotografování, která má dle mého názoru za následek změnu původního konceptu tvorby. Fotografovi průvodci jakoby autorovi předváděli scény svědčící o pozitivní změně stavu ruského vězeňství. Model Dostojevského Zápisků je nahrazen řeckým modelem *chlebu a her*. Autor, aby se vyhnul propagandistickému zobrazení nové *lepší* skutečnosti, volí přehánění a zobrazení cynismu a ironie. „(...)Ty pozitivní situace a krásná místa jsem fotil ještě pozitivnější a krásnější.“¹² De Keyzer se smíří se skutečností, že do všech zákoutí asi nenahlédne¹³ a ačkoliv v jednom rozhovoru uvádí, že nikdy neviděl provádět na vězních

¹² Časopis *DIGIfoto* 2/2007, elektronická verze: <http://digiarena.zive.cz/Kultura/Carl-de-Keyzer-Magnum-motivuje/sc-27-sr-1-a-4883/default.aspx>, rozhovor s autorem.

¹³ „(...)I forgot about asking them to open this or that door, so I could discover something horrible. I abandoned the idea to reveal as much as possible.” rozhovor pro místní televizi, zdroj <http://www.pixelpress.org/pixelpicks/picks31.html>

tresty a projevy autorit k udržení disciplíny, nezapomíná dodat tušení o jejich tvrdosti.¹⁴ Zobrazený motiv na fotografované televizní obrazovce, v de Keyzerově souboru, v tomto kontextu diváka vrací zpět k zobrazenému ději a ukazuje, že něco není v pořádku. Vysílaný obraz je zastaven v momentě neidentifikovatelnosti. Obraz na televizoru tedy neodkazuje ke konkrétnímu filmu, ke známé osobnosti. Motivy jsou symbolického charakteru vytvářející čitelné vztahy s fotografovaným okolím. Vyobrazení televizního detailu lidské tváře a oka sledující skupinku třech vězňů není reportem z okolního *svobodného* světa. Naopak je autorovým tvůrčím zásahem a svědectvím o nepoznaném, ale tušeném zákulisí věznic. Využitím této symboliky autor nepoukazuje na komunikaci s vnějškem, ale rozehrává absurditu uvnitř nápravných zařízení. V celkově pozitivním ladění obrazů je pak tato symbolika upozorněním na nejednoznačnost zobrazeného krásna. Role zprostředkovatele je tak nahrazena tvůrčím uchopením motivu a akcentem na vysílaný obraz, symbol.

2.4 Lee Friedlander a obrazovka v interiéru

Ovzduší počátku šedesátých let, jak jsem již načrtl v úvodu, je v umění spojeno s hledáním vztahu k televiznímu médiu. Na jedné straně stojí Num June Paik a Wolf Vostel a ve spojení s nimi vznikající videoart, na straně druhé většina umělců, vidící v televizi přehnaně mocné a bezvýznamné médium. V těchto letech zaujímá skrze své fotografie také **Lee Friedlander** svůj typický postoj k tomuto médiu, charakterizovaný rolí neutrálního a hloubavého pozorovatele.¹⁵



Lee Friedlander, *Little screens*(1963)



Lee Friedlander, *Little screens*(1963)

¹⁴ Tamtéž.

¹⁵ http://www.mediaartnet.org/themes/overview_of_media_art/massmedia/14/

V roce 1963 vystavuje v galerii George Eastman House, Rochester, v New Yorku svou první samostatnou výstavu. Nedlouho poté vychází v časopise Harper's Bazaar fotografická esej, jejíž součástí je Friedlanderova fotografie, s obličejem dítěte na obrazovce televizoru umístěném v motelovém pokoji, v popředí s postelovým zábradlím. Friedlanderovo televizní zátiší, soubor nesoucí název *The Little Screens* se stává známým...

Role televizoru a jeho prezentace na fotografiích tohoto autora se blíží klasickému médiu obrazu. Friedlander exponuje v televizních rámech obrazy populárních kulturních ikon, politických postav nebo tehdejších důležitých celebrit. Lidé na Friedlanderových obrazovkách nahrazují živé postavy, do té doby původní obyvatelé fotografovaných, blíže nespecifikovaných motelových a jiných anonymních pokojů. Soubor *The Little Screens* je svým prostředím jednak autorovou autobiografií a deníkem jeho potulného cestování napříč americkou krajinou, ale současně jsou *Little Screens* také svědectvím o životě v tomto období, tak jak je vidělo mnoho tehdejších obyvatel Spojených států amerických (...)svědectvím o životě vysílaným do jejich televizí a kmitajícím napříč jejich obývacími pokoji.¹⁶

Autor na většině fotografiích vizuálně pracuje se světlem vyzařovaným obrazovkou a vytváří z ní jakousi novou bytost, nového obyvatele studených a anonymních interiérů. V jeho práci nedochází ani tak ke konfrontaci mezi médiem a prvky prostředí nebo mezi televizorem a jeho diváky. Pozornost je upřena k obrazovce, která v *Little Screens* přebírá hlavní roli.

