

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ

Bakalářská práce

**Manipulovaná fotografie jako klamavé
médium**

Petra Šimůnková

Vedoucí práce: Mgr. Aleš Svoboda

Praha 2015

Bibliografický záznam

ŠIMŮNKOVÁ, Petra. *Manipulovaná fotografie jako klamavé médium. Praha: Univerzita Karlova, Fakulta humanitních studií, 2015. Vedoucí bakalářské práce Mgr. Aleš Svoboda.*

Anotace

Tato bakalářská práce nazvaná: „*Manipulovaná fotografie jako klamavé médium*“ se pokouší nejprve podat základní informace o historii fotografie a také připomenout vývoj technik úpravy jak klasických, tak digitálních fotografií. Poté se soustředí na znakovou podstatu pojetí skutečnosti, což bude klíčovým kritériem pro určení rozdílu mezi přímou a manipulovanou fotografií. Hlavní hypotézou práce je, že současná manipulovaná fotografie dokáže těžit z běžného diváckého předpokladu, že fotografie zachycuje v zásadní míře skutečný stav. Tato hypotéza je nastíněna z hlediska dvou rozdílných oblastí a to fotožurnalistu a umění. Výskyt manipulovaných fotografií v těchto oblastech je doložen prostřednictvím konkrétních příkladů, na jejichž základě je srovnán zásadní vliv na veřejnost a také důležitost těchto manipulací.

Annotation

This thesis titled “*Manipulated photography as a misleading medium*” tries to provide the basic information about the history of photography and also remind the development of the editing techniques of traditional and digital photos. Then the work focuses on the character of the concept of reality, which will be the defining criterion for determining the difference between the direct and manipulated photography. The main hypothesis is that the current manipulated photos can benefit from common spectator assumption, that the photography captures principally the actual situation. This hypothesis is outlined in terms of two different spheres namely photojournalism and art. The presence of manipulated photographs in these spheres is demonstrated through specific examples, by which we can evaluate the major impact on the public and also the importance of these manipulations.

Klíčová slova

klasická umělecká fotografie, digitální umělecká fotografie, manipulovaná fotografie, techniky úpravy fotografie, skutečnost

Keywords

classic artistic photography, digital artistic photography, manipulated photography, photo editing techniques, the fact

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracoval/a samostatně a použil/a jen uvedené prameny a literaturu. Současně dávám svolení k tomu, aby tato práce byla zpřístupněna v příslušné knihovně UK a prostřednictvím elektronické databáze vysokoškolských kvalifikačních prací v repozitáři Univerzity Karlovy a používána ke studijním účelům v souladu s autorským právem.

V Praze dne 5. ledna 2015

Petra Šimůnková.....

podpis

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucímu práce Mgr. Aleši Svobodovi, který mi i přes časovou tíseň poskytl konstruktivní kritiku a pomohl mi dovést práci do konce. Také děkuji Martinu Vraštilovi za pomoc s doplněním citací.

Obsah

1	ÚVOD.....	3
2	KLASICKÁ FOTOGRAFIE	5
2.1	Před vznikem první fotografie	5
2.2	Vznik a vývoj.....	7
2.2.1	Dobové podmínky.....	7
2.2.2	Vznik	7
2.2.3	Vývoj.....	8
2.2.4	Fotografie a malířství	10
2.2.5	Fotografie a umění	10
2.2.6	Fotografie a věda.....	11
3	DIGITÁLNÍ FOTOGRAFIE	14
3.1	Vznik a vývoj.....	14
4	MOŽNOSTI ÚPRAVY FOTOGRAFIÍ	17
4.1	Klasická fotografie	17
4.1.1	Základní metody úprav.....	18
4.1.2	Ušlechtilé fotografické tisky	19
4.1.3	Retuš.....	20
4.1.4	Fotomontáž	20
4.2	Digitální fotografie	22
4.2.1	Digitální retuš	23
4.2.2	Digitální fotomontáž	24
5	FOTOGRAFIE A REALITA.....	26
5.1	Roland Barthes.....	26
5.2	Susan Sontagová	28
6	MANIPULOVANÁ FOTOGRAFIE	29
6.1	Fotomanipulace ve fotožurnalistice	30
6.1.1	Odhalování manipulací.....	33
6.2	Fotomanipulace jako umění.....	34
6.3	Představitelé manipulované fotografie.....	35
6.3.1	Zahraníční umělci	35
6.3.1.1	Gregory Crewdson.....	35

6.3.1.2	Jon Haddock.....	38
6.3.1.3	Joan Fontcuberta.....	41
6.3.2	Tuzemští umělci.....	44
6.3.2.1	Veronika Bromová	44
6.3.2.2	Štěpánka Šimlová	46
6.3.2.3	Jiří David.....	47
7	ZÁVĚR.....	50
8	SLOVNÍK.....	52
9	SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	57
10	ZDROJE OBRAZOVÉ PŘÍLOHY	61

1 ÚVOD

Období od druhé poloviny osmnáctého století až do poloviny století devatenáctého přineslo mnoho změn. Díky agrární revoluci, rozvoji manufaktur a akumulaci kapitálu, mohlo dojít k zásadnímu kroku ve vývoji lidstva, a tím je průmyslová revoluce (poč. 18.–19. století). Tato výrazná změna se projevila ve všech možných odvětvích, jak v zemědělství, dopravě, těžbě, výrobě, tak i v oblasti politiky a kultury. Průmyslová revoluce dala také vzniknout různým přístrojům a postupům (*litografie*, panoráma, dioráma, *fyzionotrace*, *camera lucida*, atp.), které můžeme pokládat za předchůdce fotografie.

Význam vynálezu fotografie je někdy přirovnáván k důležitosti vynálezu knihtisku J. Gutenbergem v roce 1440, protože přinesl revoluci ve vizuálním zobrazování. Do té doby lidé k zaznamenávání svého okolí používali pouze své ruce, až s vynálezem fotoaparátu v první polovině devatenáctého století to místo umělce začal dělat zprostředkovaně přístroj (Scheufler, 2000). Fotografie nezměnila jen dosavadní konvence a standardy zobrazování, ale ovlivnila chápání času a prostoru a zásadním způsobem přetvořila koncept originality, autenticity, dokumentu, reprodukovatelnosti a paměti (Anděl, 2012). Názory na fotografii jsou po celou dobu její existence velmi různorodé, ať už se jedná o náhled na fotografii samotnou, na její objektivitu nebo na její zařazení mezi umění. O mnoha těchto tématech se vedly a někdy i stále vedou rozsáhlé diskuze. Když byla fotografie poprvé předvedena světu, vyvolala velkou vlnu rozmanitých ohlasů. Jedna část veřejnosti byla vynálezem doslova unešená, jak napsal Samuel Morse (1839): „*Je to jeden z nejkrásnějších vynálezů doby. [...] Dokonalou podrobnost nákresu si však nelze představit. Žádná malba či rytina se tomu nevyrovnají.*“ (Anděl, 2012: s. 57) Nebo new yorský týdeník New-York Observer se vyjádřil 30. 11. 1839 takto: „*Nenacházíme slov k vyjádření kouzla těchto obrazů, jež nejsou malovány rukou smrtelníka.*“ (Anděl, 2012: s. 58) Ale samozřejmě se našly i komentáře s naprosto opačným obsahem, jako názor německé publikace Leipziger Stadtanzeiger, že fotoaparát je ďáblův vynález, který způsobí: „*[...] když si každý bude moci za pár zlatáku nechat zhotovit po tuctech svůj zrcadlový obraz. [...] Vyvolá to hromadné onemocnění zuřivé ješitnosti [...] učiní to lidi bezbožně povrchními a bezbožně domýšlivými.*“ (Anděl, 2012: s. 59)

Ke kritice fotografie se připojil i francouzský umělecký kritik a malíř Henri Delaborde, když ve své knize *„La Photographie et la gravure“* (1856), napsal: *„Naproti tomu fotografie, jež má svůj původ ve skutečnosti, ve skutečnosti začíná i končí. Přijímá to, co se jí prezentuje, přivlastňuje si to bez kontroly, bez jakéhokoli rozvinutí i omezení; na nic jiného se nezmůže kromě této slepé věrnosti.“* (Anděl, 2000: s. 92) Ať už byly názory pozitivní či negativní, v podstatě reagovaly na jedinou vlastnost fotografie, a to její objektivitu a detailnost. V té době to bylo něco neuvěřitelného, ať už to pro lidstvo bylo dobré nebo ne. Poprvé v historii zobrazování byla zaručena „pravdivost“ zachycení snímané skutečnosti (Scheufler, 2000). Oliver Wendell Holmes přirovnával fotoaparát k zrcadlu s pamětí (Anděl, 2012), protože to byl nejpřesnější způsob, jak tuto kouzelnou skříňku popsat.

Stejně jako před sto sedmdesáti lety vyvolával vynález fotoaparátu a fotografie v lidech rozdílné pocity a názory, je v dnešní době kontroverzní názor na manipulovanou fotografii. Tato kontroverznost je převážně dána tím, že fotografie, tudíž i ta upravovaná, je používána v mnoha oblastech (věda, žurnalismus, umění, politika, atd.) a každá z těchto oblastí přistupuje k manipulaci odlišně. To co je v jedné oblasti manipulace kladně přijímáno a někdy dokonce vyhledáváno, je v jiném odvětví jejího použití považováno za nepřijatelné a je striktně zakazováno. Dalším důležitým aspektem je samozřejmě také míra úprav daného snímku. Když u fotografie upravíme jas a kontrast nebo z barevné fotografie uděláme černobílou, nijak výrazně do původního sdělení snímku nezasáhneme, spíše jej vyzdvihneme či přidáme na jeho působnosti. Ale jiné to však je, pokud do snímku zasáhneme radikálně, třeba tím, že obraz nějakým způsobem zdeformujeme, vyretušujeme nepěkné části nebo dokonce některé věci nebo osoby ze snímku vymažeme nebo je do snímku přidáme jiné. V tomto případě by naše fotografie měla pouze uměleckou hodnotu, protože by tím ztratila svou objektivitu a důkazní hodnotu. Pak také vyvstává otázka, zda se stále jedná o fotografické umění nebo zda už byla překročena ona pomyslná hranice mezi fotografií a digitálním uměním.

Cílem manipulované fotografie je vytvořit obraz, který by nebylo možné fotoaparátem zachytit nebo by snímek bez úprav nevyvolával požadované pocity, dojmy, iluze. Samozřejmě toto platí pouze v ideálním případě. Ve skutečnosti jsou dnešní obrovské možnosti úprav digitálních fotografií využívány pro oklamání lidí

nebo vytváření falešných ideálů. Má práce se bude věnovat žurnalistice a umění, jakožto dvěma přístupům k manipulované fotografii, pomocí nichž budu prokazovat svou hypotézu, že současná manipulovaná fotografie dokáže těžít z běžného diváckého předpokladu, že fotografie zachycuje v zásadní míře skutečný stav.

2 KLASICKÁ FOTOGRAFIE

Vzhledem k záměru mé práce je nutné alespoň velmi stručně uvést okolnosti vzniku a vývoje fotografie, jak v její původní, „fotochemické“ podobě, tak v etapě digitální. Zejména proto, že fotografické manipulace nejsou tématem jen dnešní doby, ale doprovází fotografii už od dob jejího vzniku. Dalo by se říci, že samotné vytváření fotografií, je ve své podstatě předurčeno ke klamání našich smyslů, ale ne vždy k tomu dochází s negativním záměrem. Geoffrey Batchen ve svém článku *Ektoplasma* dokonce přirovnává dějiny fotografie k dějinám fotografických manipulací. *„Dějiny fotografie jsou plné snímků, které prošly manipulací – dokonce bychom mohli tvrdit, že dějiny fotografie jsou právě dějinami těchto manipulací. [...]vytvoření jakékoli fotografie si vyžaduje jisté manipulační zásahy zvenčí. Vždyť co jiného je fotografie než schopnost manipulovat světlo, expozici, chemické koncentráty, barevnost a tak dále?“* (Císař, 2004: s. 349)

2.1 Před vznikem první fotografie

Pokusy o trvalé zachycení obrazu probíhaly intenzivně od počátku osmnáctého století a vyvrcholily v první polovině století devatenáctého, kdy došlo k oficiálnímu vynálezu přístroje, který dokázal nejen zobrazit, ale i trvale zachytit obrazy z vnějšího světa - fotoaparát. Princip, který měl na vznik fotografie pravděpodobně největší vliv, byl dokonce už ve 3. století př. n. l. popsán Aristotelem, řeckým filosofem. Název camera obscura tomuto principu dal až na konci 15. století Leonardo da Vinci ve svém spisu Codex Atlanticus.

Camera obscura v doslovném překladu z latiny znamená „temná místnost“ a opravdu se z počátku jednalo o zatemnělý pokoj s malým otvorem v jedné stěně, který fungoval jako čočka a promítal obrácený obraz krajiny venku, na protější zeď. Postupem času se její rozměry zmenšovaly, až se stala přenosnou. Ještě než se z ní

stal fotoaparát, sloužila převážně malířům jako pomůcka při kreslení, zachovávala totiž perspektivu venkovní scenerie, a tím výsledným malbám dodávala větší realističnost. Podobnou techniku, která byla přenosnější a lehčí, vynalezl britský vědec William Hyde Wollstone na počátku 19. století a nazval ji camera lucida (neboli světlá místnost).

Dalším krokem, důležitým pro vznik fotoaparátu, byly chemické pokusy probíhající v 16. až 17. století, ve kterých někteří chemici přišli na to, že jisté látky mění svou barvu, když se ponechají v otevřeném prostoru. V té době však ještě tuto změnu nepřipisovali světlu, ale působení vzduchu a tepla. Až v roce 1725 Johann Heinrich Schulz odhalil, že soli stříbra jsou citlivé na světlo. K podobnému objevu dospělo několik vědců v různých dobách a nezávisle na sobě. Jako příklad můžeme uvést pokusy Thomase Wedgwooda a Humphryho Davyho, kteří dokázali pomocí dusičnanu stříbrného zachytit jen stínový obraz objektu nebo malby na skle, protože dusičnan stříbrný není dostatečně citlivý k udržení obrazu promítnutého v cameře obscure. Zásadním problémem však bylo, že nedokázali zastavit reakci dusičnanu stříbrného, tudíž expozice pokračovala i nadále, dokud obraz úplně nezčernal. Mnohem úspěšnější oproti této dvojici však byl Antoine H. R. Florence, ten pracoval s chloridem stříbrným a předností jeho techniky bylo právě ustálení obrazu pomocí roztoku amoniaku. Ale ani jeho technika nebyla zřejmě vhodná pro reprodukci obrazů z fotoaparátu, jelikož ji používal jen vytváření diplomů, cedulek a štítků.

Když mluvíme o předchůdcích fotografování, je třeba zmínit heliografii, neboli „psaní sluncem“, jež bylo vyvinuto Josephem Nicéphorem Niépce. Heliografie fungovala tak, že cínová deska potažená asfaltem ze Sýrie (látka známá tím, že při vystavení světlu ztuhne) byla vložena do camery obscure přibližně na osm hodin. Poté byla vyndána a omyta levandulovým olejem, který smyl neztuhlé části desky. Aby dosáhl větší kontrast, vystavil obraz jodovým výparům. Tímto způsobem vytvořil asi roku 1826 obraz „*Pohled z okna v Le Gras*“ (viz Obr. 1), který je považován za světově první stálou fotografií.

2.2 Vznik a vývoj

2.2.1 Dobové podmínky

Zrození fotografie podpořil rozvoj fyziky a dalších přírodních věd, také zapojení techniky do výrobního procesu napomáhalo vynalézavosti široké veřejnosti (Scheufler, 2000). Velmi zásadní byly též vstřícné postoje doby vůči materiálnímu pokroku, výzkumu a inovacím. V dané době také byl velmi podporován program vědeckých experimentů, jak národní politikou, tak významnějším zařazením mezi kulturní hodnoty. A když už byla fotografie vynalezena, rozšířila se hlavně díky touze po věrohodných vizuálních reprodukcích spojenou s potřebou obchodu a průmyslu a v neposlední řadě také díky touze formující se střední třídy po realistických portrétech.



Obr. 1

2.2.2 Vznik

Oficiálně bylo fotografování prezentováno světu na společenském zasedání Akademie věd a Akademie výtvarných umění v Paříži 19. srpna roku 1839. Autorem tohoto převratného vynálezu byl francouzský malíř a vědec Louis-Jacques-Mandé Daguerre. Je ale důležité zmínit, že Daguerre by bez znalosti Niépceho metody nemusel být vůbec úspěšný. Daguerrovův proces nazvaný *daguerrotypie* pracuje se

stejnými materiály jako ten Niépceho – se stříbrnými deskami, postříbřenými měděnými deskami a jódem, ale je také obohacen o roztok kuchyňské soli, který dokáže zastavit reakci světlocitlivého materiálu. Fotografie vytvořené touto metodou jsou jedinečné a nelze z nich vytvářet kopie a také musely být pro svou citlivost ihned po ustálení zaskleny.