Walker Evans údajně poznamenal k Friedlanderově výstavě v roce 1963: "*Friedlander humanizes the continual glow and constant flickering, so that the people in the pictures become substitutes for those people who are not there.*"¹⁷

Friedlanderův soubor *The Little Screens* se ve své celistvosti dočkal premiérové souhrnné prezentace a publikace ve Fraenkelově galerii až 6.11. 2001.

¹⁶<http://www.fraenkelgallery.com/index.php#mi=2&pt=1&pi=10000&s=0&a=53&p=0&at=0>

¹⁷ <http://www.sfstation.com/the-little-screens-lee-friedlander-at-fraenkel-gallery-a1770>

Televizor se v denní praxi stává také plochou k odkládání různých předmětů. Artefaktům umístěným na ploše televizoru ve vztahu k divákově recepci vysílaného programu, konkrétně tzv.mýdlových oper, se věnoval např. O.Leal. Ve své práci demonstruje odlišnou recepci telenovely u televizních diváků nižší sociální vrstvy, vybavující si svůj přijímač upomínkovými fotografiemi. Leal *prokazuje, že je opera v takovýchto podmínkách recepce a reprodukce úplně jiným kulturním produktem než tatáž opera v domech brazilské střední třídy.*¹⁸

Recepce vyfotografovaného televizoru vybaveného upomínkovými snímky a dalšími předměty je také odlišná od záběru s pouhým televizorem. Na fotografiích vznikají nové vztahy mezi médii a předměty, televizorem a sociálním postavením majitele, apod.



Petr Willert, *Pomni*(2007)

U **Petra Willerta**, mladého českého fotografa, který se ve své dosavadní tvorbě věnuje cílenému fotografickému mapování bytu své babičky a nejbližšího okolí, je televizní zátiší zastoupeno v souboru *Pomni*(2007). Zelení obklopený televizor se zářámovaným portrétem vnuka se svou babičkou, v pozadí s ornamentální tapetou, dokresluje v souboru příběh z prostředí jednoho typického *babičkovského* bytu.

Fotografovaná politická diskuze spojuje snímek s nedělní obědovou absurditou, touhou generace po informacích a neustálého lamentování nad neutěšenou politickou situací. Dečka, zářámovaná fotografie, plastové květináče i výběr zasazených rostlin v kontrastu s

¹⁸ John Fiske, Postmodernismus a televize, in: *Biograph, magazín pro film a nová média*, 5/1998.

tématicky poměrně protichůdnou programovou skladbou na obrazovce, reprezentují poznávací znaky sociální příslušnosti majitele bytu.

V instalaci, závěrečné diplomové práci na Manchester Polytechnic College, z roku 1973 si jiný autor, **Martin Parr** pohrává s vlastními navrženými interiéry umístěnými na výstavní ploše. Projekt *Home sweet Home (Impressions gallery, York, 1974)* prezentuje svobodu fotografického média a reaguje na pojem kýčovitosti. Interiéry jsou vybaveny tapetami s růžemi, místo výhledu z okna je nazvětšovaná fotografie z okna Parrova skutečného bydliště. Na zdech visí fotografie předmětů zakoupených v řetězci Woolworth's a téměř v každém interiéru je televizor.

Jedna z fotografií z instalace ještě dodnes zdobí wallpaper Parrových internetových stránek.¹⁹

Fotografovaný interiér s televizní obrazovkou můžeme najít u spousty dalších autorů. Těch, co médium systematicky uchopují by bylo už mnohem méně. Televizor se stal znakem standartu a přístroji je zamořena spousta pokojů a pokojíčků, což samozřejmě může vést i k nezáměrné přítomnosti televizoru na fotografii.²⁰

Lidskou přítomnost ve fotografovaném interiéru a současné zobrazení televizoru můžeme najít dále například u **Diane Arbus**, ve fotografiích mapující prostředí nudistického kempu, konkrétně: *X mass tree in a living room in Levitton, Long Island, N.Y.(1963)*, *Retired man and his wife at home in a nudist camp one morning, NJ(1963)*, u **Williama Egglestona**, u **Andreje Balca** v souboru *Alcatraz(2004)*, konkrétně *Pezinok, SK, Prievizda, SK*, u **Jeffa Barka**, soubor fotografií aktů, *Nude 09*, v reklamní tvorbě u **Davida La Chapelle**, *Most Perfect Work II* a u mnohých dalších.

¹⁹ <http://www.martinparr.com/index1.html>

²⁰ Oficiální internetové stránky České republiky popisují, co je v této zemi standartní. Standartní je vybavení bytu televizorem, stejně jako koupelnou a WC. Více než čtvrtina českých domácností s televizorem má k dispozici dva a více přístrojů. <http://www.czech.cz/cz/ekonomika-podnikani-veda/vseobecne-informace/zivotni-standard/nakupni-sila-obyvatelstva/zivotni-standardy/>

2.5 Využití média filmu

Televizorem zarámovaný motiv odkazující na notoricky známý moment z filmové tvorby přináší do fotografie novou dávku narace. Obrazovka je nejen nositelem konkrétní obrazové informace, ale stává se i časovou branou. Před diváka je postavena souvislost mezi fotografovanou skutečností a asociacemi plynoucími z dějové linie filmu. Televize tak na fotografii, pořízené během krátkého momentu, přináší desítky minut trvající příběh.



Soody Sharifi, *Grease*(2004)

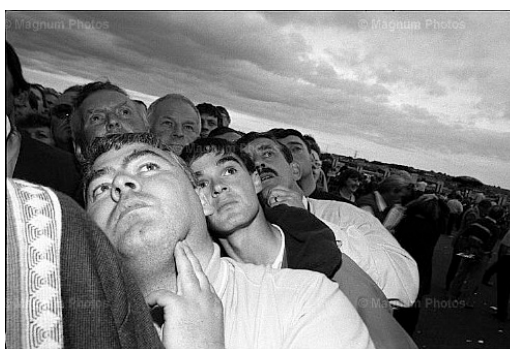
Mezi autory, kteří v dokumentární tvorbě na svých snímcích záměrně pracují s touto rozšířenou narací patří iránská fotografka **Soody Sharifi**. Na jednom ze svých snímků, pojmenovaném shodně s filmovým námětem fotografovaného televizoru, zobrazuje detailní portrét Johna Travolty s cigaretou. Tonalita obrazovky i póza, kterou herec na obrazovce zaujímá, neklade divákovi fotografie ani ty nejmenší překážky v identifikaci obrazu známého amerického filmového snímku ze sedmdesátých let. Obrazovka s Johnem Travoltou takto přesahuje portrétní vyobrazení a je zastoupením děje sto deseti minutového filmu *Pomáda (Grease, 1978)*, příběhu o lásce a gender roli v milostném vztahu v USA a o navazování známostí mezi americkými teenagery v padesátých letech. Tento kontext si u generace, pro kterou je snímek notoricky známý, vynucuje pohled na fotografii ovlivněný minimálně z části filmovou základnou a divák při vnímání fotografie nemůže nepočítat také s nezobrazenými skutečnostmi, tedy konkrétně s těmi, které se odehrály ve filmu, ale na fotografii zobrazeny nejsou. Autorka, jejíž snímek patří do série mapující život amerických muslimských teenagerů v Americe, zobrazuje filmový snímek *Grease* zcela záměrně a promyšleně. V přístupu k tématu hledá formu jak šetrně poukázat na základní odlišnosti mezi dospívajícími dětmi s muslimskou vírou a americkou křesťanskou většinou.

Mladí muslimové žijící v Americe se zapojují do stylu americké zábavy a jsou obklopeni stejnými vlivy jako křesťané. Vzorce chování, které jim však předkládá jejich víra v sobě nesou jiná pravidla např. ve věci partnerských vztahů. Autorka staví do kontrastu vyobrazený snímek *Grease* a participaci muslimské mládeže na americké kultuře, přičemž jsou některé z hodnot amerických idolů pro muslimské dospívající děti z principu jejich náboženství nedosažitelné.²¹ I na několika dalších fotografiích z autorčina souboru se objevuje motiv televizoru, sloužící muslimské mládeži k pasivnímu prožití amerického stylu zábavy. Motiv dobře známého filmu se objevuje např. také u Jndřicha Štreita, což je zmíněno v kapitole *Televizor jako zprostředkovatel vnějšího světa*.

2.6 Motiv televizoru zprostředkovaný divákem



Elliot Erwitt, USA, Wyoming(1954)



Bruce Gilden, Ireland(1996)

Divák a diváci jsou speciálním vyjádřením motivu obrazovky ve fotografii. Exponovaná obrazovka vrhá v případě barevné fotografie na zobrazované postavy typické namodralé světlo. Děj na ní probíhající provokuje mimické reakce diváků a celkový akt sledování, v kombinaci s vyobrazením základních odpovědí na otázky kde, kdy a kdo, vytváří poměrně fotogenické skutečnosti. Tvůrčí zásah fotografa zde nepracuje s tím, jaký výsek televizního vysílání bude na obrazovce naexponován, ale ve vztahu k našemu tématu více s tím, zda vůbec bude samotná obrazovka nebo televizor součástí celkového plánu fotografie. Vyobrazení obličejů spektátorů většinou vylučuje možnost zobrazení vysílaného obrazu a televizor je na fotografii buď úplně skrytým, anebo pouhým, většinou

²¹ "The use of TV in the muslim teenager series is about muslim american youth participating in the american style entertainment. Greece is about the teenage life in the 50s and muslim American boys and girls really cannot mingle like the Christians. Yet, they can watch the interaction on TV and perhaps vicariously enjoy it." Korespondence autora práce s fotografkou, 5.8.2008.

černým objektem, což však ve výsledku nesnižuje jeho vyprávěcí úlohu. Přístroj se stává mystickým hybatelem dějů vyobrazených na fotografii.