2.2.3 Vývoj

Sláva daguerrotypické fotografie skončila roku 1841, kdy si britský vynálezce a fotograf William Henry Fox Talbot nechal patentovat nový fotografický proces, který nazval kalotypií (od řeckého slova kalos, které v překladu znamená krása). Oproti daguerrotypii kalotypie vytvářela negativy, ze kterých může být dodatečně vytvořeno nekonečné množství kopií. Díky této vlastnosti se stala základem pro moderní fotografickou reprodukci. Další velkou výhodou *talbotypie* oproti daguerrotypii je, že jednotlivé kopie se mohou podle libosti zvětšovat, či zmenšovat. I když si Talbot nechal kalotypii patentovat, tento patent se vztahoval pouze na



Obr. 2

Anglii a Wales, díky tomu mohli David Octavianus Hill a Robert Adamson ve Skotsku vytvořit některé z nejlepších kalotypií (Mulligan, 2010). Práce těchto

partnerů se převážně zaměřovala na tradiční portrétní fotografie, ale pozornost věnovali i ateliérovým fotografiím a krajinám. Zajímavostí je, že mnoho jejich snímků vzniklo na hřbitově Greyfriars v Edinburgu (viz Obr. 2). Volba tohoto zvláštního prostředí nebyla podmíněna romantickou a morbidní atmosférou, která na tom místě jistě byla, ale hlavní důvod byl technický. Nízká citlivost na světlo vyžadovala delší expozici, proto byla nutná nehybnost a soustředění fotografované osoby a nejlepším místem, kde nic nerozptylovalo jejich pozornost, byl právě hřbitov.

Postupem času začali kalotypii využívat i amatérští fotografové, kteří pomocí ní zachycovali své okolí. Fotografování nebylo už jen zárukou pro vyvolené, koníčkem pro bohaté, ale stalo se povoláním. Většina fotografů z povolání se živila převážně portrétováním, ale pro mnoho z nich „*zakázky od veřejných institucí, organizací a od národních i nadnárodních podniků představovaly v padesátých a šedesátých letech 19. století [...] dodatečný zdroj příjmu*“ (Mulligan, 2010: s. 234) – fotografie architektury a průmyslové fotografie. „*Tento nový vývoj vyžadoval rovněž nový přístup v podobě modernějšího profesionálního stylu. Pokojné, pitoreskní krajiny zvolna ustupovaly fotografiím s konstantnějšími kompozicemi a přesnějším zobrazením prostoru, [...] Na konci 19. století byl profesionální fotograf – u portrétů i u záběrů krajiny – charakterizován detailním, ostrým obrazem.*“ (Mulligan, 2010: s. 234)

Velkou oblibu si v historii fotografie získaly tzv. vizitky, které přinesly v polovině 19. století růst masové výroby a popularizaci fotografií vůbec. Vynálezcem vizitek, neboli carte de visite, byl pařížský fotograf André-Adolphe-Eugène Disdéri. Jednalo se o malé obrázky původně lepené na rubovou stranu vizitek. Během 60. a 70. let 19. století byly velmi oblíbené, pro svoji cenu a velikost. Velmi dobře to vystihl Nadar, když řekl „*[...] tím, že dal neskonale více za neskonale méně, zajistil fotografii definitivně popularitu.*“ (Mulligan, 2010: s. 326) Éra vizitek skončila s rozšířením ilustrovaných časopisů, novin a knih.

Dalším zásadním krokem ve vývoji klasické fotografie bezpochyby bylo vytvoření první barevné fotografie. To je zásluha Jamese Clerka Maxwella, který roku 1861 „*nechal zhotovit pomocí barevných filtrů tři dílčí záběry barevné stuhy*“.

(Scheufler, 2000: s. 63) Následně tři diapozitivy těchto snímků promítal třemi projektory přes příslušný barevný filtr a tím se na plátně vytvořil obraz stuhy v barvách odpovídajících skutečnosti. Své zásluhy na vzniku barevné fotografie má Gabriel Lippmann, ten roku 1891 představil „*první přímý způsob barevné fotografie a jednu z mála metod objektivní barevné reprodukce, zaznamenávající úplnou informaci o spektrálním složení barev originálu.*“ (Scheufler, 2000: s. 63) Za tuto svoje metodu později dostal Nobelovu cenu.

2.2.4 Fotografie a malířství

Od svého zrodu byla fotografie mnoha lidmi považována za konkurenta malířství a někteří dokonce předpovídali, že by mohla malířství úplně potlačit. Nakonec k předpovídanému zániku malířství samozřejmě nedošlo, ba dokonce se tyto dvě tvůrčí odvětví naučili spolupracovat. Mnoho malířů, například Edgar Degas, používalo fotografii jako předlohu pro své malby, ale byla také řada jiných autorů, kteří tuto metodu zavrhovali, nebo nepřiznali, že ji používají. To je důkazem, jak moc bylo použití fotografie jako malířského vzoru v té době považováno za kontroverzní. Nebo umělci používala fotografii jako možnost reprodukce vlastních výtvorů či ke studiu uměleckých děl jiných autorů. Fotografie nejen že malířství nepotlačila, ale spíše mu umožnila posunout se dál. Podle francouzského spisovatele a kritika umění Francise Weye fotografie osvobodila malířství od suché popisnosti a dala malířům prostor k práci s vlastní fantazií.

2.2.5 Fotografie a umění

Dnes je pro většinu lidí samozřejmostí, že fotografování je uměleckým oborem, ale nebylo tomu tak vždy. Velmi dlouhou dobu byl fotografii odmítán status umění kvůli jejímu neosobnímu, mechanickému a popisnému zaznamenávání skutečnosti, do kterého autor vůbec nezasahuje. John Ruskin, anglický spisovatel, básník, vědec a umělecký kritik, se k tomuto problému vyjádřil slovy: „[chápej fotografie] *Nenahrazují vůbec dobrého umění, neboť definice umění jest lidská práce řízená lidskou invencí a tato invence nebo jistota aktivního intelektu ve výběru a uspořádání je podstatnou částí práce, [...] se nedá nahradit žádným mechanismem.*“

(Anděl, 2000: s. 93) Názor, že fotografie předurčuje umění k pokroku, prohlašoval Francis Wey: „Podle našeho mínění heliografie přispěje ke konečnému cíli zdůraznit nápadněji a citelněji ideální stránku umění, když na sebe vezme celou oblast suché a popisné skutečnosti. [...] umělce nedělá ani samotná kresba, ani barva, ani věrnost kopie, ale mens divinator, boží inspirace, která je nehmotného původu. Hlavní není ruka, je to mozek, co dělá malíře; nástroj pouze poslouchá.“ (Anděl, 2000: s. 103)

Ke snahám fotografů, zařadit se mezi umělce, bohužel příliš nepomáhaly inovace ve fotografickém průmyslu. Roku 1888 byl na trh uveden nový fotoaparát značky Kodak s reklamním sloganem: „Zmáčkněte spoušť, my uděláme zbytek.“ Ale po dlouhém boji došlo na konci devatenáctého století k průlomů. Fotografové s uměleckými ambicemi se snažili odlišit od řadových a amatérských fotografů a založili hnutí **piktorialismu**, jejímž hlavním cílem bylo potlačení mechaničnosti a popisnosti fotografie. Od té doby se zakládalo mnoho klubů amatérských fotografů po celém světě a také se začaly pořádat mezinárodní výstavy uměleckých fotografií. I přes toto všechno nebyla pro širokou veřejnost otázka vztahu fotografie a umění ještě dlouho uzavřena.

2.2.6 Fotografie a věda

Fotografie se díky své schopnosti exaktního zachycení přírody stala nástrojem vědy. „Domnělá autentičnost jí propůjčovala nimbus vědeckého důkazu.“ (Mulligan, 2010: s. 272) Své uplatnění našla v botanice, v této oblasti bychom mohli zmínit Annu Atkinsovou, botaničku a vědeckou ilustrátorku, která vytvářela **kyanotypické** fotogramy rostlin. (viz Obr. 3) I v medicíně hrála fotografie určitou roli, pomáhala identifikovat jednotlivé příznaky nemocí, někdy sloužily jako terapeutické a vzdělávací nástroje nebo se také zpočátku užívala k popisu, porovnání a hodnocení rasových typů. Například Frederick Gutenkunst vytvářel snímky k ilustraci lékařského textu o bylině Cundurango, nebo také Hugh Welch Diamond, který fotografoval mentální pacienty. Dokonce německý profesor psychiatrie Robert Sommer prohlašoval, že by fotografie měla „nahradit písemný záznam [chápej o pacientech] (nebo ho alespoň doplnit) [...],“ protože médium „je neznečištěné interpretačními problémy související s jazykem.“ (Marien, 2010: s. 35, vlastní

překlad) V té době ještě nebyla žádná omezení pro fotografování nemocí – utajování osobní identity nemocného, zaměřování fotografie jen na příznaky – takovéto protokoly vnikaly až na konci 19. století. Do oblasti vědy by se také daly zařadit pokusy o zachycení pohybu. Nejznámější osobností, která se zabývala studiem pohybu, byl Eadweard Muybridge. K fotografování pohybu se dostal, když se snažil dokázat, že kůň v běhu se v určitém okamžiku nedotýká země ani jednou nohou. (viz Obr. 4) Díky své práci vynalezl *zoopraxiskop* a je také považován za zakladatele *chronofotografie*.

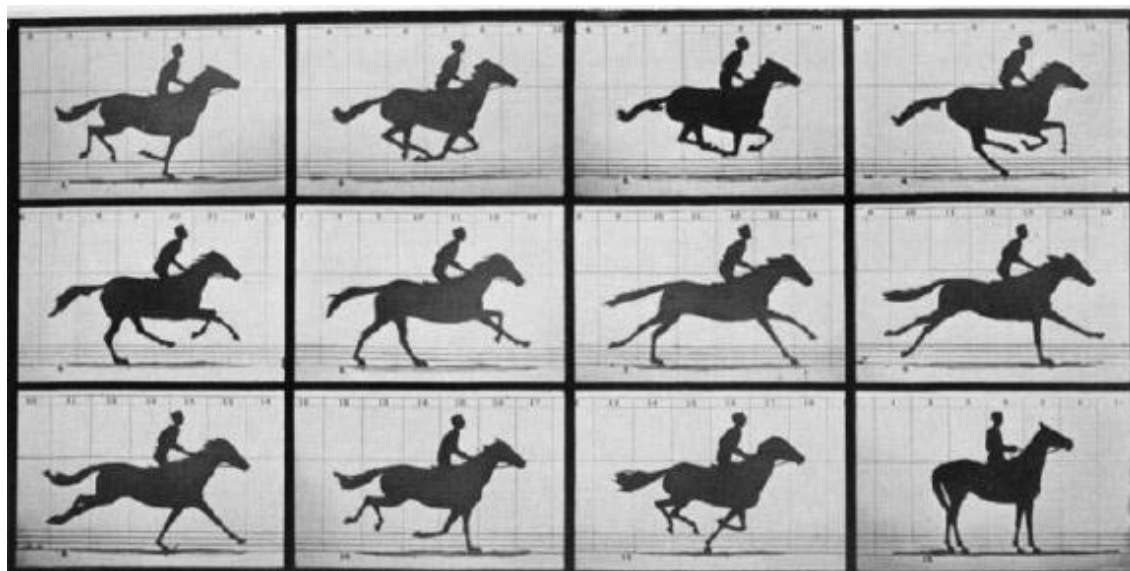


Obr. 3

Další vědním oborem, ve kterém našla fotografie své místo, byla astronomie. Mnozí fotografové se pokoušeli zachytit objekty na nebi a někteří z nich byli úspěšní, jako Hippolyte Fizeau se svou fotografií Slunce se slunečními skvrnami, Lewis Morris Rutherford se zachycením měsíce nebo bratři Langenheimové, kteří zachytili roku 1854 zatmění Slunce. (viz Obr. 5)

Světová expanze západních mocností do Asie, Afriky a Latinské Ameriky výrazně podpořila růst fotografické praxe. I přesto, že velikost fotografického vybavení nebyla příliš vhodná na cestování a z technické stránky měl fotoaparát také

mnoho nedostatků, byla fotografie považována za zásadní nástroj pro shromažďování informací.



Obr. 4



Obr. 5

Od doby svého vzniku prodělala fotografie mnoho změn, ať už v oblasti svého využití nebo v oblasti technologické. Od prvotního zachycování nehybných předmětů se fotografie dostala až k dokumentování vzdálených míst, zaznamenávání důležitých událostí, k „zmrazení“ pohybu, ale pronikala také výrazně do soukromé sféry a ani oblast úplně intimní nezůstala nedotčená. Z osmi hodin se expozici podařilo zredukovat na několik málo vteřin, od černobílé fotografie dospěla k barevné, od jedinečného *přímého pozitivního tisku* došla až ke kopírovatelnému negativu, od dokumentární věrnosti k umění, atd. Všechno to byly důležité kroky v jejím vývoji, ale nejmarkantnější změna měla teprve přijít a to v podobě vynálezu digitální fotografie.

Konec této kapitoly bych ráda zakončila citací známé americké teoretičky fotografie Susan Sontagové. Ve své knize „*O fotografii*“ velmi výstižně zredukovala vývoj fotografie na několik vět takto: „*Další vývoj fotografie až do dnešních dnů stále výrazněji naplňuje potenciál fotografie ovládnout fotografovanou věc. Technologie dokázala minimalizovat vliv vzdálenosti objektu na přesnost a význam jeho zobrazení; umožnila fotografovat to, co je nepředstavitelně daleko, i pořizovat snímky nezávisle na světle (infračervená fotografie), a osvobodila obraz z omezující dvojrozměrnosti (holografie). Zkrátila dobu mezi stisknutím spouště a hotovou fotografií (od prvních kodaků, kdy trvalo týdny, než se vyvolaný film vrátil zpět k amatérskému fotografovi, až po polaroid, který vydá fotografii za několik vteřin), a nejen že dokázala obrazy rozpohybovat (ve filmu), ale také současně zaznamenávat i promítat (pomocí videa). To všechno vytvořilo z fotografie jedinečný nástroj, který může dešifrovat dění, předvídat je a zasahovat do něj.*“ (Sontagová, 2002: s. 141)

3 DIGITÁLNÍ FOTOGRAFIE

První počítače, tak jak je známe dnes, se objevily ve 30. letech 20. století, ale až v letech devadesátých nastalo jejich masové rozšíření do osobní sféry a také došlo k velkému rozvoji jejich programových prostředků. Tento příznivý vývoj probíhající také v oblasti počítačové grafiky stále více přibližoval proniknutí digitální techniky do světa umění. Příchod digitalizace umožnil obrazy všemožně rozebírat a znovu skládat, nebo je libovolně kombinovat. To však způsobilo, že nejdůležitější vlastnost fotografie – pravdivost, je nahrazena obyčejnou pravděpodobností, protože digitální obraz už není závislý na svém referentu, jako to bylo u klasické fotografie. Digitální obraz je číselně reprezentovaný snímek, který stojí na hranici mezi fotografií a malířstvím. Z fotografie mu zůstalo zdánlivé, možná i opravdu realistické zobrazení a z oboru malířství získal možnost libovolné obrazové realizace.

3.1 Vznik a vývoj

Aby mohla vzniknout digitální fotografie, musel být vynalezen způsob, jak snímat obraz, světelnou energii, a převádět ji na elektrický signál. To se povedlo

Willardovi Boylovi a Georgovi E. Smithovi v roce 1969, když vytvořili snímač CCD (Charge-coupled device, zařízení s vázanými náboji), za svůj objev dostali roku 2009 Nobelovu cenu. Přestože CCD původně vynalézali jako paměťové médium, o rok později tento snímač zabudovali do fotoaparátu.

CCD je obrazový senzor citlivý na světlo. Tento senzor je tvořen světlocitlivými buňkami, do nichž při expozici naráží světelné paprsky, čili fotony. Když dojde ke srážce, foton vyrazí z buňky určité množství elektronů (podle intenzity světla – při maximálním jasu bude pixel bílý a při minimálním bude naopak černý), toto množství je pak následně změřeno a vyjádřeno číselnou hodnotou. Tímto způsobem vzniká černobílý obraz, pro získání barevného obrazu je třeba použít barevné filtry, které k světlocitlivé buňce propustí jen danou část barevného spektra podle barvy filtru.

V dnešní době se místo CCD používá převážně technologie CMOS (Complementary Metal-Oxide-Semiconductor). I když senzory CCD vytváří mnohem kvalitnější obrazy a jsou citlivější na světlo, velikost a hlavně cena jsou rozhodujícími faktory této změny, ale u nejkvalitnějších fotoaparátů se stále používají snímače CCD.

Aby mohl být obraz zachycený obrazovými senzory zpracován v počítači, musí být převeden do binárního (dvojkového) kódu. Takto převedený obraz má velké výhody, za prvé, že sled binárních hodnot lze libovolně měnit a za druhé, lze jej přenášet bez jakýchkoliv ztrát na kvalitě obrazu. Digitální fotografie se řadí mezi rastrové (neboli bitmapové) obrazy, které jsou popisovány pomocí pixelů (barevných bodů). Oproti vektorové grafice, která je založená na matematických výpočtech a je tvořena čarami a křivkami, má nevýhodu v tom, že při změně velikosti obrazu dochází ke ztrátám na kvalitě obrazu a dokonce při zásadním zvětšení může být na výsledném obrazu viditelný rastr.