Skupinový portrét s výrazem diváků formovaným společným emočním zdrojem (viz. např. **Bruce Gilden**, *Ireland(1996)*) je svérázným a poměrně častým obrazovým sdělením. Skupina bez vyobrazeného zdroje vjemů, působí paradoxně a nepochopitelně fascinovaně.

Televizor tak na základě vysílaného programu disponuje možností shromažďovat a přijímá roli toho, kdo promlouvá. I když přístroj neustále zůstává pouhou věcí a pouze zprostředkovává pomocí vysílání, je to právě tento aspekt, na který se při pohledu na fotografovanou diváckou událost rádo zapomíná. Ve skutečnosti přiřknutí jakékoliv role televizoru je to, co dělá fotografie zobrazující diváky více zajímavé nebo chcete li také absurdní, paradoxní, ironické, nepochopitelné atd. Tématu se v jedné ze svých prací věnoval **Ondřej Příbyl**, který sledoval odraz televizní události na tvářích diváků. Fotografie tohoto tématu můžeme dále najít např. u **Elliota Erwitta**, již zmíněného **Bruce Gildena**, **Lise Sarfati**, **Petera Marlowa**, **Patricka Zachmana** a dalších

2.7 Vysílaný obraz v hlavní roli

Ve fotografické tvorbě se můžeme vrátit do roku 1963, kdy známý herec a režisér **Dennis Hopper** fotografuje soubor *Kennedy suite*. Ve stejném roce, kdy vchází ve známost soubor Lee Friedlandera se Hopper přibližuje k médiu a zaznamenává skutečnost shodnou s rámem obrazovky. Televizor je na těchto fotografiích hlavním tématem obrazu a pozornost je upřena přímo na vysílaný obraz, v tomto případě na portrét J. F. Kennedyho. Tyto tendence v tvůrčím využití televizní obrazovky se objevují také v osmdesátých letech u české tvůrčí dvojice **Jasanský-Polák**. Také např. u **Thomase Dworzaka**, který přefotografává americký seriál *M.A.S.H.* vysílaný s anglickými titulky. Jednotlivé obrazy jsou pak jakýmsi fotograficko-televizním komiksem, *M*A*S*H(2005)*.

Své pole působnosti si najdou snímky obrazovky zaměřené pouze na část vysílaného programu také v dokumentární fotografii. Dokumentarista nemusí (nebo nemůže, viz přistání na Měsíci) být přímo na dějišti událostí a může přinést obraz dokonale vystihující atmosféru dění. **Rene Burri** v roce 1968 fotografuje televizní obrazovku s vysílanou

zprávou o zavraždění Martina Luthera Kinga, o čtyři roky později s americkými kosmonauty při přistání na Měsíci, 1972²², s projevem Fidela Castra k výročí smrti Ernesta Che Guevarry, 1987, dále pak sérii portrétů tohoto kubánského státníka při televizní debatě na Cuban tv, 1993. **Abbas** zobrazuje zatýkání čínských demonstrantů, vysíláno prostřednictvím čínské televize, 1989. Zahalenou palestinskou ženu, součást série *Gaza under Arafat*(1995). **Gilles Peress** exponuje skrze obrazovku iránský televizní program o vojenském školení, fotografie *Taking a Hostage*(1979). **Harry Gruyaert** v sérii *Olympic games tv shots*, velmi působivě dokumentuje na barevné fotografii olympijské hry v Mnichově v roce 1972. Gruyaert tuto událost fotograficky uchopuje zásadně skrze vysílaný obraz, využívá barev a delších expozic, čímž je sportovní událost navíc kreativně zpracována. Jako jeden z mála se na fotografiích kompletně zbavuje rámu televizního přístroje a televizor identifikuje pouze nadměrná zrnitost obrazu a typické řádkování.



Harry Gruyaert, *Olympic games, Munich*(1972) Harry Gruyaert, *Olympic games, Munich*(1972)

²² Události spojené s kosmickým programem v podstatě vylučují přítomnost fotografa a televizor se stává jediným médiem, skrze které je možné událost fotograficky zdokumentovat. Snímky přistání na měsíci se vyskytují u více autorů, např. **Harry Gruyaert**, *Apollo XII*(1969), nebo fotografie dokumentující sovětský vesmírný program, **Jonas Beniksen**, *Stills from TV footage of Soviet space program*(2006).

3 MOTIV MONITORU VE FOTOGRAFII

Monitor je jedna z periférií připojených k počítači. Oproti televizoru se vyznačuje větší rozlišovací schopností obrazu a absencí tzv. tuneru, tedy části, která zpracovává vysílaný signál. Tuto absenci nahrazuje připojení počítače. Monitor vizuálně zprostředkovává prostředí všemožných softwarových aplikací, operační systémy, hry, do digitální formy převedené fotografie, filmy. V případě připojení počítače k internetové síti se pak stává prostředníkem zobrazujícím různý obsah informací umístěných na různých webových stránkách. Pomocí internetového připojení může monitor také zobrazovat televizní vysílání apod.

Práce s tímto motivem ve fotografii, jak jsem již naznačil v úvodu, se vyznačuje spekulativní svobodou ve volbě prvku zobrazovaného monitorem. Autoři, kteří zpracovávají toto téma na svých fotografiích se však více než vlastní svobodě vyjadřování věnují prvkům, které v podstatě svobodu uživatele eliminují. Tento přístup ale na druhou stranu znamená, že se autoři přestávají věnovat vyobrazení přístroje v kontextu s okolím. Naopak pozornost upírají na virtuální svět aplikací. Monitor narozdíl od televizoru přestává být zajímavý tím, že přináší novou naraci do okolního prostoru, ale začíná být pouhým prostředníkem k virtuálnímu světu uvnitř. V situaci, kdy je divák svým pánem, začíná být kontrast přístroje a okolí vizuálně nezajímavý. Monitor je pak cílem umělců jenom díky své základní vlastnosti zobrazovat. Pozornost autorů se upírá za rám věci, hloub do virtuálního světa ke konkrétním počítačovým aplikacím. Monitor se stává pouhým, nahraditelným prostředníkem k virtuálnímu. S tímto také souvisí zjevná ztráta ikonické role přístroje a velké většiny přívlastků, které mohly být vlastní televizím.

Virtuální svět programové výbavy počítačů doznal v posledních letech svého velkého rozšíření, nebo taky boomu, a to hlavně v technologických vylepšeních vizuální stránky aplikací, zpestření jejich tématického okruhu a díky stoupajícímu počtu uživatelů, také rozšíření spektra informací a služeb na internetové síti.

Uchopování monitoru ve fotografii tak sice vizuálně koresponduje s přístupem fotografů, který popisuje předešlá kapitola, význam sdělení má však poměrně jiný charakter. Na rozdíl od práce s vysílaným obrazem a přefotografovanou obrazovkou se přístup autorů ve vztahu k zobrazovanému médiu stává více metafyzickým a pátrajícím ve strukturách digitálního světa. Zobrazené virtuální fragmenty ve střetu s realitou vytváří nové vztahy, přímo se obracející k člověku a jeho určení toho, co je skutečné a správné. Virtuální světy

zobrazené v umění korespondují s gnozeologickými a epistemologickými otázkami současnosti.

Na následujících autorech demonstruji tři odlišné přístupy v práci s motivem obrazovky ve vztahu k médiu fotografie.

3.1 Tomáš Pospěch, Krajinky.jpg



Tomáš Pospěch, *Krajinky.jpg*(2004)

Reflexi virtuálních krajín do fotografie provádí ve svém souboru *Krajinky.jpg* **Tomáš Pospěch**. Autor se pohyboval virtuálními světy her a prohlížel si wallpapy operačních systémů. Klasický přístup fotografů krajinářů aplikoval v nereálném světě a nalezený záběr poté skrze monitor exponoval velkoformátovým přístrojem. Výsledným produktem jsou kontaktní černobílé zvětšeniny formátu 12x16 nebo 12x24 centimetrů. Metodiku práce nejlépe vystihují autorova vlastní slova: *“Snímal jsem zářící monitory se syntetickými virtuálními krajinami z wallpaperů a her. V prostoru počítače jsem činil vše, co obvykle přináležejí krajináři: dlouho vyhledával vhodnou krajinu, ovládáním autíčka, postavy, zaměřovače nebo jiným předprogramovaným postupem pečlivě volil kompozici, klávesnicí a myší nacházel nejvhodnější výřez, vyhledával vhodné počasí, ten správný okamžik... a pak dlouze exponoval masivním aparátem na velký formát negativu,”*²³

Pozoruhodným jevem na této práci zůstává uchopení virtuálního obrazu klasickým, analogovým přístrojem. Autor se záměrně vyhnul počítačové funkci *screen shot* a vzkazky o podobě virtuální krajiny převedl fotoaparátem a následným zvětšením do klasických

²³ Aleš Kuneš: *Krajinky.jpg*. in: *Ateliér 5*, 2006, s. 7.

černobílých fotografií. Nastínil tak vztah mezi vnímáním skutečného a umělého prostředí, ale také vztah mezi digitálním uměním a klasickou fotografií. (...)”*Komorní charakter výsledných snímků tak nakonec připomene spíše horizontální krajinné výseky fotografa Josefa Sudka než obrazové produkty zábavního průmyslu.*”²⁴ Přefotografované virtuální krajiny také odkazují k budování fiktivních světů na základě jeho primárních znaků. Krajiny jsou modelovým, zobecněným vyobrazením všeobecných lidských představ o tom, co je to krajina. Programátoři a tvůrci grafického designu těchto fiktivních prostředí, tak vědomě či nevědomě vytvářejí jakýsi svět (post)ideí. Tento svět přetransformovaný do klasického média také nastoluje všeobecné otázky o lidském poznání skutečnosti.