Lev Manovich, umělec a teoretik v oblasti nových médií, charakterizoval neomediální dílo (pro moji práci digitální obraz) pěti výrazy: číselná reprezentace, modularita, automatizace, variabilita a překódování. Hlavní odlišností neomediálního díla od analogového tkví v jeho založení na digitálním kódu. Díky tomuto kódu

může být digitální obraz matematicky popsán, následně lze takovýto obraz reprezentovaný číselnými hodnotami snadno manipulovat pomocí algoritmů (automatických funkcí fotoeditačních programů), jinými slovy je programovatelný. Druhá vlastnost – modularita, vyjadřuje, že nejmenší části tvořící digitální obraz – pixely jsou na sobě nezávislé a větší celky, které vytváří, si tuto nezávislost také zachovávají. To znamená, že v digitální fotografii můžeme upravovat jednotlivé pixely nebo jejich shluky, aniž bychom nějak ovlivnili zbytek obrazu. První a druhá vlastnost umožňují tu třetí, tedy vytvářet digitální obraz, přistupovat k němu a pracovat s ním prostřednictvím mnoha automatizovaných operací. Čtvrtou vlastností je variabilita, což znamená, že obraz může existovat v různých takřka nekonečných verzích, které mohou být stejné nebo se lišit velikostí, rozlišením, atp. A nakonec digitální obraz lze, díky svým předchozím vlastnostem, převádět do jiných formátů. Z výše uvedeného vyplývá, že velkou výhodou digitálního obrazu je jeho nemateriálnost, díky které s ním lze snadno manipulovat, aniž bychom přišli o původní obraz (díky možnosti nekonečného množství kopií). Ale také jistý problém, že toto nové médium není ani tak dílem člověka, jako spíše výtvořem automatických funkcí počítače.

Prvními výrobci digitálních fotoaparátů byly firmy Kodak a Sony. Od této chvíle až do dneška probíhá neustálý vývoj digitálních fotoaparátů, světoznámí výrobci jako již zmíněný Kodak a Sony, nebo též Nikon, Canon, Leica a další se vytrvale předhánějí v inovacích fotografických přístrojů, v rozšiřování jejich možností a ve zvyšování kvality produkovaných snímků. Tento vývoj postupně přinesl lepší kvalitu zachycených obrazů, větší paměť přístroje, zmenšení jeho rozměrů, flexibilitu v různých prostředích, možnost výměny objektivů podle speciální potřeby, také umožnil prostřednictvím fotoaparátu zaznamenávat video i audio a mnoho dalších inovací, které dnes považujeme za samozřejmost.

Když se tato nová technologie rozšířila, názory na ní nebyly jednotné. Ve společnosti se nacházelo mnoho odpůrců digitalizace, ve které viděli dematerializaci fotografického obrazu. Ale i přes tyto nepříznivé ohlasy se digitální technologie rozšířila do takové míry, že v podstatě vytlačila klasickou fotografii úplně na okraj a celý svět zahltila obrazy tohoto charakteru. Internet, reklamy dokonce i tištěné dokumenty jsou plné fotografií vytvořených digitálním fotoaparátem. A jeho možná

automatizace způsobila, že fotografovat může dnes téměř každý a také to téměř každý dělá. Fotografie se stala moderním trendem, který se nese v duchu – „co nemáš vyfotografované, to se nestalo“. Je zvláštní, že i přes její manipulovatelnou povahu je stále považována za důkaz a vzpomínku.

4 MOŽNOSTI ÚPRAVY FOTOGRAFIÍ

4.1 Klasická fotografie

Ruku v ruce s vývojem fotografie rostla touha po úpravách fotografií, zkreslování reality. Možností manipulace s fotografií bylo několik, například aranžování samotné fotografované reality, předstíráním, že je na fotografii zachyceno něco jiného, než co se ve skutečnosti před fotoaparátem dělo, dále možnosti přímého zasahování do integrity fotografického obrazu pomocí retuší, fotomontáží, koláží nebo tzv. sendvičů – skládání více fotografií v jednu (Lábová, 2009). Snaha o manipulaci fotografie tu je v podstatě od dob jejího samotného vynálezu v roce 1839, důkazem je pravděpodobněji nejstarší manipulovaná fotografie Hippolyte Bayarda z 18. října 1840, nazvaný „*Autoportrét jako utonulý*“ (viz Obr. 6). Vytvořením vlastního portrétu, ve kterém předstírá, že je utopený, Bayard protestoval „*proti nedostatku oficiálního uznání svého podílu na vynálezu fotografie*“ (Lábová, 2009: s. 15), takové nároky by mohlo vznést dalších dvacet vědců, umělců a vynálezců. Ale v začátcích tohoto média nebyla hlavní motivací k vytvoření takových obrazů snaha oklamat diváka, spíše šlo o výsledek technických omezení fotoaparátu (Lábová, 2009).



Obr. 6

4.1.1 Základní metody úprav

Jednou z nejzákladnějších možností je úprava jasu a kontrastu. Ta mohla být prováděna jak na negativu, pomocí výběru vývojky a procesu vyvolání, tak na pozitivu, kde byl jas a kontrast určován výběrem určitého typu papíru. Další technikou úpravy analogové fotografie je nadržování, vykrývání, také sice pracuje s jasem a kontrastem, ale do procesu se zapojuje i autorova zručnost. Technika nadržování se používá v případě, když je na fotografii jedna část (např. krajina) dobře vykreslena, ale na úkor této části je ta druhá přexponovaná (např. obloha). Aby se dosáhlo dobrého vykreslení obou částí, je třeba při vyvolávání světlejší část, což je v našem případě obloha, exponovat déle než tmavší část obrazu. Toho docílíme tím, že tmavší část fotografie na určitou dobu zakryjeme třeba rukou nebo papírem. Naopak při vykrývání zakrýváme tu část obrazu, která by byla po normálním vystavení zvětšovacímu světlu podexponovaná.

Jako další možnost úpravy fotografií, která ještě nezasahuje do samotné kompozice snímku, je kolorování a tónování. Kolorování je ruční dobarvování černobílých fotografií, prováděné většinou za účelem zvýšení jejich realističnosti, nebo také za účelem uměleckého vyjádření. Ke kolorování se běžně používají akvarely, oleje, voskovky, pastelky nebo jiné barvy, které se aplikují na povrch pomocí štětce, prstů, atp. V případě tónování (virážování) jde o zabarvování fotografií do určitého barevného odstínu (převážně hnědé a modré), prostřednictvím chemických procesů.

4.1.2 Ušlechtilé fotografické tisky

Dále bych chtěla zmínit metody úprav čistě uměleckého rázu - ušlechtilé fotografické tisky neboli tvárné fotografické procesy. Těmito procesy se fotografové s uměleckými ambicemi snažili odlišit od řadových amatérů a živnostníků. Jedná se v podstatě o techniku, jejímž základem jsou negativy, které jsou následně rukodělně dotvořené ovlivněním tonálních hodnot a barev. Ušlechtilé fotografické tisky se od normální fotografie liší hlavně tím, že každý výsledný pozitiv je do jisté míry originál a také tím, že autoři se snažili zdůraznit převážně atmosféru daného snímku - u tradičních fotografií šlo hlavně o popisné vyjádření. Výsledné obrazy se velmi přibližovaly tradičním výtvarným oborům (Scheufler, 2000).

Mezi tvárné fotografické procesy patří *olejotisk*, *bromolejotisk*, *uhlotisk*, *gumotisk* a *carbo*. V širším smyslu mezi ně můžeme zařadit i pastelový tisk, autopastel, akvarelový tisk, resinotypie, *kyanotypie*, *diazotypie* a *platinotypie*. K vytvoření a také k rozlišení jednotlivých ušlechtilých tisků je zapotřebí jistých zkušeností a také zručnosti.

Doposud jsme zmiňovali jen postupy, které do fotografované reality daného obrazu spíše nezasahují, jen ho zvýrazňují nebo vylepšují. Nyní se však zaměříme na fotografické manipulace, metody, které mění kompozice a tudíž i sdělení fotografií. Jako první bych zmínila všeobecně známý retuš.

4.1.3 Retuš

Již od počátků média se jedná o nejpoblárnější techniku úprav, jejíž hlavním cílem je změnit, opravit nebo upravit výsledný vzhled snímku (Lábová, 2009). Z počátku sloužila jako kompenzace nedokonalého fotoaparátu – odstranění technických vad materiálu, teprve až později se z ní stala metoda záměrného ovlivňování obsahu fotografie (Lábová, 2009). Předpokládá se, že hlavním důvodem potřeby retušování bylo vyrovnání kulturního šoku. Jelikož nové médium zachycovalo lidskou tvář do nejmenších detailů a hlavně ji dokázalo zachytit takovou, jaká doopravdy byla, to však pro lidi zvyklé na krásné, vylepšené ručně malované portréty, byl velký šok. Veřejnost chtěla hlavně krásu a až pak jistou míru realističnosti, proto od fotografů vyžadovala úpravu nelichotivé reality, tak aby rozdíl mezi představou o vlastním vzezření a fotografickým zobrazením nebyl tak velký. Retušování se nepoužívalo jen u portrétních fotografií, ale i při focení architektury a krajiny nebo také ve snaze vnést do fotografie pohyb.

4.1.4 Fotomontáž

Za fotomontáž se považuje spojení několika snímků nebo jejich částí v jeden nový obraz, který se znovu vyfotografoval a vyvolal. Fotomontáž může probíhat na třech úrovních. Za prvé můžeme vytvořit fotomontáž při samotném produkování fotografie a to tak, že jeden snímek exponujeme dvakrát a tím nám vznikne obraz, na kterém se budou překrývat dvě expozice. U starších fotografických přístrojů se to mohlo stát i omylem, když fotograf zapomněl ručně posunout film. Mnohem náročnější metodou je tvorba tzv. kombinovaných snímků, při nichž je vzájemné překrývání nežádoucí. Takového snímku dosáhneme pomocí masky, tudíž zakrýváním nejprve jedné a pak druhé části objektivu (Křivánek, 1968).

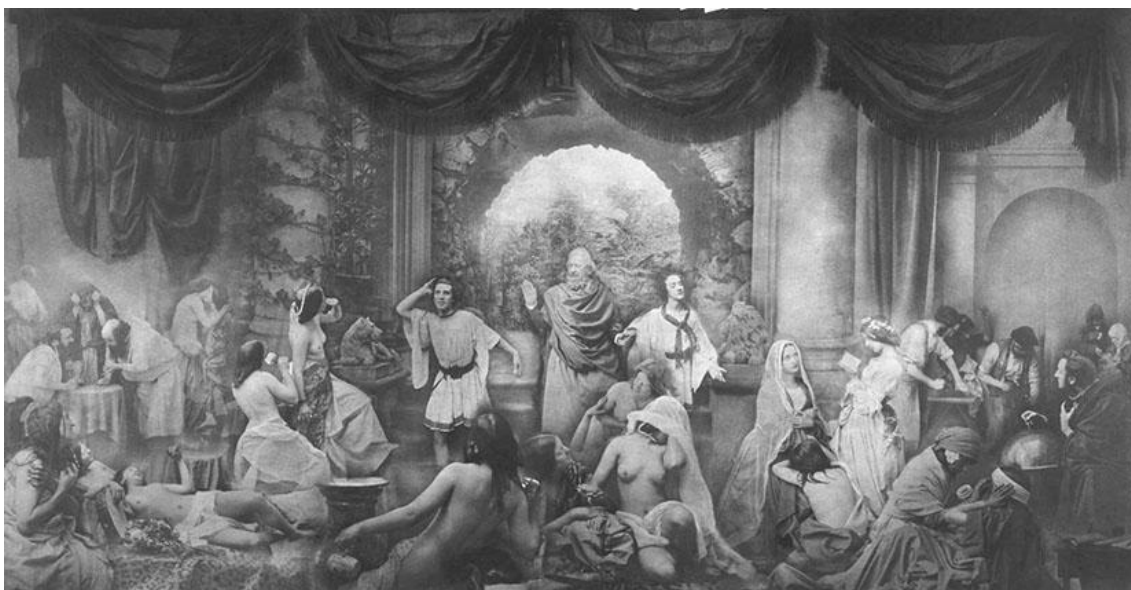
Druhou úrovní je montáž negativu. Nejsnadnějším způsobem je vytvořit snímek tak, že položíme dva a více negativů na sebe a jedinou expozicí je zvětšíme. Pomocí této techniky se do fotografií například vkládalo písmo, nebo do fotografie krajiny s čistou oblohou se vkopírovala ta s vykreslenými mraky, atp. Druhou o něco

složitější metodou je, když několik negativů postupně zvětšujeme na jednu citlivou vrstvu (Křivánek, 1968).

A jako poslední lze fotomontáž vytvořit z pozitivních snímků, jejichž požadované části se pečlivě vystříhnou a nalepí se buď na neutrální, nebo fotografované pozadí. Poté se většinou obraz znovu vyfotografuje, aby vznikl jeden negativ vhodný ke kopírování. Aby fotomontáž působila věrohodně, tak se okraje vystřižených obrázků zeslabovaly skelným papírem (Křivánek, 1968).

Fotomontáž se stejně jako retuš používala už od raných dob média. Autorem nejstarší montáže je David Octavianus Hill, ten měl namalovat obraz zasedání Svobodné církve Skotska, to se ale zdálo jako velmi obtížné. Tak se domluvil s Robertem Adamsonem a vyfotografovali 457 portrétů, ze kterých posléze složili fotomontáž (1843), podle které Hill namaloval skupinový portrét (1866). Avšak první oficiální zmínka o kombinování fotografií přišla až v roce 1851 v týdeníku *La Lumière*. (Lábová, 2009)

Než se fotomontáž stala prostředkem k vytváření fantazijních a často nereálných reprezentací reality, používala se hlavně k tvorbě fotografií dvojníků, k dodatečnému vkládání hlav nebo postav do snímků nebo k úpravě oblohy v krajinářské fotografii. Snaha stát se tvůrčí technikou a uměním pomocí montáže, zapříčinila, že fotografie ztratila svou objektivitu. Jedním z prvních fotografů, využívajících uměleckou fotomontáž, byl Oscar Gustav Rejlander. Jeho nejznámější montáží je „*The Two Ways of life*“ („Dvě cesty života“) z roku 1857, která je složená ze třiceti negativů. (viz Obr. 7)



Obr. 7

4.2 Digitální fotografie

Oproti analogové fotografii má ta digitální v dnešní době nepřeberné množství možností úprav. To, co se dříve zdálo nemožné, dnes je nejen možné, ale ani to nezabere příliš času. Většina úprav, které se používaly k manipulaci klasické fotografie, se používá i u té digitální, pouze se změnil postup, zjednodušil se a možnosti se prohloubily. Výstižně to napsali Alena a Filip Lábovi v knize *„Soumrak fotožurnalistu? Manipulace fotografií v digitální éře“* – „[...]ještě nikdy nebyla manipulace fotografií tak jednoduchá a její výsledky tak perfektní a tak těžko prokazatelné jak dnes.“ (Lábová, 2009: s. 44) Jelikož technik na úpravu digitální fotografie je opravdu mnoho, budu se zde věnovat jen několika základním a nejpoužívanějším.

Než začnu popisovat jednotlivé metody manipulace, je dobré zmínit, že v poslední době neroste jen množství počítačových programů, se kterými můžeme pracovat, ale také možnosti, jak v rámci těchto programů s fotografií manipulovat. Mezi nejznámější a pravděpodobně i nejlepší programy patří bezpochyby Adobe Photoshop, Lightroom, Corel PaintShop Pro, Aperure, za jejichž kvalitu je třeba zaplatit. Ale je i spousta dobrých programů volně ke stažení, jako například

Paint. Net, Gimp, a další, které dávají i neprofesionálním fotografům pokročilé možnosti pracovat se snímky.

4.2.1 Digitální retuš

Retuš je pojem v dnešní době všeobecně známý a jako technika je také hojně užívaná. Jejím hlavním cílem je postprodukčně doladit nesrovnalosti v zachyceném snímku, jako například oříznutí obrazu podle potřeby, odstranění rušivých či nežádoucích prvků, korekce barev a expozice, atd. Avšak široká laická veřejnost si pod tímto pojmem představuje převážně způsob, jak z obyčejné či neatraktivní osoby udělat falešný ideál krásy. Tato část retušovací techniky je dnes velmi diskutovaná, hlavně z hlediska vlivu těchto uměle vytvořených předpokladů lidské krásy, na sebevědomí a sebehodnocení mladistvých, kteří se jim chtějí vyrovnat. Tento druh retuše, někdy trefně nazývaný také digitální plastická chirurgie, je ale z etického hlediska nejméně problematická obrazová manipulace. Všeobecně se ví, že je běžnou součástí editační politiky módních a lifestyleových časopisů.

Na takzvané „vyretušované“ fotografie narážíme každý den na billboardech, v novinách, módních časopisech, reklamách a na internetu. Pokud takovéto úpravy provádí neprofesionálové, je velmi snadné dopustit se chyb, které celou úpravu prozradí. I když práce s digitálním obrazem je jednodušší než ta s klasickou fotografií, je poměrně těžké vyretušovat snímek tak, aby nebylo nic poznat.

Pomocí retuší, jak jsem již zmínila, je možné odstranit či přesouvat objekty na snímku. Známe mnoho případů, kdy byly z fotografií známých osobností odstraněny cigarety, předměty, které by mohli působit jako reklama nebo prostě věci nějakým způsobem nežádoucí. V roce 2003 americká společnost zabývající se výrobou plakátů, odstranila z fotografie, pořízené pro obálku alba *Abbey Road* skupiny Beatles, cigaretu, kterou Paul McCartney držel v ruce. Tato úprava nijak původní fotografii nepoškozuje, ale velký problém způsobila tím, že proběhla bez souhlasu McCartneyho nebo společnosti Apple Records, která vlastnila autorská práva na tento snímek. Podobný případ je i fotografie těhotné Courtney Love, které časopis *Vanity Fair* také nechal odstranit cigaretu. V těchto případech sice jde o

manipulaci, ale o eticky opodstatněnou, jelikož v době protikuřáckých kampaní by cigareta na plakátě oblíbené hudební skupiny mohla působit jako nabádání mládeže ke kouření.