3.2 Michaela Thelenová



Michaela Thelenová, *Krajiny*(2005)

*Krajiny*²⁵ jiné autorky, Michaely Thelenové, využívají *manipulovaného spojení dvou obrazových elementů*²⁶, ponurých krajin zobrazených na monitoru a systémových hlásek internetového prohlížeče Internet Explorer. Zobrazené krajiny jsou překryty malými okny systémových hlásek, na kterých je napsáno o jakou část přírodních fragmentů se jedná. Autorka používá cizího elementu jímž fragmentizuje a rozbíjí realitu krajiny, čímž

²⁴ Lucia Lendelová: *Krajinky.jpg*. in: *Art&Antique* 6, 2006.

²⁵ *Krajiny, Landscapes*(2005).

²⁶ <http://www.artantiques.cz/07/06/28.html>, text Kateřina Tučková.

vytváří nové významové spojení. Mimo to dochází k typologizaci krajín pomocí textu zobrazeného na oknech Exploreru. Při tvorbě souboru využívá následující postup:

„1. Vyfotografuje reálnou krajinu digitálním fotoaparátem. 2. Přenese záznam do počítače a případně ho upraví. 3. Vytvoří webovou stránku se snímkem krajiny. 4. Naprogramuje stránku a převede fotografie do prostředí internetu. 5. Přefotí přímo z monitoru příslušnou stránku a převede tedy internetovou formu zpět do fotografie.“²⁷

Fotografování se stává v tomto procesu poměrně nahraditelným autorčiným zásahem, počítač dostává úlohu nástroje k tvorbě uměleckého díla a monitor má za úkol pouze zobrazit předlohu pro proces fotografování a výsledek práce. Podobného principu využívá i v jiném souboru *Message(2004/2005)*. Hlášky Internet Exploreru zobrazují úryvky z lidové slovesnosti a pod nimi umístěná fotografie zůstává ilustračním záběrem pocitově přidaným k textu.

I z dalších autorčiných prací můžeme vycítit jistý odstup k médiu fotografie anebo reakce na formální vyčerpanost a zkosnatělost tradiční formy prezentace.

Ve starším souboru *Poezie (Poetry,2003-2004)* přetransformovává pomocí fotografie slova vyjmutá z utilit operačního systému a z jiných aplikací do formy literárního žánru poezie. Výsledné výstavní tisky jsou přefotografovaná slova z nabídky programů na monitoru, seskládaná autorkou do nových souvislostí. Slova jako *soubor, konec, zastavit, ovládání, pohyb, najít* a další nabývají na novém významu, zachovávají si však svou původní vizualitu a odkazují tak ke svému původnímu zdroji. Výsledkem je spojení dvou naprosto odlišných žánrů i elementů a *osvobozená asociační hra s médiem fotografie*²⁸. Motiv monitoru je zastoupen typickým rastrem přístroje, objevujícím se na všech autorčiných fotografiích, jež vznikly prostřednictvím tohoto média.

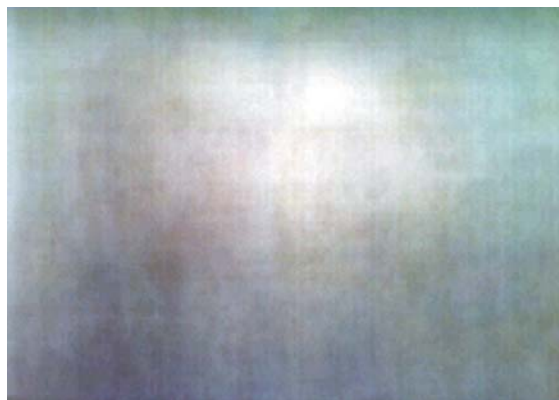
²⁷ http://www.sudek-atelier.cz/new_web/press_tisk_dw.html#29, tisková zpráva k výstavě souboru *Krajiny*, text František Kowolowski.

²⁸ Tamtéž

3.3 Marek Kvetán



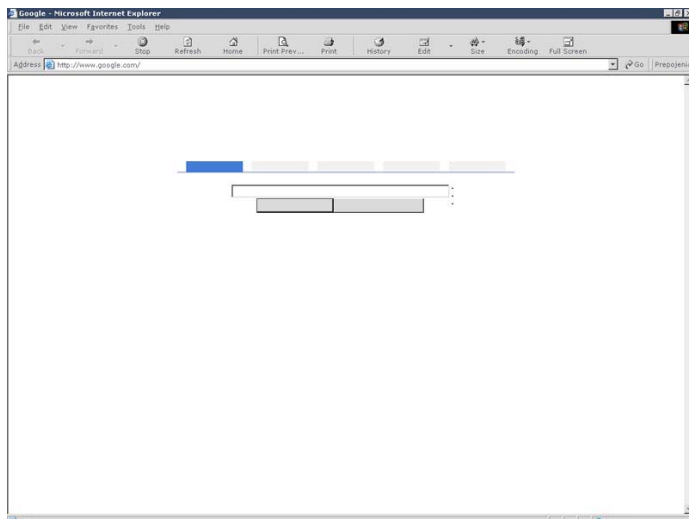
Marek Kvetán *Compression, Lola rent*(2000)