Za nejvíce nevhodnou retuš z etického hlediska je považováno přesouvání a odstraňování osob z fotografií, převážně politického charakteru. Tento druh retuše se vyskytoval i u klasické fotografie, ale jeho provedení bylo velmi náročné a výrazně nedokonalé, takže většinou nebylo vůbec těžké jej odhalit. U digitálního obrazu je to poněkud těžší, ale jak je uvedeno níže existují a stále vznikají nové metody a programy na rozpoznávání zmanipulovaných fotografií. (viz kap. 6.1 Fotomanipulace ve fotožurnalismu)

4.2.2 Digitální fotomontáž

Digitální fotomontáž je v podstatě stejná jako u analogové fotografie, jedná se o vytváření obrazu pomocí skládání různých snímků nebo jejich částí. Jediný rozdíl mezi klasickou a digitální montáží je v tom, že prostřednictvím počítačových programů lze montáž vytvořit mnohem snadněji a pokud je tvořena s pečlivostí a zručností, je možné dosáhnout důvěryhodného obrazu, u kterého je velmi těžké prokázat jeho zmanipulování.

Jednou z technik digitální fotomanipulace je klonování objektů. Tato metoda je poměrně oblíbená hlavně kvůli jejímu jednoduchému provedení, které dokáže obyčejný snímek více zdramatizovat nebo ho udělat působivější. Nevýhodou však je snadné rozpoznání této montáže, jelikož editační program klonuje naprosto identické kopie. Na první pohled takto vytvořené snímky jsou velmi poutavé, ale v mnoha případech se dají lehce odhalit. Příkladů takovýchto fotomontáží je mnoho, ale některé jsou mnohem závažnější, zvláště když se objevily ve zpravodajství. V roce 2006 byly odhaleny zmanipulované snímky libanonského fotografa Adnana Hajje, dokumentující izraelsko-libanonský válečný konflikt pro zpravodajskou agenturu *Reuters*. Tato aféra se zapsala do historie jako „skandál Reutersgate“. Na jedné fotografii Hajj naklonoval stoupající kouř z rozbombardovaných domů v Libanonu, tak aby dosáhl většího efektu. V tomto případě v podstatě nedošlo k zásadnímu

oklamání diváka, ale jen ke zveličení původního sdělení, ve srovnání s jeho dalším upraveným snímkem. Na něm byly zachyceny izraelské stíhačky F-16 při vypouštění obranných raket. Hajj tyto rakety naklonoval a takto upravený snímek opatřil nepravdivým popiskem, když dané obranné rakety označil za útočné. (viz Obr. 8)



Obr. 8

Mnohem složitější technikou fotomontáže je skládání dvou a více snímků v jeden, tak aby výsledný obraz působil realisticky. Fotomontáž může vzniknout dvěma způsoby, buď je vytvořena z náhodných nalezených snímků, které se autorovi líbí či hodí, nebo si autor na základě svého konceptu potřebné objekty vyfotografuje s potřebným nasvícením, pozadím a tak podobně. Ukázkovým příkladem druhého typu je tvorba Gregoryho Crewdsona (viz kap. 6.3.1 Zahraniční umělci), který kýženou scénu pečlivě vystaví a mnohokrát vyfotografuje, aby z těchto mnoha snímků nakonec v počítačovém programu sestavil dokonalý obraz. I tato technika, je-li dobře provedená, dokáže diváka oklamat. Hojně se využívá v politickém boji, zpravodajské fotografii, kde dokážou napáchat mnoho škod, ale je používána též k reklamní propagaci a uměleckým účelům, kde pomocí ní vznikají krásné a velmi působivé obrazy. (viz kap. 6.3 Představitelé manipulované fotografie)

Ať už jde o jakoukoliv techniku úpravy analogové či digitální fotografie, vždy je tu možnost jejího zneužití a jak jsem výše ukázala, k využívání fotografických úprav ve vlastní prospěch docházelo, dochází a pravděpodobně bude i v budoucnu docházet, dokud to budou vlastnosti fotografie dovolovat. Ale tyto vlastnosti, jež umožňují klamat, dávají také umělcům možnost vytvářet neuvěřitelné,

někdy fantaskní a někdy naopak velmi realisticky působící obrazy, které by pouhým zaznamenáním skutečnosti nikdy nemohly vzniknout.

5 FOTOGRAFIE A REALITA

„Skutečnost jest tolik jako pravda. Jest poukazem na to, co jest. Skutečnost stojí proti výmyslům a paralogismům rozumu a zdajům zkušenosti. Slovo skutečnost jest výrazem pro seznanou pravdu.“(Otto, 1905: s. 321) *„Realita, lat., věčnost, skutečné bytí něčeho[...], tedy skutečnost proti toliko pomyšlenému (idealitě).“*(Otto, 1904: s. 343)

Po celou dobu od svého vzniku byla a je fotografie obecně považována za médium, které reprodukuje skutečnost naprosto pravdivě, objektivně a důvěryhodně. Ale vždy se našel někdo, kdo tuto její vlastnost zpochybňoval, a mnohdy byly jejich názory opodstatněné. První problém s jejím zachycením reality bylo zaznamenání barevného světa pouze pomocí černé a bílé barvy. Tento nedostatek však za pár desítek let odstranil James Clerk Maxwell svou první barevnou fotografií. Ale i tak fotoaparát nedokáže reprodukovat barevné odstíny stejně, jako je vidíme (Lábová, 2009). Další nesnáze vyplývají z technických parametrů obrazu, fotoaparát totiž redukuje trojrozměrnou realitu pouze na dva rozměry a také dokáže zachytit pouze výsek skutečnosti daný možnostmi objektivu. A v neposlední řadě je fotografie statická a neumí zaznamenat ani zvuky ani vůně (Lábová, 2009).

Tímto kontroverzním vztahem fotografie a skutečnosti se ve svých dílech zabývá mnoho teoretiků fotografie a umění, ale většinou to není hlavní téma jejich prací. Pro výklad tohoto problému použiji dva autory, a to konkrétně Rolanda Barthesa a Susan Sontagovou a k jejich názorům zmíním také výklad pomocí terminologie ikona, index a symbol od Charlese Sanderse Peirceho.

5.1 Roland Barthes

Roland Barthes ve své knize *„Světlá komora. Vysvětlivka k fotografii“* se zabývá podstatou fotografie a jejím vztahem k zobrazovanému. Ale definici

fotografie nestaví na její podobě se skutečností, pro něj je tím nejdůležitějším, že fotografie je závislá na svém referentu – „[...] *nutně reálná věc; ta, která tu stála před objektivem a bez níž by nebylo snímku.*“ (Barthes, 1994: s. 69) Podle něj fotografie je „*certifikátem přítomnosti*“ (Barthes, 1994: s. 77), jelikož výskyt věci či osoby na fotografii není nikdy metaforický. Když se totiž díváme na nějaký snímek, můžeme si být jistí, že „toto bylo“. Právě tyto dvě slova „toto bylo“ jsou dle Barthesovou nenapodobitelnou vlastností fotografii – její noemou – že nám zaručuje, že „*někdo viděl referent v jeho tělesné osobní přítomnosti.*“ To, že fotografické médium je na rovině času pravdivé – jistota toho, že toto tu někdy bylo, ale z hlediska percepce je nepravdivé – to co vidím, tu není, je důvodem proč je fotografie pro Barthesa tak zvláštním médiem. „[...] *bláznivý obraz načichlý realitou*[...]“ Jeho dílo se však zabývá fotografií klasickou, která i když byla nějakým způsobem upravena, nedokázala překonat svou závislost na referentu. V dnešní době digitalizace už ani jistota, že to co vidím, opravdu někdy bylo, pro fotografii neplatí.

Když použijeme terminologii ikona, index, symbol od Charlese Sanderse Peirceho, můžeme říct, že ve svých počátcích byla fotografie vnímána jako zrcadlo reality, tudíž spadala pod pojem **ikona**. Fotografický obraz byl považován za nekódované sdělení, identické se svým referentem. Tento výklad hlavně zastával Walter Benjamin, André Bazin nebo Roland Barthes. Toto pojetí bylo však později nahrazeno koncepcí podporovanou Umberto Ecem. Fotografie je podle něj kódovaná verze reality, což v Peirceho názvosloví znamená **symbol**. To, že na fotografii rozpoznáme exponovaný předmět, není podle něj dáno podobností, ale naší kulturně naučenou schopností dané objekty rozpoznávat. Nakonec se přiklonilo k pojetí fotografického obrazu jako **indexu**, prosazovanou opět Rolandem Barthesem. Výstižně to vyjádřil Geoffrey Batchen: „*Fotografie se má ke svému referentu tak jako stopa k chodidlu.*“, ale sám dodal, že to platí pouze pro fotografii analogovou, protože digitální obraz „[...] *nemusí mít žádný vnější původ – vyjma počítačového programu. Zůstává svého druhu indexem, avšak jeho referentem jsou nyní diferenciální obvody a informační databanky. Jinak řečeno, digitální obrázky nejsou znakem skutečnosti, nýbrž znakem znaku.*“ (Císař, 2004: s. 349)

5.2 Susan Sontagová

Podstatou fotografie a jejím vztahem k realitě se zabývá i americká spisovatelka a teoretička fotografie Susan Sontagová ve své knize *„O fotografii“*. Sontagová fotografii nepovažuje za pouhou interpretaci světa, ale nahlíží na ni, jako na hmotnou stopu po předmětu, protože se jedná o zachycení světelných vln, které se přímo odráží od daného předmětu. *„Fotografie jako by nebyly ani tak výpověďmi o světě, jako spíše jeho částmi, miniaturami reality [...]“* (Sontagová, 2002: s. 10) Tímto prohlášením připisuje fotografii charakter důkazu. Fotografický obraz podle Sontagové *„[...] platí za nesporný důkaz, že se daná věc vskutku stala. Obraz může deformovat, vždy se však předpokládá, že existuje nebo existovalo něco podobného tomu, co je na obrázku.“* (Sontagová, 2002: s. 11) Tento názor, že fotografie jsou objektivním zachycením reality, se u široké veřejnosti udržel až do té doby, než bylo dokázáno pomocí příkladů, že neexistují dva totožné snímky jedné věci. Od té doby platí, že fotografie zaznamenává nejen to, co je, ale také to, co jednotlivý fotograf vidí a tudíž také, že fotografie nejsou jen záznamem, ale i hodnocením. Stejně jako u Rolanda Barthesa a jeho díle *„Světlá komora“*, se i tato kniha Susan Sontagové v originále vydaná roku 1977 věnuje fotografii analogové.

I přes četné pokusy o zneužití důvěry ve fotografii pomocí fotomanipulací a mnohé snahy o prokázání její subjektivity, si fotografie svůj status pravdivého a autentického média udržela, až do nástupu digitalizace. Díky digitalizaci přestal být fotografický obraz závislý na svém referentu, tudíž mohl znázorňovat úplně cokoliv. Počítačové technologie a digitalizace dovolují lidem *„[...]vyrábět „falešné“ fotografie k nerozeznání od pravých. [...] fotografie tak ztrácí svou výsadní roli informačního zdroje“* (Císař, 2004: s. 341) Z toho důvodu, že fotografie ztratila svůj specifický rys, jak by řekl Barthes, svou noemu, se tomuto období od 80. let někdy říká krize fotografie (Janda, 2006).

Názory na tento problém jsou různé a pravděpodobně je na každém něco pravdy. Málokdy se podaří zachytit věci, lidi, krajinu fotoaparátem, ať už digitálním či analogovým, tak jak je ve skutečnosti vidíme. Fotografie nedokážou zachytit barvy přesně, tak jak je vnímáme, tři rozměry smršťuje jen na dva, můžeme tedy o

zobrazování skutečnosti fotografií pochybovat. Bylo by však vhodné položit si i otázku, zda to, co vidíme, je skutečnost? Možná právě fotoaparát dokáže zachytit realitu takovou jaká je a naopak naše smysly a mysl tuto realitu subjektivně upravují. Tento problém se zdá být neřešitelný, je však dobré si uvědomit, že na počátcích tohoto média, kdy se o fotoaparátu mluvilo jako o „kouzelné skříňce“, „zrcadlu reality“, to byl do té doby nejpřesnější způsob jak zachytit věci kolem, bylo to kouzlo, které se kvůli své mechaničnosti, menší detailnosti a pravděpodobně také kvůli málo informacím o samotném procesu, zdálo být absolutně objektivní a pravdivé. Dnes už máme mnohem více informací o procesu, kterým fotografie vznikají, máme také mnohem kvalitnější fotoaparáty schopné zachytit neuvěřitelné detaily a digitální fotografii, která již není závislá na svém referentu, ale i přesto většina z nás fotografii stále vnímá jako záznam skutečnosti, i když mnohdy nepřesný a nedokonalý.

6 MANIPULOVANÁ FOTOGRAFIE

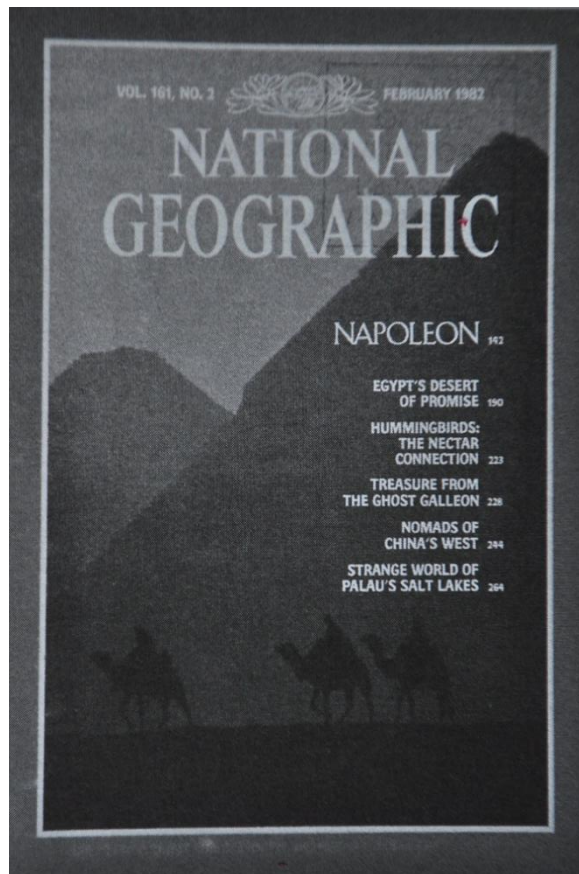
Jak jsem zmínila již výše, manipulace provázela fotografické médium už od jeho počátků. Jediné, co se postupem času na manipulaci měnilo, byl její rozsah, kvalita, způsob provedení a jeho časová náročnost.

Na manipulaci se dá nahlížet z různých úhlů pohledu, stejně jako na fotografii samotnou. Já bych zde zmínila dva možné náhledy, jeden z pohledu žurnalistiky a druhý, naprosto odlišný, z pohledu umění. Rozlišení těchto dvou pohledů je důležité převážně z hlediska neoprávnělosti upravovaných fotografií. Tato klamnost je závislá na kontextu, ve kterém je snímek použit. Například úprava rodinných fotografií z dovolené pravděpodobně nikomu nijak neuškodí. V oblasti reklamy a módní fotografie se dokonce s úpravou dopředu počítá. V umění je fotomanipulace povolena a také podporována. Největší problém spočívá v oblasti novinářské a vědecké fotografie, když je manipulovaná fotografie vydávána za autentické obrazové svědectví (Lábová, 2009).

6.1 Fotomanipulace ve fotožurnalistice

Použití fotografie, jakožto objektivního a pravdivého média, v žurnalistice na sebe samozřejmě nenechalo dlouho čekat. První noviny a časopisy ilustrované fotografiemi se začaly objevovat od 70. let 19. století. K manipulaci fotografií vytištěných v novinách docházelo už v době analogové fotografie, ale až s nástupem digitalizace se tento problém začal více problematizovat. Protože právě v digitální době je snadné obrazy upravit tak dokonale, že je těžké prokázat jejich nepravdivost. Jako první bychom mohli zmínit jeden z nejcitovanějších a nejstarších příkladů digitální manipulace, a to titulní stranu renomovaného časopisu *National Geographic* z února 1982 (Lábová, 2009). (viz Obr. 9) Fotografií koncipovanou na šířku upravili tak, aby se dala použít na titulní stránku. Tudíž museli v počítači dvě pyramidy na obrázku přesunout blíž k sobě, po stranách fotografii oříznout a nahoře a dole pomocí počítačového programu rozšířit. Tato manipulace nebyla úplně odsouzena, protože kdyby fotograf zachytil pyramidy v Gize z jiného úhlu, tak by dosáhl podobného obrazu. Ale i když se nejednalo o tak zásadní manipulaci, stejně vedla k velké diskuzi o etických hranicích digitálních manipulací v žurnalistice (Lábová, 2009). Podobně upravená fotografie se objevila na obálce knihy *A Day in the Life of America roku 1988*.

Z hlediska novinářské fotografie jsou mnohem závažnější takové úpravy, kdy se na fotografii přidávají, či ubírají osoby nebo předměty. To už výrazně mění sdělení daného obrazu. Jako příklad takovéto manipulace můžeme uvést obálku časopisu *Newsweek* (16. 1. 1989), na níž jsou hlavní postavy filmu „*Rain Man*“, Dustin Hoffman a Tom Cruise, zachyceny při veselé konverzaci. Ve skutečnosti se při tvorbě tohoto titulního obrazu před fotoaparátem vůbec nesetkali. Dalším příkladem je fotografie uveřejněná v britském národním deníku *The Times*, na které je digitálně vytvořené setkání iráckého prezidenta Saddáma Husajna s americkým ministrem zahraničí Jamesem Bakerem. Přitom jednotlivé fotografie nevznikly ve stejný čas na stejném místě, ba naopak irácký prezident byl zachycen v Bagdádu 8. července a americký ministr až 23. července v tisíce kilometrů vzdáleném Kuala Lumpur, hlavním městě Malajsie (Lábová, 2009).



Obr. 9

Také existuje mnoho případů, kdy je manipulace fotografií kontroverzní z hlediska etického. Pravděpodobně nejslavnější fotomanipulace otištěná na titulní stránce je portrétní fotografie bývalého amerického boxera O. J. Simpsona v časopise *Time* roku 1994. (viz Obr. 10) Ten byl toho času obviněn z vraždy své manželky a jejího přítele, takže jeho případ byl sledovaný širokou veřejností a jeho tvář se objevovala v mnoha médiích. Aby portrét O. J. Simpsona převzatý od policie na obálce působil dramatičtěji, tak fotoilustrátor Matt Mahurin v počítači ztmavil Simpsonovu pleť. Nebýt však stejného policejního portrétu otištěného bez úprav v časopise *Newsweek*, možná by si nikdo této úpravy ani nevšiml. Ale možnost srovnání udělala své. V odborné veřejnosti to vzbudilo velké pobouření a také to vedlo k diskuzím o tom, zda daná úprava nemůže mít rasistický podtext, a tím podporovat předsudky ve společnosti. Podnítilo to také k debatám všeobecně o přípustnosti úprav novinářských fotografií a možném vlivu médií na vytváření stereotypů ve společnosti. Tato obálka se dnes používá jako učebnicový příklad etiky fotožurnalistu (Lábová, 2009).



Obr. 10

Takovýchto příkladů bychom mohli zmínit ještě poměrně velké množství a bohužel si myslím, že o mnoha manipulacích nevíme, jelikož nebyly nikdy odhaleny. To je jen důkazem toho, že v dnešní době jsou počítačově upravované fotografie běžnou součástí mediální praxe. Tyto klamoucí fotografie demonstrují neomezené možnosti manipulace s digitálním obrazem, ale také učí společnost kritickému přístupu k pravdivosti novinářské fotografie. *„Trochu s nadsázkou je možno konstatovat, že končí doba, kdy „vidět znamenalo věřit“, a začíná éra, v níž „nelze věřit všemu, co vidíme“.“* (Lábová, 2009: s. 70)

Všechny tyto případy digitálně upravovaných reportážních fotografií vyvolaly kontroverzní reakce a odstartovaly velké diskuze. A už na počátku 90. let 19. století se dospělo k závěru, že by se v mediální praxi mělo rozlišovat mezi fotografickou ilustrací a reportážní fotografií, aby nedošlo k poškození důvěryhodnosti fotožurnalistky jako profese. U fotografické ilustrace jsou povoleny jakékoliv úpravy, ale to je podmíněno tím, že takovýto obraz bude zřetelně označen jako „ilustrace“, „foto-ilustrace“, „digitální ilustrace“ nebo „digitální montáž“ (Císař, 2004). Zato u fotografie zpravodajské jsou povoleny jen technické úpravy, jako úprava jasu a kontrastu, v podstatě takové úpravy, které bylo možné provádět u analogové fotografie ve fotokomoře (Lábová, 2009).

Některá média, aby předešla dohadům jaká manipulace je ještě přípustná a jaké už ne, přijala inovované etické kodexy určující nová pravidla pro zpracování digitálního obrazu, postprodukcí. Každá společnost k těmto etickým kodexům přistupuje jinak, někde preferují formu nezávazného doporučení a jinde upřednostňují zařazení etických kodexů přímo do pracovní smlouvy novináře. Obsah těchto nových kodexů se liší nejen ve formě, ale také v konkrétnosti pravidel. Například americké profesní sdružení NPPA (*The National Press Photographers Association* – Národní asociace novinářských fotografů) apeluje na obecné morální a etické principy. Naopak etický kodex agentury *Reuters* obsahuje velmi podrobná a konkrétní pravidla, co se týče jednotlivých úprav, technických parametrů a povolených nástrojů. Oproti západoevropským zemím a Americe, kde mají etické kodexy mnohem delší tradici a problémy s digitálními manipulacemi jsou častější, je situace v českých médiích naprosto odlišná. U nás není obvyklé přijímat redakční etické kodexy, řídit se jimi, nebo je případně začlenit do pracovní smlouvy, a pokud nějaké existují, věnují se převážně jen textu a psané žurnalistice.

6.1.1 Odhalování manipulací

Jak jsem výše zmínila, v oblasti žurnalistiky byla a je manipulace velkým problémem. Proto se stále rostoucími možnostmi úprav, rostla také potřeba dostatečně účinných nástrojů na jejich rozpoznání. Tento úkol začalo s nástupem počítačových technologií plnit jedno odvětví forenzní analýzy digitálních dat (dále jen FADD), konkrétně analýza obrazových dat. FADD je vědní obor zabývající se hloubkovým průzkumem oblasti informačních technologií, do svého záběru zahrnuje vše od záchraně ztracených dat z poškozeného hard disku až po vysledování šířitelů dětské pornografie (Lábová, 2009). Analýza obrazových dat se zabývá tím, zda byla obrazová data nějakým způsobem zpracována či manipulována. Jedním z prvních pracovišť zabývajících se analýzou obrazových dat je obrazová vědecká laboratoř (Image Science Laboratory) na univerzitě v Dartmouthu vedená profesorem Hanym Faridou.

Prvním krokem při odhalování manipulací je důkladná kontrola pouhým okem. Tímto způsobem jde rozpoznat nepříliš dokonalé manipulace, ve kterých se falšovateli dopustil základních chyb v světelné, perspektivní, barevné, časové a prostorové konzistenci obrazu. Dalším velkým bodem úrazu jsou odrazové plochy (zrcadlo, sklo, vodní hladina, oči, atd.), které nám při detailním ohledání mohou ukázat, zda je zobrazovaná věc totožná s obrazem na zrcadlící se ploše, tedy zda je obraz pravdivý. Manipulace, které lze rozpoznat pouhým okem jsou většinou amatérské. Profesionálně provedené montáže fotografií lidským okem rozpoznat nejdou, tudíž je potřeba nějakého počítačového programu. Pro zkoumání světelné soudržnosti snímku vytvořil H. Farida a jeho tým několik programů, jeden dokáže „automaticky určit směr dopadajícího světla na objekt a pravděpodobné umístění světelného zdroje pro každý objekt v obraze na základě jejich tonální analýzy.“ (Lábová, 2009: s. 85) Jiný dokáže rozpoznat umístění světelného zdroje pomocí zvětšení detailu očí a následného zkoumání reflexů v něm (poloha odrazu světelného zdroje na bulvě, jeho tvar, barva, atd.). Dalšími programy z dílny Dartmouthské univerzity jsou: software umožňující detekci klonování fotografického obrazu, jiný pro odhalování zásahů do fotografie prostřednictvím určení lokálních změn obrazu oproti originálu, „posledním nástrojem je metoda tzv. digitální balistiky, založené na kvantizaci algoritmu obrazového formátu JPEG (Joint Picture Expert Group).“ (Lábová, 2009: s. 86)

Dartmouthská univerzita není samozřejmě jediným místem, kde se zabývají forenzní analýzou obrazových dat. Mezi významná pracoviště můžeme zmínit také Katedru elektrického a počítačového inženýrství univerzity v Binghamtonu ve státě New York. Ta se hlavně zabývá možnostmi zpětného určení konkrétního digitálního fotoaparátu, kterým byl obraz pořízen (Lábová, 2009).

6.2 Fotomanipulace jako umění

Z uměleckého hlediska je pohled na manipulovanou fotografii úplně odlišný od výše zmíněného pohledu novinářské a dokumentární fotografie. V umění je totiž dovolené vše. Cílem umění je nějakým způsobem zapůsobit na diváka, vyvolat v něm emoce, vzpomínky, dojmy, přimět ho se zastavit a přemýšlet, zanechat v něm

nějaký estetický zážitek. Toho se samozřejmě dá dosáhnout i přímou, nemanipulovanou fotografií, ale tak jako malíři se nespokojili s realismem a romantismem a objevovali nové možnosti vyjádření, tak i fotografové (jakožto umělci) se nechtěli omezovat jen na záznam reality.

Fotografické montáži se věnovalo mnoho známých umělců jako například László Moholy-Nagy, Man Ray, Salvador Dalí, Henry Peach Robinson, Alexandr Machajlovič Rodčenko, Max Ernst, Jindřich Štýrský a mnoho dalších. Různé způsoby umělecké manipulace fotografií si ukážeme na tvorbě několika zahraničních a českých osobností.

6.3 Představitelé manipulované fotografie

6.3.1 Zahraniční umělci

6.3.1.1 Gregory Crewdson

Gregory Crewdson je americký fotograf a profesor na Yale University narozený roku 1962 v Brooklynu. Je známý hlavně svými surrealistickými obrazy maloměstského života. Jeho díla jsou vystavená jak v New Yorkské galerii Luhring Augustine, ale také i v Londýně v galerii White Cube. Dokonce i světoznámá televize HBO použila jednu z jeho fotografií v upoutávce na populární televizní seriál *Six Feet Under* (2001-2005). Jeho fotografie jsou velice náročné, jak z technického hlediska, tak i z hlediska kompozice. Aby dosáhl potřebné kvality a detailnosti, používá Crewdson velkoformátový fotoaparát Sinar snímající na film formátu 8 x 10 palců (zhruba 18 x 24 centimetrů).

Jeho tvorba je charakteristická propojením dvou odlišných fotografických stylů. Dokumentární styl Williama Egglestona či Walkera Evanse spojuje se snovými vizemi filmových velikánů, jako jsou Stephen Spielberg, Alfred Hitchcock a David Lynch. Díky tomu jeho fotografie působí realisticky a zároveň diváka přitahují jako nedopověděná vyprávění, vybízí diváka, aby tento „nakousnutý“ příběh dokončil. Aby přemýšlel, co se asi odehrává za hranicemi Crewdsonových snímků. Svou detailností, barevností a nasvícením působí velice tajuplně, znepokojivě a

dramaticky. Dalším výrazným rysem jeho tvorby je stav „mezi“, pohybuje se hranici světla a tmy, pohybu a strnulosti, krásy a ošklivosti, smutku či strachu. A jeho hlavními tématy jsou stres, osamění, obavy a skryté touhy společnosti. Jeho tvorba se skládá z předprodukce, produkce a postprodukce, jak sám říká. Základem předprodukce je vytvoření vize uložené v jeho hlavě, produkce zahrnuje přípravu scény a následné vytvoření přibližně padesáti snímků, které jsou nakonec v postproduci přebrány, upraveny a složeny do výsledného dokonalého obrazu. Jelikož se Crewdson snaží vytvářet velmi realisticky působící snové snímky, které diváka pohltnou, mnohdy mu vytvoření jedné takovéto fotografie zabere poměrně hodně času.

Crewdsonova dosavadní tvorba se skládá z pěti fotografických cyklů. Všechny jeho fotografie zachycují reálný svět, který je však doplněn o nějaký fantastický prvek, který rázem zachycené skutečnosti dává pohádkový nádech. První nazvaný *Natural Wonders* vznikl od roku 1992 až do roku 1997 a jsou pro něj typické přírodní motivy, které na některých snímcích zachází až za hranice morbidity. V pořadí druhým cyklem je *Hover* (1996-1997), jedná se o řadu černobílých snímků zachycujících z ptáčích perspektiv neobvyklé situace života na americkém předměstí. Je to Crewdsonův jediný cyklus tvořený černobílými fotografiemi. Na první pohled se tyto fotografie zdají realistické, ale při pečlivějším pohledu člověka zarazí jejich zvláštní strnulost a klidnost. Tato nehybnost vytváří dojem, že autor nefotografoval skutečné předměstí, ale jeho zmenšenou maketu, kde jsou lidé zastoupeni umělohmotnými figurkami. Další projekt, nesoucí název *Twilight*, Crewdson prezentoval roku 2002, ale pracovat na něm začal již čtyři roky předtím v roce 1998. Celý tento cyklus prostupuje temná a tajuplná atmosféra soumraku, která je místy protnuta proudy světla linoucích se z oken domů či pouličních lamp. Fotografie podivných a mnohdy také velmi intimních situací, jsou divákovi předkládány bez jakéhokoliv vysvětlení či nápovědy, je tudíž jen na jeho fantazii, jaký příběh si k tomu vytvoří. Díky tomuto cyklu se Crewdsonovi dostalo mezinárodního uznání. Jeho předposlední projekt – *Dream house* z roku 2002 se od těch předešlých odlišuje hlavně tím, že Crewdson pracoval se známými herci, jako jsou Philip Seymour Hoffman, Julianne Moore nebo Gwyneth Paltrow. Posledním výtvořem z roku 2003 až 2005 je cyklus *Beneath the roses*, který se povyšuje nad jeho předešlé díly hlavně svou náročností a komplikovaností.



Obr. 11



Obr. 12



Obr. 13



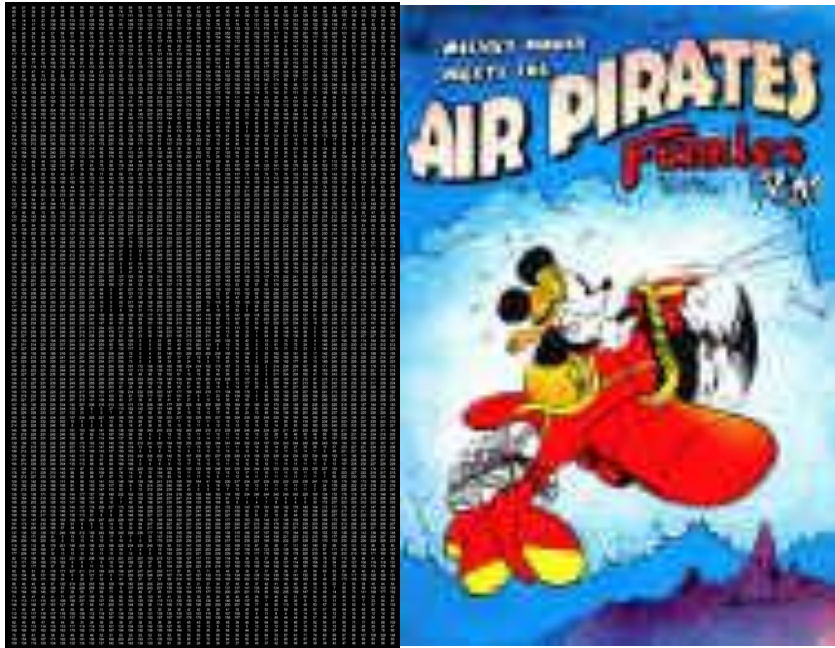
Obr. 14

6.3.1.2 Jon Haddock

Další důležitou osobností manipulované fotografie je bezpochyby Jon Haddock, americký umělec narozený v Sacramentu v Kalifornii roku 1960. Vystudoval Arizona State University a University of Iowa, v současnosti žije ve městě Tempe v Arizoně, kde vyučuje na ASU School of Art v Herbergerově ústavu. Haddock se dlouhodobě věnuje práci s fenomény vysoké a nízké kultury, mediálními obrazy, komiksem, pornografií, atd. (Lábová, 2009)

Jako první Haddockovo dílo, pracující s fenoménem digitálního obrazu, číselně reprezentované fotografie, zmíním soubor snímků z roku 2001 nazvaný *RGB Grid*.