Compression, Matrix(2000)

Tento autor ve své tvorbě participuje na tématech internetu a digitálních médií. Ve svém ranějším díle předvádí Marek Kvetán, v souboru *Compression*(1999-2000), hru s divákem, inspirovanou děním v kinematografickém průmyslu. Autor ve své práci reaguje na trend filmových tvůrců v posledních desetiletích - ve filmové naraci neustále zhušťovat dějové akce a užívat ve filmu tzv. rychlý střih. Divák navyklý na tuto filmovou prezentaci rychlých změn, je schopen rozeznávat promítané změny na plátně během zlomků vteřiny. Na druhou stranu pro něj začíná být nestravitelná starší filmová tvorba, která se mu pak jeví jako zdlouhavá a nudná. Marek Kvetán si všímá produktů kinematografie, které využívají těchto zhušťovacích principů a jejich několikahodinové filmové vyprávění zkomprimuje do jednoho záběru. Část prací pak prezentuje v podobě video projekce v původní časové délce, opatřené originální zvukovou stopou, druhou část vystavuje ve formě C-printů. Prezentované, nepohyblivé a zkomprimované obrazy nesou jména jimiž se odkazují na svůj původ,- *Aliens, Lola rent, Matrix, Natural Born Killers, Trainspotting* apod. Autorovi se, podobně jako např. Michaele Thelenové, stává zobrazovací médium pouhým nástrojem realizace vlastního projektu. U Kvetána však navíc není nikde využita narace potenciálně plynoucí z vyobrazení jakékoliv části přístroje.

Autorův pohled je upřen na problematiku uvnitř média, tedy konkrétně na jevy ve filmové tvorbě. Obrazovka a případně i fotografie zde přestává mít jakýkoliv jiný, než technický význam. Stává se pouze nástrojem k realizaci.



Marek Kvetán, WWW, www.google.com(2000)

Ještě více znatelnější je tento přístup v jiném autorově projektu. V práci prezentované pod názvem *WWW(2000)* si autor zahrává s vizualitou a s rozmístěním ovládacích prvků na internetových prezentacích, uživatelům internetu velmi dobře známých vyhledávačů i komerčních stránek.²⁹ Kvetán v počítačové postprodukci vymazává ze stránek veškerý textový a vizuální obsah a bez zásahu nechává pouze originální grafický charakter webu.³⁰ Výsledkem je divákovi nastavená autorova konfrontace se vzhledem velmi známých internetových prezentací. Autor tak zobrazuje elementární typologizaci mnoha uživateli akceptovaných internetových prezentací.

Autor se v této práci kompletně vyhýbá popisu média, na kterém se obraz nachází. Výsledná podoba tištěných obrazů již nenese žádné známky po rastru zobrazovacího přístroje, jak tomu bylo např. u Michaely Thelenové. Snímky jsou z jedné aplikace uchopeny pomocí (např.) funkce *screen shot* do aplikace jiné a obrazy vznikají v celé své šíři pouze na poli digitálního média. Klasický fotografický akt zde již ztrácí smysl a práce tak celou vahou patří do sféry digitálního umění.

²⁹ Internetové stránky zpracované autorem: www.altavista.com, www.cnn.com, www.cocacola.com, www.ebay.com, www.exite.com, www.google.com, www.hotbot.com, www.lycos.com, www.microsoft.com, www.mtv.com, www.nasa.gov, www.nhl.com, www.ubl.com, www.webcrawler.com, www.yahoo.com

³⁰ Srov. <http://kvetan.net/?id=11>

ZÁVĚR

Motiv televizní obrazovky může na fotografii zastávat různé role, které nejsou dány pouze přefotografovaným televizním obrazem. Do obsahové stránky fotografie zasahuje také samotný přístroj, vytvářející na snímku nový významový kontext. Zobrazení televizoru na fotografiích navíc prezentuje jeho ikonickou povahu a na diváka působí širokým okruhem asociací.

Při využití motivu počítačových monitorů se naopak ikonická povaha přístroje vytrácí a pozornost autorů se upírá do světa, který je monitorem zprostředkováván. Motiv tohoto přístroje je potom pouze nevyhnutelnou nutností při fotografickém zachycení na něm projektovaných obrazů. Málokterý autor fotografie s motivem televizní obrazovky si s takovou pečlivostí všímá vnitřního světa televizních vysílání, tak jako si od devadesátých let autoři používající motiv monitoru, všímají problematiky softwarových aplikací a Internetu. Dění *za monitorem* se zdá být mnohem lákavějším, než konfrontace monitoru a okolního prostředí, který se v tomto ohledu nemůže srovnávat s vyobrazením televizního přístroje. Na druhou stranu je tu ještě vývoj v umění a ve fotografii vůbec, který také objasňuje tento zjevný zájem o virtuální prostředí.³¹

Pokud přijmeme jako fakt, že klasické fotografické médium prochází krizí způsobenou jeho nedynamičností vzhledem k možnostem digitálních médií a také, že formální očekávání podoby fotografie i její prezentace ztratilo svou univerzální platnost,³² pak je svět aplikací a internetu jedinečným prostředím pro emancipační proces tohoto média. Fotografie zachycující monitorové zákulisí jsou sondami do oblastí definic fotografie a zkoumáním toho „(...)čím může být fotografie uchopitelná jako médium v současném světě plném paradoxů a změněných paradigmat.“³³ Tento emancipační proces je logicky zaměřen na zkoumání dynamických digitálních médií a oblast internetu a digitálního videa se v tomto směru může stát pro fotografii vděčným vzorem. Motiv monitoru na fotografii je projevem nacházení nové úlohy média fotografie.

³¹ Srov. např. Robert Silverio, *Postmoderní fotografie, fotografie jako umění na konci dvacátého století*, AMU, Praha 2007.

³² <http://michaela.thelenova.sweb.cz/misa/text2.htm>, text Michal Koleček.

³³ http://www.sudek-atelier.cz/new_web/press_tisk_dw.html#29, tisková zpráva k výstavě souboru Krajiny, text František Kowolowski.

Otázka po smyslu fotografického média nemá význam, ale sledování nových tendencí emancipačního procesu fotografie, s ohledem na intenzivně se vyvíjející svět Internetu a digitálních médií, je více než na místě.

Téma obrazovky ve fotografii poukázalo na nacházení nových způsobů vyobrazení a nesmí se zapomínat také na schopnost fotografického média aklimatizovat se i v ovzduší globální digitalizace. Změna způsobů fotografické prezentace, projevující se rezignací na tradiční estetiku média, je z části důsledkem krize média, zčásti je způsobena změnou paradigmat vnímání současného světa. Dle mého názoru se však téma motivu obrazovky ve fotografii přestane v blízké době týkat fotografického úkonu, ale technicky bude autory zpracováváno pouze pomocí nástrojů aplikací. Fotoaparát a fotograf se v tomto procesu stávají přebytečnými.

JMENNÝ REJSTŘÍK

Abbas, 25
Arbus, Diane, 21
Balco, Andrej, 21
Bark Jeff, 21
Beckett, Samuel, 14
Burri, Rene, 24
César, 14
de Keyzer, Carl, 17
Dworzak, Thomas, 24
Eggleston, William, 21
Erwitt, Elliot, 23, 24
Evans, Walker, 19
Friedlander, Lee, 18
Gilden, Bruce, 23, 24
Gruyaert, Harry, 25
Hopper, Dennis, 24
Isou, Isidor, 14
Jasanský-Polák, 24
Kvetán, Marek, 11, 30
La Chapelle David, 21
Marlow, Peter, 24
Paik, Num June, 14
Parr, Martin, 21
Peress, Gilles, 25
Pospěch, Tomáš, 12, 27
Příbyl, Ondřej, 24
Sarfati, Lise, 24
Sharifi, Soody, 16, 22
Štreit, Jindřich, 15
Thek, Paul, 14
Thelenová, Michaela, 11, 28
Uecker, Günter, 14
Vostel, Wolf, 14
Wesselmann, Tom, 14
Willert, Petr, 20
Zachman, Patrick, 24

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- [1] Theodor Wiesengrund Adorno, Prolog k televizi, in: *Teorie vědy* 2, 2002
- [2] Roland Barthes, *Světlá komora. Poznámka k fotografii*, Fra, Praha 2005.
- [3] John Fiske, Postmodernismus a televize, in: *Biograph, magazín pro film a nová média*, 5/1998.
- [4] Aleš Kuneš: *Krajinky.jpg*, in: *Ateliér* 5, 2006.
- [5] Lucia Lendelová: *Krajinky.jpg*, in: *Art&Antique* 6, 2006.
- [6] Robert Silverio, *Postmoderní fotografie, fotografie jako umění na konci dvacátého století*, AMU, Praha 2007.
- [7] Petr Zapletal, *Technika video kamery*, Rubico, Olomouc 1996.

WEBOVÉ ODKAZY

http://www.artantiques.cz	čteno 5.8.2008
http://britannica.com	čteno 4.8.2008
http://www.ceskatelevize.cz	čteno 24.7.2008
http://cs.wikipedia.org	čteno 27.7.2008
http://www.czech.cz	čteno 27.7.2008
http://digiarena.zive.cz	čteno 2.8.2008
http://en.wikipedia.org	čteno 1.8.2008
http://www.fraenkelgallery.com	čteno 4.8.2008
http://kvetan.net	čteno 25.7.2008
http://www.louc.cz	čteno 3.8.2008
http://www.martinparr.com	čteno 30.7.2008
http://www.mediaartnet.org	čteno 16.6.2008
http://www.medienkunstnetz.de	čteno 20.7.2008
http://michaela.thelenova.sweb.cz	čteno 22.7.2008

<http://www.photorevue.com> čteno 4.8.2008

<http://www.pixelpress.org> čteno 3.8.2008

<http://www.sfstation.com> čteno 5.8.2008

<http://www.sudek-atelier.cz> čteno 7.8.2008