Obrazy vytváří tak, že jednotlivé barevné pixely vybraného digitálního obrazu nahrazuje číselnými hodnotami dané barvy v barevném *modelu RGB*. V digitálním kódu jsou jednotlivé barvy zastoupeny čísly od 0 až po 255, přičemž 0 je číselná hodnota černé barvy a naopak 255 je hodnota barvy bílé. Protože mají tyto číselné hodnoty různou velikost, je možné i v tomto obrazu plném číslic zahlédnout charakter původního obrazu. (viz Obr. 15) Dalším a posledním výtvořem, které u Jona Haddocka zmíním, je série obrazů *ISPs (Internet Sex Pictures)*. V tomto cyklu fotografií Haddock reaguje na šíření digitální fotografie na internetu tím, že přetváří pornografické snímky z něj stažené. Z hlediska běžné fotografické praxe jsou tyto fotografie volně dostupné na internetu technicky naprosto nevhodné pro jakékoliv další úpravy. To z toho důvodu, že obrazy získané z internetu mají většinou velmi nízkou kvalitu, danou malým rozlišením a velkou mírou ztrátové komprese. Haddock ale této nekvality využil ve svůj prospěch. Pomocí počítačových fotoeditačních programů, technikou retuše, odstranil hlavní aktéry těchto obrazů. Že na obrazu něco chybí, že bylo něco záměrně odstraněno, je zřejmé na první pohled. Jelikož na snímcích po odstranění všech osob zbyly jen velmi malé plochy pro klonování, musel autor používat stále se opakujících částí, které pak vytváří nové rastry a vzorce. Po takovýchto úpravách na fotografiích zůstaly jen prázdné motelové pokoje, rozestlané postele a někdy také části zahrad. Jediné co prozrazuje, že původně šlo o pornografické snímky, jsou jen názvy fotografií, které Haddock ponechal v původním tvaru (například „*asian4_c.jpg*“, „*annfck_c.jpg*“). (Lábová, 2009) (viz Obr. 16, 17, 18)



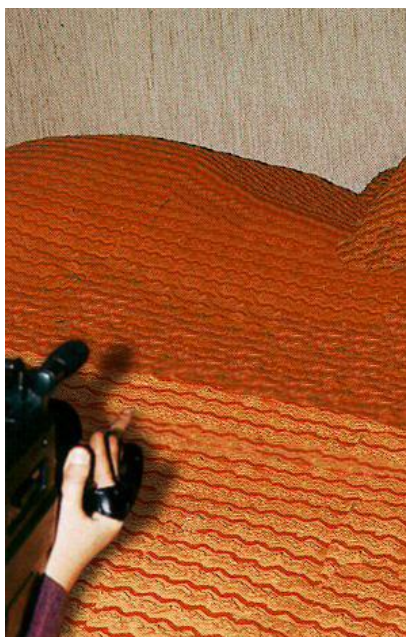
Obr. 15



Obr. 16



Obr. 17



Obr. 18

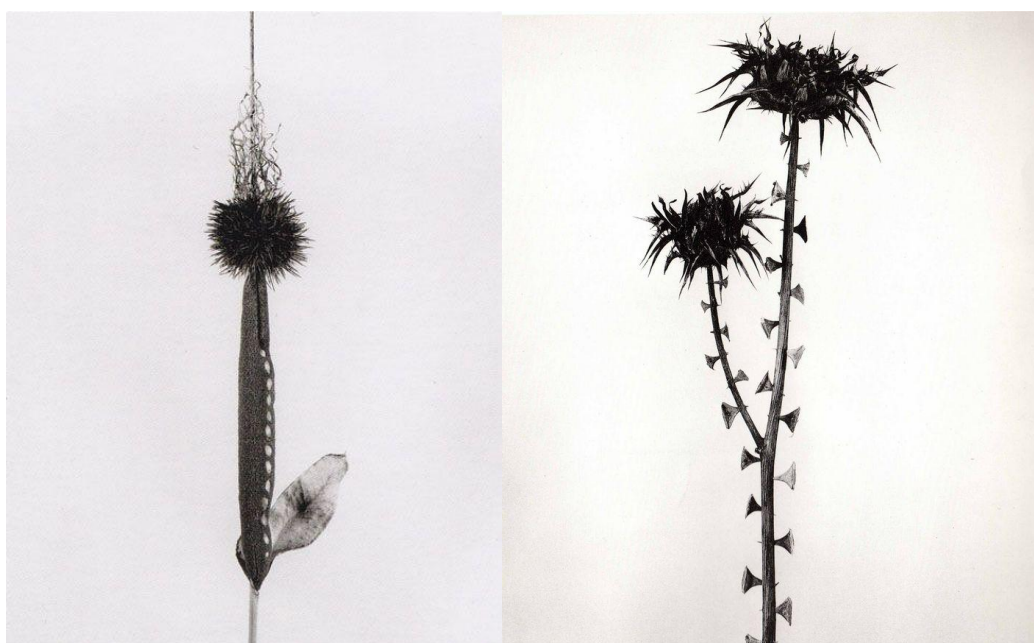
6.3.1.3 Joan Fontcuberta

Dalším autorem zabývající se mediovanou zkušeností s realitou, jako Jon Haddock, je španělský konceptuální umělec Joan Fontcuberta, narozený roku 1955 v Barceloně, kde také roku 1977 vystudoval Autonomous University of Barcelona. Na počátcích své kariéry pracoval v reklamě, ale později působil hlavně jako profesor na University of Barcelona, Pompeu Fabra University in Barcelona a také jako host přednášel na Harvardské universitě.

Jeho zájem se však od toho Haddockova liší, hlavně v tom, že výchozím bodem jeho tvorby je samotný proces reprezentace, kódování, přenos informací a média, ne konkrétní mediální obsahy (Lábová, 2009). Cílem jeho tvorby jako celku je s humorem a ironií upozornit společnost na její nekritickou důvěru v informace překládané tradičními významovými systémy, jako jsou muzea, knihy, atd. Také svými díly zpochybňuje objektivitu fotografie. V internetovém magazínu Artkrush autor svou tvorbu popsal takto: *„Fotografie jsou silnými vizuálními pastmi: tváří se jako objektivní důkazy, ale ve skutečnosti jsou fiktivními reprezentacemi světa. Má práce si bere za cíl odhalovat tento paradox a podporovat skeptický přístup k fotografii, snaží se šířit podezření a pochybnosti, a to humornou cestou. Snažím se,*

aby lidé pochopili, že fotografie je kulturní konstrukt, jako každý jiný lidský produkt.“ (Lábová, 2009: s. 79)

Prvním počinem, kterým na sebe upozornil, byla série fotografií rostlin z roku 1984 nazvaná *Herbarium*. Jedná se o černobílé makrofotografie rostlin, podobné dílu Karla Blossfelda, avšak ty vyhotovené Fontcubertou jsou uměle vytvořené *asambláže* kombinující různé rostliny, předměty i materiály dohromady. Tímto způsobem Fontcuberta stvořil soubor plný nových a fascinujících druhů květin, který navenek působil jako přírodovědný dokumentační materiál.



Obr. 19

Obr. 20

Na podobném principu je založená i jeho další práce z roku 1987 s názvem *Fauna*, jenom v tomto případě je fiktivní realita ještě více propracovaná. Svou sbírku fotografií nereálných živočišných druhů Fontcuberta totiž vydával za nalezený deník již mrtvého, neznámého profesora zoologie Petera Ameisenhaufena, který byl samozřejmě také fiktivní. Ale i tak neuvěřitelné věci jako létající slon, se po tak promyšlené prezentaci, jaká se mu podařila, zdály pravdivé a důvěryhodné. Z fotografií vymyšlených a následně vytvořených zvířat stačilo sestavit jakýsi deník, přidat k němu pár zápisníků, videozáznamů, koster, rentgenů, atd. a celé to podpořit jménem autora, aby manipulované fotografie získaly hodnotu dokumentu a dokázaly oklamat mnoho lidí. Hlavním cílem této výstavy však bylo lidem ukázat jak snadné

je veřejnost zmanipulovat, aby věřila v něco naprosto absurdního a varovat je před slepou a nekritickou důvěrou v informace, které poskytují přírodovědné publikace a muzea. Je také důležité zmínit, že na tomto projektu Fontcuberta nepracoval sám, ale spolupracoval se svým přítelem Perem Formiguerem, který se staral o textovou část projektu.



Obr. 21



Obr. 22

V obou příkladech Fontcubertových prací probíhá manipulace ještě před zmáčknutím spouště, nedochází tedy k žádné postprodukcí. Fontcuberta si všechny rostliny i zvířata nejprve složí z různých materiálů, předmětů, částí jiných rostlin a zvířat, ty pak vloží na předem určené místo buď v laboratoři, nebo v jejich „přirozeném prostředí“ a tam si je vyfotografuje. Takže všechny jím vytvořené druhy zvířat, jak sám autor řekl v rozhovoru pro *Journal of contemporary art*, skutečně existují, ale nežijí. Vtipně k tomu poznamenal, že je má všechny doma a že tím děsí své návštěvy.

6.3.2 Tuzemští umělci

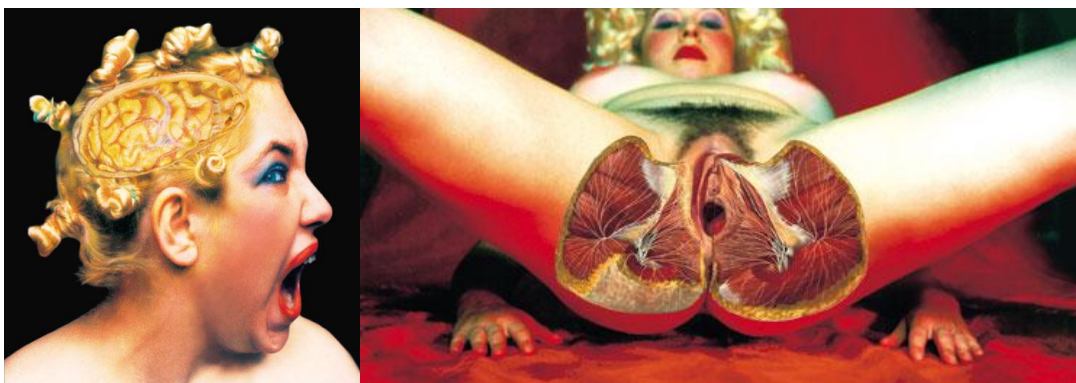
6.3.2.1 Veronika Bromová

Jako prvního českého umělce zabývajícího se manipulovanou fotografií bych zmínila Veroniku Bromovou, protože tato rodačka z Prahy patří u nás mezi první umělce pracující s digitálně manipulovanou fotografií. Veronika Bromová se narodila roku 1966, vystudovala Vysokou školu umělecko-průmyslovou v Praze, na umělecké scéně se objevila v 90. letech a vyučovala na Pražské akademii výtvarných umění, konkrétně jako vedoucí Ateliéru nových médií. Své výtvarné vyjádření neomezuje pouze na manipulovanou fotografii, ale pracuje také s obrazy, zvuky, instalacemi, videem a multimédií. Její počáteční umělecká tvorba je charakteristická převážně zájmem o ženské tělo a z toho důvodu bývá sama autorka považována za feministku. Ona sama se k tomu vyjádřila v rozhovoru pro magazín Aktuálně.cz takto: „[...] *moje práce do kontextů feminismu asi zapadá, ale já tento fakt nijak zvlášť neřeším, protože mě nebaví někam zapadat; prostě chci jen dělat to, co dělám a každý či každá mají možnost na mou práci reagovat nebo v ní něco nacházet.*“ (Wohlmuth, 2008) Dále se její díla věnují problematice genderu, intimity, sebepoznání a erotiky. Svým uměním dosáhla také jistých úspěchů, například v roce 1999 vyhrála první místo v konkurzu na reprezentaci ČR na 58. Benátském bienále současného umění, nebo se dostala až do finále Ceny Jindřicha Chaloupeckého. A také obdržela cenu Grammy 95 – Česká republika za nejlepší CD obal (Šum Svit).

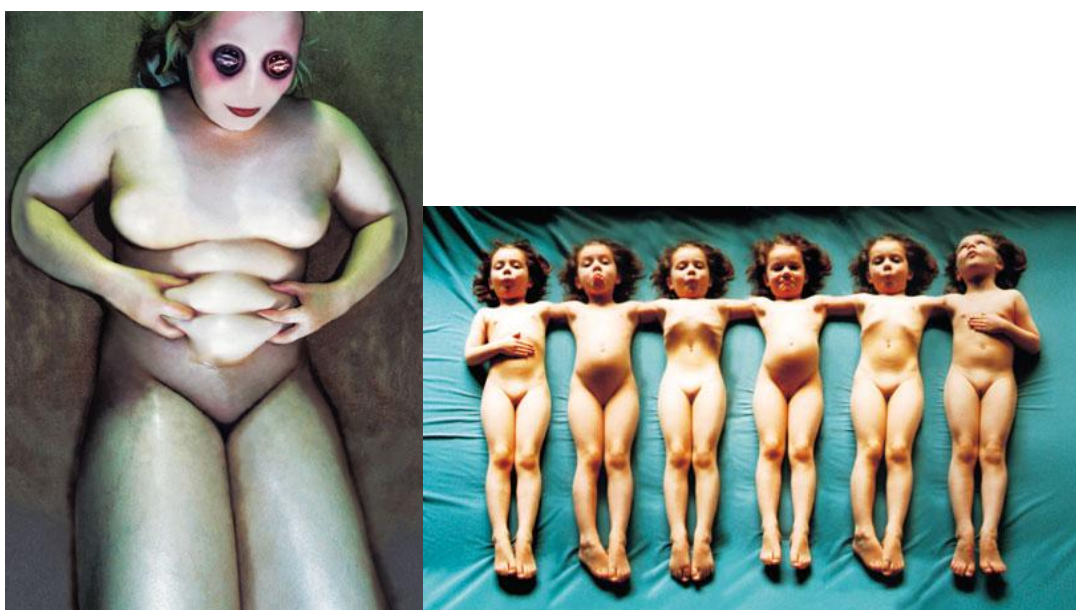
Než se Veronika Bromová začala věnovat digitálním úpravám fotografií, pracovala s technikou fotokoláže. Ukázkou této její rané tvorby jsou práce *Zakleté princezny* (1992) a *Tance s medicínou* (1993). Další její fotografie *Holky* a *Taky holky* (1994) byly už upravovány na digitální úrovni, pomocí počítačových technologií. Z hlediska mé práce je velmi zdařilá sada čtyř fotografií pod názvem *Pohledy* z roku 1996. (viz Obr. 23) Na každé fotografii je vždy zachycena jedna část ženského těla, ze které je pomocí úprav v počítači jakoby odstraněna kůže, díky čemuž jsou vidět svaly, šlachy, cévy a tkáň, které se na dané části lidského těla opravdu nachází. Připadá mi to jako lehce vulgárně podaná lekce anatomie ženského těla. Jako poslední z mnoha dalších prací Veroniky Bromové bych uvedla cyklus *Bytosti* (1997), kde Bromová předvedla své mistrovské dovednosti v digitální

manipulaci. Povedlo se jí vytvořit podivné, někdy až strašidelné bytůstky, které jsou však vždy nějakým způsobem deformované (viz Obr. 24).

Tato česká umělkyně upoutala mnoho lidí, určitou část zaujala hlavně její rozporupná díla plná nahoty, ale jejím největším přínosem je to, že u nás jako jedna z prvních pracovala s digitální úpravou a velkoplošnou adjustací.



Obr. 23



Obr. 24

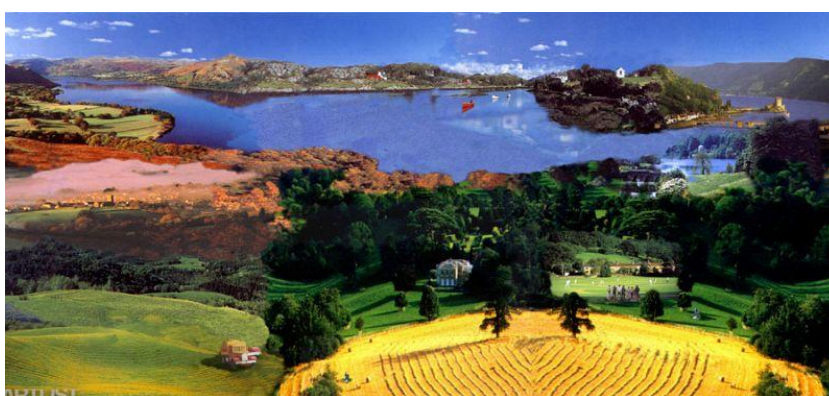
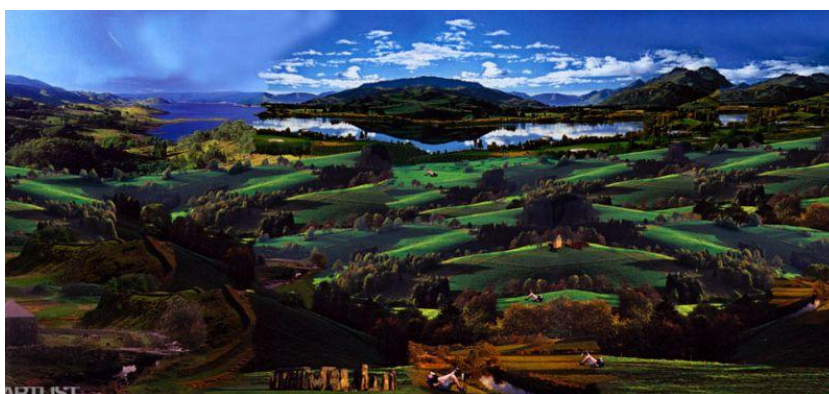
6.3.2.2 Štěpánka Šimlová

Štěpánka Šimlová je další důležitou osobností české manipulované fotografie. Narodila se roku 1966 v Plzni a absolvovala na Akademii výtvarných umění v Praze, konkrétně v ateliéru Milana Knížáka. Stejně tak, jako výše zmíněná umělkyně Veronika Bromová, i Štěpánka Šimlová začala vystavovat již během svého studia v 90. letech. Později několik let vyučovala v ateliéru digitálních médií na Fakultě umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem a v současné době působí na pražské FAMU jako vedoucí katedry fotografie.

Ve své tvorbě se neomezuje pouze na digitální montáže fotografií, i když právě díky nim je známa, ale pracuje také s malbou, kresbou, videem, různými instalacemi a site specific projekty. Pomíjivost plynoucího času, reklama, současná doba ovlivňovaná médii, společenská či politická situace jsou hlavními tématy, kterým se ve svých dílech často věnuje. Jedinečnost této umělkyně je vidět také na používání velmi nestandardních materiálů - jako je fólie, igelit, plexisklo či záclona, jako podklad pro své výtvary.

Její nejzásadnějším dílem z hlediska manipulované fotografie je jistě cyklus nazvaný *Krajiny* (1999, 2000). (viz Obr. 25) Jedná se o fotografie imaginativních krajin vytvořených v počítači pomocí kombinování částí nasnímaných scénérií, jejich zrcadlením či klonováním. Na první pohled obrazy působí sice realisticky, ale při bližším ohledání je tato iluze skutečného světa narušena drobnými chybami. Tyto chyby v perspektivní, barevné nebo světelné konzistenci Štěpánka Šimlová ve svých obrazech ponechává či přímo vytváří úmyslně, jejím záměrem totiž není vytvořit dokonalé iluze krajiny. Tyto záměrně ponechané „nedostatky“ jsou součástí jejího vyjádření.

V díle nesoucím název *Modlitbičky* Šimlová nahrazovala neonové reklamy ve velkoměstě slovy dětských modlitbiček. Dalšími projekty Štěpánky Šimlové, věnující se manipulování fotografií, jsou také například série koláží *To be uncommon person could course common problems* (1999) nebo také *Vnitřní krajiny* (2005).



Obr. 25

6.3.2.3 Jiří David

Posledním významným českým umělcem, kterého zde zmíním, je Jiří David. Narodil se v Rumburku roku 1956, ve svých 31 letech dokončil studium na Akademii výtvarných umění v Praze v ateliéru Arnošta Paderlíka a Jiřího Ptáčka, později zde také pracoval jako vedoucí ateliéru vizuální komunikace. V roce 2002 AVU opustil a o dva roky později začal působit na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze jako vedoucí intermediálního a konceptuálního

ateliéru. Pro českou kulturu a umění je Jiří David velmi důležitou osobností, protože patří k vůdčím postavám v utváření postmoderny u nás. Pro tyto snahy bylo stěžejní založení skupiny *Tvrdohlaví*, jejíž byl spoluzakladatelem a též patřil k několika autorům soustředujících se kolem *Galerie MXM*. Jeho významné postavení na umělecké scéně je podpořeno také tím, že jako jeden z mála umělců se na přelomu 80. a 90. let dokázal prosadit i na mezinárodní úrovni. Jeho tvorba je velmi různorodá, důvodem této nesourodosti je možná osobní nejistota umělce v pohledu na svět a výtvarné umění vůbec (Paul, 2002). Sám David však o sobě samém a své tvorbě říká: "*Nevím, co jsem; nevím, co znamenám; nevím proč a pro koho dělám; neznám smysl ani důvod původu mých, mnohdy recyklovaných prací. Podezřele méně a méně je pro mne podstatné, kdo a jak porozumí smyslu mých prací, a to včetně mne samého; jsem svým vlastním cizincem. Po patnácti letech intenzivní, profesionální práce v oblasti umění, někde uprostřed Evropy, jsem ztratil jakoukoliv koherentní identitu. Pomalu a nejistě dospívám k závěru, že to pro mě není negativní, i když nevím co s tím.*" (David, 2014)

Klíčovými technikami v Davidově tvorbě jsou fotografie, kresby, grafiky, objekty, ale i instalace. Celou jeho různorodou uměleckou práci prostupuje performativní přístup k tvoření, zájem o paradox a téma identity a jeho dílům též není cizí sklon provokovat. I přes jeho dlouhé a úspěšné působení v umění se do podvědomí široké veřejnosti dostal pravděpodobně až svými zářivými instalacemi v centru Prahy, jako byla trnová koruna vznášející se nad Rudolfinem v roce 2001 nebo červené srdce nad Pražským hradem o rok později.

Z hlediska zaměření mé práce jsou z Davidovy tvorby zásadní dvě díla: *Skryté podoby* (1991-1995) a *Bez soucitu* (2002). Základem první zmíněné práce – *Skryté podoby*, byly frontální snímky tváří významných osobností z celého světa. (viz Obr. 26) Tyto portrétní fotografie politiků, sportovců, umělců či vědců David rozdělil na dvě stejné poloviny a z nich následně vytvářel dvojice nových fotografií, jednu složenou z pravých půlek a druhou z těch levých. Celá tato úprava probíhala na úrovni negativu a pomocí ní David vytvořil více než sto párů podobizen, přičemž portrét z pravých polovin nebyl nikdy stejný jako ten složený z levých částí. Davidův projekt tedy poukazoval na asymetričnost lidského obličeje a možná bychom v něm mohli pozorovat i jistý vztah mezi polovinami obličeje a hemisférami mozku.

Příčemž pravá hemisféra ovládá primární smyslové funkce levé části těla a je centrem naší kreativity, emotivnosti, prostorové orientace, abstraktního myšlení, atd. A naopak levá hemisféra ovládá pravé části těla, řeší hlavně logické a analytické úkoly a je také dominantním centrem pro čtení a slovní zásobu.



Obr. 26

Druhé dílo nazvané: *Bez soucitu* se skládá ze sedmnácti rozměrných fotografií velmi vlivných plačících mužů. Jelikož v naší euroatlantické kultuře není pláč jakožto projev silných emocí pro muže přípustný, je pro diváka velmi zarážející vidět na snímcích plakat mocné politiky světa, jako je například George Bush, Silvio Berlusconi, Václav Havel, Jásir Arafat či Vladimír Putin. Tyto fotografie však vznikly pomocí digitální manipulace, portréty těchto vlivných mužů si David vypůjčil z fotobanky České tiskové kanceláře a prostřednictvím počítačového programu jim přidal své vlastní slzy. Těmito slzami tak vytvořil krásnou představu, že odpovědní tohoto světa mají nějaké city a svědomí. Kdyby použil soukromé fotografie neznámých lidí, pravděpodobně by takového účinku nedocílil. V Britských listech se Jan Paul k záměru Jiřího Davida vyjádřil takto: „*Hezké ženy a silní mužové jsou přece manipulovaný mediální mýtus stejně, jako oficiální portréty použitých státníků. Záměr autora [...] byl ten, že autor manipuloval již manipulované, čímž demytizoval onu ikonografickou mediální hru a nedůvěru k ní projevil ještě větší nedůvěrou.*“ (Paul, 2002)



Obr. 27

7 ZÁVĚR

Cílem mé práce bylo nastínit, jak teoreticky, tak i na příkladech, dva možné náhledy na manipulovanou fotografii. K tomuto účelu jsem rámcově zrekapitulovala zrod a vývoj fotografie, včetně její digitální etapy. Chtěla jsem prověřit, zda je na místě považovat manipulovanou fotografii za klamavé médium, zda se využívá předpoklad přisuzující fotografii pravdivost, respektive jestli je stále fotografie pokládána za objektivní a pravdivé médium, zachycující skutečný stav.

Aby fotografie mohla někoho oklamat, musí být považována za pravdivé médium zobrazující skutečnost. Veřejnost jí musí důvěřovat. Z toho důvodu jsem jednu kapitolu věnovala právě tomuto vztahu fotografie a skutečnosti. Ale jak celá má práce napovídá, vše týkající se fotografie je velmi rozporuplné, ať už šlo o její vynalezení; o názor umělců, vědců a veřejnosti na ni; postoje k jejímu zařazení mezi výtvarná umění, tak ani její vztah ke skutečnosti nelze jednoznačně popsat. I když jsou názory různé, většina z nás stejně fotografii důvěřuje i přes široké možnosti úprav, které jsou pro většinu lidí neodhalitelné a také přes nepřeberné množství příkladů, kdy byl úpravou snímků změněn jejich význam a sdělení.

Na manipulovanou fotografii se může nahlížet z různých úhlů pohledu. Ve své práci jsem se ale zaměřila jen na dva krajní, vzájemně protichůdné náhledy. Na hledisko novinářské fotografie v protikladu k hledisku umění. Rozbor těchto dvou

přístupů měl za cíl dokázat, že manipulovanou fotografii lze považovat za klamoucí médium jen v oblastech, kde je pravdivost sdělení fotografií zásadní a má charakter důkazu. Takové pojetí se stále upevňuje právě v žurnalistice, dokumentární fotografii a vědě. V těchto odvětvích je zmanipulování sdělení snímku nepřípustné a z toho důvodu jsou například v některých novinách či časopisech ustavovány etické kodexy, upravující dovolené a zakázané postprodukční zásahy do fotografií.

Naopak cílem umění není podat co nejrealističtější obraz, ani něco dokazovat, ale umění má diváka zasáhnout, zaujmout, vyvolat v něm nějaký estetický zážitek. U umění nikdo nepředpokládá objektivitu, ale tvořivost, originalitu a samozřejmě také jistou dávku umělcovy osobnosti, individuality. Už Ottův naučný slovník popisuje umění (krásné umění) takto: umění „*jest úmyslné tvoření nebo konání, jehož výsledek nad jiné výtvořiny a výkony vyniká jistou hodnotou již při pouhém nazírání a vnímání, tj. hodnotou aesthetickou.*“ (Otto, 1907: s. 170) Manipulovaná fotografie prezentovaná jako umění tedy sice někdy pracuje s předpokladem pravdivého podání dat, nicméně vzhledem k přednostnímu sledování estetické hodnoty není pravdivost ani etickým ani faktickým problémem. Se stále větším uplatňováním digitálního zpracování fotografického obrazu se v reflexi diváků postupně oslabuje očekávání existence snímaného faktu.

Hlavní hypotéza mé práce byla tedy potvrzena jen z části. Manipulovaná fotografie staví na původním hodnocení fotografie jako na média předvádějícím fakta, proto může záměrně konstruovat nepravdivá a klamavá svědectví. Ovšem s postupným oslabováním tradiční fotografické praxe a se zvyšováním autonomního vytváření fotografického obrazu bez referentů, se postupně hodnocení fotografie proměňuje a nepřikládá se jí původní platnost pravdivého svědectví. Proti tomu zůstává být tento nárok podporován v žurnalistické fotografii, kde ovšem musí být postaven na umělém zavedení etických kodexů. Manipulování fotografie v těchto případech většinou nefalzifikuje zásadně její původní obsah, často pouze zvýrazňuje některé vlastnosti sdělení. Míra klamavosti je tak velmi spjitá a závislá spíše na společenském hodnocení.

8 SLOVNÍK

Asambláž

Jedná se o způsob výtvarné tvorby, kdy je umělecké dílo vytvářeno spojováním různých předmětů a materiálů. Dalo by se říci, že jde o předmětovou koláž.

Barevný model RGB

Jedná se o aditivní míchání barev (míchání vyzařovaného světla), který se používá v barevných monitorech a projektorech. Pracuje na základě sčítání tří barev, červené (Red), zelené (Green) a modré (Blue), přičemž sloučením všech tří barev dostaneme bílou. Různými kombinacemi těchto barev dosáhneme velkého množství dalších barev.

Bromolejotisk

Základem bromolejotisku je již hotová zvětšenina na běžném bromostříbrném papíře, ta se musí nejdříve zbavit stříbra a utvrdit želatinu v oxidační lázni. Tím se v želatině vytvoří reliéf, který se musí „vybarvit“, podobně jako v případě olejotisku, ručně „vytřukáváním“ mastnou barvou pomocí štětce. Po vybarvení se buď obraz usušil, nebo mohl být v tiskařském lisu otištěn na papír. Odlišnost od ostatních ušlechtilých fotografických tisků se zde nachází v kroku utvrzování želatiny, nepoužívá totiž působení světla jako obvykle, ale chemický proces při oxidaci. Tato nezávislost bromolejotisku na denním světle byla jeho velkou výhodou, díky které si získal jistou oblibu (Scheufler, 2000).

Camera lucida

Je optické zařízení, které se používalo jako pomůcka při kreslení. Jeho název pochází z latiny a znamená „světlá komora“. Nejednalo se, jak by název mohl napovídat, o světlou místnost, ale o skleněný hranol upevněný na tyčce přidělané k rýsovacímu prknu. Když se malíř díval přes hranu hranolu, viděl současně kreslenou scénu a svou pracovní plochu. Mohl tedy lépe a přesněji zaznamenat stěžejní části scény.

Carbro (nepřímý uhotisk)

Jedná se o nejjednodušší a nejmladší techniku ušlechtilých fotografických tisků. Obdobně jako bromolejotisk nevyužívá přímého působení světla na chromovanou želatinu, ale utvrzuje ji pomocí chemického působení bělicí lázně při vybělování stříbrného obrazu. Výhodou této techniky je již zmíněná nezávislost na denním světle, její dobrá světlostálost a také jednoduchost a lacinost (Scheufler, 1993).

Daguerrotypie

K procesu daguerrotypie byla třeba vyleštěná měděná deska potažená stříbrem, povrchová vrstva této desky se pomocí výparů jódu stala citlivou na světlo. Takto upravená se deska vložila do camery obscury a vystavila se světlu. Po dostatečně dlouhé expozici (od několika minut až po několik hodin) došlo k vyvolání latentního obrazu (obraz zachycený na světlocitlivém povrchu, okem neviditelný, vyvolatelný pomocí vývojky) parami rtuti. Nakonec zbývalo jen obraz ustálit pomocí chloridu sodného.

Diazotypie

Technika nazývaná též ozalidový tisk, používající papíry s vrstvou citlivou na světlo tvořenou diazoniovou solí. Po exponování na osvětlených místech dojde k reakci, k vytvoření azobarviv (Tausk, 1972).

Dioráma

Vynálezcem dioramatu je Louis-Jacques-Mandé Daguerre a jedná se o malbu velkého formátu, často s plastickými kulisami v popředí. Dioráma se používalo převážně k vytváření divadelních kulis, aby se tím docílilo dojmu hluboce zapuštěného divadelního prostoru.

Fyzionotrace

Kreslicí zařízení vynalezené Gilles-Louisem Chrétienem v roce 1786, sloužící k zakreslení siluety obličeje a funguje na principu pantografu. Základem fyzionotrace je okulár, skrze který umělec sleduje model a zároveň jeho pohybem opisuje tvar jeho profilu. Ve spodní části přístroje se nachází jehla, která je spojena s okulárem a přesně kopíruje jeho pohyby inkoustem na papír. Poté mohl být obraz přenesen na měděnou destičku, vyryt a následně použit k reprodukci (Marien, 2010).

Galerie MXM

Jedná se o jednu z prvních komerčních galerií u nás po Sametové revoluci. Vznikla v roce 1991, ale její název vyjadřuje římskými číslicemi rok 1990, což má být doba, kdy se Tomáš Procházka rozhodl založit soukromou galerii. Galerie si kolem sebe soustředila úzký okruh umělců, jako například umělce ze skupin Tvrdohlaví a Pondělí a umělecké individuality jako Jařího Kovand, Jana Mertu, Antonína Střížeka, Vladimíra Skrepla, a další. Její činnost byla ukončena po povodních v roce 2002, kdy byly její prostory v Nosticově ulici vytopeny (Galerie MXM) .

Gumotisk

Co se týče technické stránky je gumotisk velmi podobný uhlotisku. Rozdílem mezi nimi je v tom, že gumotisk používá místo želatiny tenoučkou vrstvu arabské gumy. Ta je také pokryta pigmentem a zcitlivěna v dvojchromanu draselném. Gumotisky mají velkou výhodu v tom, že mohou být vyvolány rovnou na původní podložce. Konečný obraz se vyznačuje krásně prokreslenými obrazy ve světlech i stínech a jakousi rozpitostí obrazu – motivy jsou většinou bez zřetelně ostrých kontur (Scheufler, 2000).

Chronofotografie

Z latinského chronici – časový. Jedná se tedy o časový snímek, který dokáže zachytit rychlý pohyb v jeho jednotlivých fázích, které lidské oko nemůže spatřit.

Ikona, index, symbol

Jeden ze způsobů dělení znaků podle teorie Charlese Sanderse Peirceho. V případě ikony se jedná o znak založený na podobnosti s označovaným. Index je naopak založený na fyzickém vztahu, je příznakem, stopou zanechanou označovaným. A poslední, symbol, je znak, který není založený na žádné přímé souvislosti s označovaným, je to znak přiřazený konvencí (Láb, 2009).

Kyanotypie (modrotisk, železitý tisk)

Fotografická technika vynalezená Sirem Johnem Herschelem, založená na železných solích citlivých na světlo, které vytváří výrazně modrý obraz (Marien, 2010).

Litografie (kamenotisk)

Jedná se o tiskařskou techniku, vynalezenou roku 1796 pražským rodákem Aloisem Senefelderem. Základem této metody byl zvláštní kámen, solenhofenský vápenec, který se vyznačuje svou jemnou pórovitou strukturou (později se používaly místo kamene měděné a zinkové desky). Na hladký kámen se mastnou křídou namaloval obraz, jenž měl být vytištěn. Oblasti pokryté mastnou křídou zachycovaly tiskařskou barvu a naopak oblasti ošetřené jen vodou, tuto barvu odpuzovaly (Tausk, 1972).

Olejtisk

Jedná se o nejrozšířenější techniku ušlechtilých fotografických tisků, používanou po roce 1904. Základ je shodný jako v případě uhlotisku – papír s vrstvou želatiny zcitlivěnou v dvojchromanu draselném. Na takto upravený a usušený papír se pomocí denního světla negativ okopíroval, pak se želatinový papír omyl od zcitlivujícího roztoku a nechal se usušit. Uschlá kopie se vložila na určitou chvíli do teplé vody, po vyjmutí se položila na skleněnou desku, překryla látkou, po které se přejíždělo gumovým válečkem, aby se odstranila veškerá voda. Konečný obraz se vyvolá prostřednictvím mastné tiskařské černi, která se nanášela lehkými doteky štětce a následným vypráním v benzenu. Tato technika vyžadovala jisté zkušenosti, zručnost a také trpělivost. Její vlastností, díky které ji můžeme rozeznat od ostatních ušlechtilých fotografických tisků, jsou tahy a stopy štětín štětce (Scheufler, 2000).

Piktorialismus

Fotografický směr charakteristický snahou přiblížit fotografii malovanému obrazu. Jeho název je odvozen z nadpisu knihy H. P. Robinsona „*Pictorial Effect in Photography*“ (Obrazový účinek ve fotografii) z roku 1869. Piktorialismus měnil své podoby a techniky v závislosti na změnách v malířství, například v 90. letech 19. století pronikly do fotografie tendence malířského impresionismu (malebnost námětů, omezení detailnosti, dojem mlhavosti a jemného prosvícení, atd.). K dosažení impresionistických rysů piktorialisté při zpracování pozitivů používali tzv. ušlechtilé fotografické tisky. (viz. 4.1.2 Ušlechtilé fotografické tisky) Hlavními průkopníky byli Robert Demachy a Constant Poyo (Tausk, 1972).

Platinotypie

I když se řadí mezi ušlechtilé fotografické tisky, nejde o tisk s použitím barvy, ale je postupem, který vytváří obraz vyloučenou kovovou platinou. (Scheufler, 2000) Proces funguje tak, že se papír obohacený o vrstvu platiny smíchanou se solemi železa, se exponuje na světle a následně se vyvolá. Tato metoda se vyznačuje sytými tóny bez absolutní černé a vynikající kresbou ve stínech. Jde o nejtrvalejší fotografickou techniku, která se však díky vysoké ceně platiny výrazně nerozšířila (Scheufler, 1993).

Přímý pozitivní tisk

Je metoda, vynalezená Hippolyte Bayardem, při níž vzniká unikátní samostatný obraz bez negativu.

Talbotypie (kalotypie)

Fotografická technika pojmenovaná po svém vynálezci Williamu Henry Fox Talbotovi, který si ho roku 1841 nechal patentovat. Základem jeho procesu byl kalotypický negativ, což je papír nasycený roztokem dusičnanu stříbrného, na kterém se následně vytvořila, namočením do jodidu draselného, vrstva citlivá na světlo. Takto byl negativ připraven dopředu, těsně před použitím bylo třeba jej ještě natřít směsí dusičnanu stříbrného a kyseliny galové, aby se povrch zcitlivěl. Po exponování vznikl latentní obraz, který byl třeba ještě vyvolat a ustálit (Marien, 2010).

Tvrdohlaví

Umělecká kupina Tvrdohlaví působila v letech 1987 až 2001. Mezi její členy patřil již zmíněný Jiří David, Stanislav Diviš, Michael Gabriel, Václav Marhoul, Čestmír Suška, František Skála, Jaroslav Róna, Petr Nikl, Stefan Milkov a Zdeněk Lhotský (Tvrdohlaví).

Uhlotisk (pigment)

Jedná se o nejstarší techniku ušlechtilých fotografických tisků, její princip byl vypracován už roku 1855. Základem uhlotisku je papír pokrytý vrstvou želatiny, která je citlivá na světlo, a barevným práškem (saze, kaselská hněd', siena pálená...). Pigmentová vrstva se ještě před použitím musela zcitlivět v roztoku dvojchromatu draselného a amoniaku. Po vystavení světlu se papír opláchl vodou, což z papíru odstranilo neosvětlenou želatinu i s pigmentem. Takto vytvořený obraz ještě není

definitivní, musí se za morka obtisknout na jinou podložku s želatinovou vrstvou (papír, sklo, porcelán, tiskový válec, textil, kov...) (Scheufler, 2000).

Uhlotisk je rozpoznatelný podle reliéfu, který je na výsledném obraze patrný, dále je pro tuto techniku typická bohatá stupnice polotónů (Scheufler, 2000).

Zoopraxiskop

Je jedním z prvních zařízení pro zobrazování pohyblivého filmu vynalezené Eadwardem Muybridgem v roce 1879 (Zoopraxiskop).

9 SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

ANDĚL, Jaroslav, 2012. *Myšlení o fotografii: průvodce modernitou v antologii textů*. Vyd. 1. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 462 s. ISBN 978-80-7331-235-0.

BARTHES, Roland, 1994. *Světlá komora: Vysvětlivka k fotografii*. Bratislava: Archa. ISBN 80-7115-08.

CÍSAŘ, Karel, 2004. *Co je to fotografie?*. Vyd. 1. Praha: Herrmann a synové.

CHURÝ, Lukáš, 2006. Vektorové a rastrové obrázky. *Programujte.com* [online]. [cit. 2014-10-22]. Dostupné z: <http://programujte.com/clanek/2006062009-vektorove-a-rastrove-obrazky/>

JANDA, Luděk, 2006. Digitální obraz. *Cinepur* [online]. č. 44 [cit. 2014-10-12]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=933.>>.

JURDIČ, Jakub, 2010. *Postprodukce v digitální fotografii*. Zlín. 39 s. Bakalářská práce na Fakultě multimediálních komunikací Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně. Vedoucí práce MgA. Jakub Vrhel.

KŘIVÁNEK, Ladislav, 1968. *Zvláštní fotografické postupy*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství.

LÁB, Filip a Pavel TUREK, 2009. *Fotografie po fotografii*. Vyd. 1. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, 130 s. ISBN 9788024616179.

LÁBOVÁ, Alena a Filip LÁB, 2009. *Soumrak fotožurnalismu?: manipulace fotografií v digitální éře*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 155 s. ISBN 9788024616476.

MANOVICH, Lev, 2002. Principy nových médií. *Teorie vědy: Theory of Science: Problémy vědy, techniky a společnosti*. Praha: Akademie věd České republiky, Sociologický ústav, 2002, č. XI (XXIV) 2. ISSN 1210-0250.

MARIEN, Mary Warner, 2010. *Photography: A Cultural History*. Vyd. 3. London: Laurence King Publishing Ltd. ISBN 978-1-85669-666-1.

MULLIGAN, Therese a David WOOTERS, 2010. *Dějiny fotografie: od roku 1839 do současnosti*. Přeložil Vladimír Čadský. Praha: Slovart, 766 s. ISBN 978-80-7391-426-4.

OTTO, Jan, 1904. *Ottův slovník naučný: Illustrovaná encyklopedie obecných vědomostí. Díl 21*. Praha: Otto.

OTTO, Jan, 1905. *Ottův slovník naučný: Illustrovaná encyklopedie obecných vědomostí. Díl 23*. Praha: Otto.

OTTO, Jan, 1907. *Ottův slovník naučný: Illustrovaná encyklopedie obecných vědomostí. Díl 26*. Praha: Otto.

PAUL, Jan, 2002. Monitor Jana Paula: David jako rukojmí v efektní prázdnotě: Pokus o zamyšlení nad tvorbou vizuálního umělce. *Britské listy* [online]. [cit. 2014-10-30]. Dostupné z: <<http://blisty.cz/art/12263.html>>.

PERES, Michael R., 2007. *Focal encyclopedia of photography: digital imaging, theory and applications, history, and science*. London: Elsevier, 846 s. ISBN 978-0-240-80740-9.

SCHEUFLER, Pavel, 2000. *Teze k dějinám fotografie do roku 1914*. Vyd. 1. Praha: Akademie múzických umění, 76 s. ISBN 80-85883-57-0.

SCHEUFLER, Pavel, 1993. *Historické fotografické techniky*. Vyd. 1. Praha: IPOS Artama, 58 s. ISBN 80-7068-075-x.

SONTAGOVÁ, Susan, 2002. *O fotografii*. Vyd. 1. Praha: Paseka, 181 s. ISBN 80-718-5471-9.

TAUSK, Petr, 1972. *Praktická fotografie*. Vyd. 1. Praha: SNTL - Nakladatelství technické literatury, 382 s., xlviii s. obr. příl. Oborové encyklopedie SNTL.

WOHLMUTH, Radek, 2008. Veronika Bromová: Kliše může být úplně všechno. *Aktualne.cz* [online]. [cit. 2014-10-27]. Dostupné z: <<http://magazin.aktualne.cz/kultura/umeni/veronika-bromova-klise-muze-byt-uplne-vsechno/r~i:article:623167/>>.

Elektronické zdroje

BROMOVÁ, Veronika. *Veronika Bromová* [online]. 2003. Dostupné z: <<http://www.veronikabromova.cz>>.

CREWDSON, Gregory. *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. 2014. Dostupné z: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Gregory_Crewdson>.

CREWDSON, Gregory. *Artnet* [online]. Dostupné z: <<http://www.artnet.com/artists/gregory-crewatson/biography>>.

CREWDSON, Gregory. *Aperture* [online]. Dostupné z: <<http://www.aperture.org/crewatson/>>.

DAVID, Jiří (výtvarník). *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. 2014 [cit. 2014-10-30]. Dostupné z: <[http://cs.wikipedia.org/wiki/Ji%C5%99%C3%AD_David_\(v%C3%BDtvarn%C3%ADk\)](http://cs.wikipedia.org/wiki/Ji%C5%99%C3%AD_David_(v%C3%BDtvarn%C3%ADk))>.

Digitální fotoaparát. *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. 2014. Dostupné z: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Digit%C3%A1ln%C3%AD_fotoapar%C3%A1t#Histori>.

Fontcuberta, Joan. *Joan Fontcuberta* Dostupné z: <<http://www.fontcuberta.com/>>.

Fontcuberta, Joan. *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. 2014. Dostupné z: <http://en.wikipedia.org/wiki/Joan_Fontcuberta>.

Fontcuberta, Joan. *Journal of Contemporary Art* [online]. Dostupné z: <<http://www.jca-online.com/fontcuberta.html>>.

Galerie MXM. *Vědecko-výzkumné pracoviště AVU* [online]. Dostupné z: <<http://vvp.avu.cz/archivy/archiv-instituci/4/?table=institute>>

Haddock, John. *Whitelead* [online]. 2009. Dostupné z: <<http://whitelead.com/jrh/rgbgrid/index.html>>.

Hájek, Václav. Veronika Bromová. *Artlist* [online]. Dostupné z: <<http://www.artlist.cz/?id=2583>>.

Mencl, Ivan. Štěpánka Šimlová. *Huntkastner* [online]. Dostupné z: <<http://www.huntkastner.com/en/artists/simlova/bio.html>>.

Neff, Ondřej. Co je to CCD. In: *Digineff.cz* [online]. [cit. 2014-12-07]. Dostupné z: <<http://www.digineff.cz/cojeto/ccd/ccd1.html>>.

Petišková, Terezie. Jiří David. *Artlist* [online]. Dostupné z: <<http://www.artlist.cz/?id=885>>.

Slavická, Milena. Veronika Bromová. *Fotograf* [online]. Dostupné z: <<https://fotografmagazine.cz/2013/index.php?lang=cz&cisid=25&katid=3&claid=136>>.

Šimlová, Štěpánka. *Štěpánka Šimlová* [online]. Dostupné z: <<http://www.stepanka-simlova.com>>.

Tvrdohlaví. *Artlist* [online]. Dostupné z: <<http://artlist.cz/?id=130>>.

Zoopraxiskop. *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. 2013 [cit. 2014-10-30]. Dostupné z: <<http://cs.wikipedia.org/wiki/Zoopraxiskop>>.

10 ZDROJE OBRAZOVÉ PŘÍLOHY

Obraz 1

JOSEPH NICÉPHORE NIÉPCE, *Pohled z okna v Le Gras (View from the Window at Gras)*, 1826. heliografie. Gernsheim Collection.

Použito z: MARIEN, Mary W.: *Photography: A Cultural History*. Vyd. 3. London: Laurence King Publishing Ltd, 2010.

Obraz 2

DAVID OCTAVIUS HILL a ROBERT ADAMSON, *Hřbitov v Greyfriaru, pomníky hrdinů a McCullochův památník (Greyfriars' Churchyard, the McCulloch Monument and the Marty's Monument)*, kolem roku 1844. tisk na sláném papíře, 20,6 x 14,8 cm.

Použito z: MULLIGAN, Therese a David WOOTERS. *Dějiny fotografie: od roku 1839 do současnosti*. Přeložil Vladimír Čadský. Praha: Slovart, 2010, 766 s. ISBN 978-80-7391-426-4.

Obraz 3

Anna Atkinsová, *Poppy*, 1852. kyanotypie (modrotisk). Victoria and Albert Museum, London.

Použito z: MARIEN, Mary W.: *Photography: A Cultural History*. Vyd. 3. London: Laurence King Publishing Ltd, 2010.

Obraz 4

Eadweard Muybridge, bez názvu (sekvence fotografií cvalu a klusu), 1878. gravura. La Nature.

Použito z: MARIEN, Mary W.: *Photography: A Cultural History*. Vyd. 3. London: Laurence King Publishing Ltd, 2010.

Obraz 5

WILHELM a FRIEDRICH LANGENHEIM, *7 daguerreotypií znázorňující zatmění Slunce*, 1854. daguerrotypie, od 3.2 x 2.5 cm až 7.2 x 5.9 cm. Metropolitan Museum of Art, New York.

Dostupné z: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/283180>

Obraz 6

HIPPOLYTE BAYARD, Autoportrét jako utonulý, 1840. přímý pozitivní tisk na papíře. Société Francaise de Photographie, Paříž.

Dostupné z: <http://pictify.com/41349/hippolyte-bayards-self-portrait-as-a-drowned-man-1840>

Obraz 7

OSCAR REJLANDER, Dvě cesty života (The Two Ways of Life), 1857. albuminový tisk. George Eastman House, Rochester, New York.

Dostupné z: <http://www.codex99.com/photography/10.html>

Obraz 8

ADNAN HAJJ, *Bez názvu* (fotografie izraelsko-libanonského konfliktu), fotografická manipulace.

Dostupné z: <http://www.ynetnews.com/articles/0,7340,L-3287774,00.html>

Obraz 9

Titulní stránka časopisu National Geographic, únor 1982

Použito z: LÁBOVÁ, Alena a Filip LÁB. *Soumrak fotožurnalistu?: manipulace fotografií v digitální éře*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 2009, 155 s. ISBN 9788024616476.

Obraz 10

Obálka časopisu Time a Newsweek s portrétem O. J. Simpsona

Použito z:

Obraz 11

GREGORY CREWDSON, *Bez názvu* (z cyklu Natural Wonders), 1992 – 1997. počítačová manipulace.

Dostupné z: <http://www.mutualart.com/Artist/Gregory-Crewdson/2E6B3BCBDF3AFDE5/Artworks>

Obraz 12

GREGORY CREWDSON, *Bez názvu* (z cyklu Hover), 1996 - 1997. počítačová manipulace.

Dostupné z: <http://www.mutualart.com/Artist/Gregory-Crewdson/2E6B3BCBDF3AFDE5/Artworks>

Obraz 13

GREGORY CREWDSON, *Bez názvu* (z cyklu Twilight), 1998 - 2002. počítačová manipulace.

Dostupné z: <http://www.mutualart.com/Artist/Gregory-Crewdson/2E6B3BCBDF3AFDE5/Artworks>

Obraz 14

GREGORY CREWDSON, *Bez názvu* (z cyklu Dream House), 2002. počítačová manipulace.

Dostupné z: <http://www.mutualart.com/Artist/Gregory-Crewdson/2E6B3BCBDF3AFDE5/Artworks>

Obraz 15

JON HADDOCK, *Walt Disney Productions v. The Air Pirates* (z cyklu RGB Grid), 1978.

Dostupné z: <http://whitelead.com/jrh/rgbgrid/index.html>

Obraz 16

JON HADDOCK, *tvuch_c.jpg* (z cyklu ISPs (Internet Sex Pictures)), digitálně upravená fotografie.

Dostupné z: <http://whitelead.com/jrh/rgbgrid/index.html>

Obraz 17

JON HADDOCK, *b1108_c.jpg* (z cyklu ISPs (Internet Sex Pictures)), digitálně upravená fotografie. Dostupné z: <http://whitelead.com/jrh/rgbgrid/index.html>

Obraz 18

JON HADDOCK, *jong215c2.jpg* (z cyklu ISPs (Internet Sex Pictures)), digitálně upravená fotografie.

Dostupné z: <http://whitelead.com/jrh/ISPs/index.html>

Obraz 19

JOAN FONTCUBERTA, *Cardus fipladissus* (z cyklu Herbarium), 1985. fotografie.

Dostupné z: <http://www.pinterest.com/garbinelarralde/joan-fontcuberta/>

Obraz 20

JOAN FONTCUBERTA, *Braohypoda frustrata* (z cyklu Herbarium), 1984. fotografie.

Dostupné z: <http://www.pinterest.com/garbinelarralde/joan-fontcuberta/>

Obraz 21

JOAN FONTCUBERTA, *Solenoglypha Polipodida* (z cyklu Fauna), 1985. fotografie.

Dostupné z: <http://www.pinterest.com/garbinelarralde/joan-fontcuberta/>

Obraz 22

JOAN FONTCUBERTA, *Cercophitecus Icarocornu* (z cyklu Fauna), 1985. fotografie.

Dostupné z: <http://www.pinterest.com/garbinelarralde/joan-fontcuberta/>

Obraz 23

VERONIKA BROMOVÁ, *Pohledy*, 1996. c- prints, počítačově upravená fotografie.

Dostupné z: <http://www.veronikabromova.cz>

Obraz 24

VERONIKA BROMOVÁ, *Bytosti*, 1997. c- prints, počítačově upravená fotografie.

Dostupné z: <http://www.veronikabromova.cz>

Obraz 25

ŠTĚPÁNKA ŠIMLOVÁ, *Krajiny*, 1999. digitální tisk, počítačová manipulace, 120 x 280cm.

Dostupné z: <http://www.artlist.cz>

Obraz 26

JIŘÍ DAVID, *Skryté podoby*, 1991 – 1995, fotografie, 100 x 70 cm.

Dostupné z: <http://www.klicovasochoa.cz/fotogalerie/foto-minule-projekty-jiriho-davida/>

Obraz 27

JIŘÍ DAVID, *Bez Soucitu*, 2002, manipulovaná fotografie.

Dostupné z: <http://www.klicovasochoa.cz/fotogalerie/foto-minule-projekty-jiriho-davida/>