

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
PEDAGOGICKÁ FAKULTA
KATEDRA VÝTVARNÉ VÝCHOVY

Obor: Učitelství výtvarné výchovy pro SŠ a ZUŠ

MAGISTERSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Bc. Matěj Vondrouš

Design teroru

Vedoucí práce: akad. soch. Tomáš Chorý, ArtD.

Olomouc 2015

Poděkování

Děkuji panu ak. soch. Tomáši Chorému, ArtD. za odborné vedení diplomové práce, poskytování věcných rad a poznámek.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracoval samostatně s použitím uvedené literatury a internetových zdrojů.

V Olomouci dne 23. Března 2015

Anotace

Závěrečná diplomová práce se zabývá tématem politicky angažovaného designu a techniky fotomontáže v dílech meziválečné avantgardy a současných designérů.

Designérské práce jsou konfrontovány s inscenovanými snímky stranické a státní propagandy 20. a 21. století. Současně práce otevírá téma terorismu (stručné dějiny), islámského fundamentalismu, který prezentuje výčtem nejznámějších teroristických organizací, a zabírá se příčinami jejich vzniku. Zároveň mapuje roli západních mocností a jejich nezodpovědné politiky ve čtyřech konfliktech, které mají přímou vazbu na chování a podněcování teroru islamistických skupin.

Klíčová slova: politicky angažovaný design, fotomontáž, fotografie, morfig, reklama, terorismus, válečné konflikty.

Anotation

This work deals with the politically engaged design and photomontage techniques in artworks of the interwar avant-garde artists and contemporary designers.

Design works are confronted with staged images partial and state propaganda of the 20th and 21st centuries. The work also deals with the question of terrorism (brief history), Islamic fundamentalism that is presented by summary of the most famous terrorist organizations, and describes the reasons for their appearance. Further I describe the role of Western states in four conflicts, which are closely linked to behavior and inciting terror of these Islamist groups.

Keywords: politically engaged design, photomontage, photography, morphing, advertising, terrorism, war conflict

Obsah

Úvod	7
Teoretická část	
1.0 Politicky angažovaný design	9
1.1 Politicky angažovaný designér	10
1.2 Historické milníky politicky angažovaného designu	11
2.0 Fotomontáž	14
2.1 Historický počátek	15
2.2 Politická fotomontáž meziválečné avantgardy a John Heartfield	16
2.3 Fotomontáž a retuš ve stranickém boji	20
2.4 Inscenované fotografie z období 2. světové války	21
2.5 Zneužití digitálně upravených snímků ve válečných konfliktech	23
2.6 Digitálně upravené fotomontáže a inscenovaná videa z období syrského konfliktu	27
3.0 Morfing – kompozitní obraz	30
3.1 Morfing v umění	30
3.2 Morfing v reklamě	33
3.3 Morfing – technická specifika	34
4.0 Terorismus	35
4.1 (R)evoluční teror	35
4.2 Teroristické skupiny	37
4.3 Red Army Fraction (RAF)	42
4.4 Boj proti terorismu	43
5.0 Rozpad Socialistické federativní republiky Jugoslávie	44
<i>Oliviero Toscani</i>	
<i>TRIO Sarajevo</i>	
<i>Benjamin Filipović</i>	
6.0 Izraelsko-palestinský konflikt	50
<i>Peter Fuss</i>	
<i>David Tartakover</i>	
<i>Peter Kennard a Cat Phillips</i>	
<i>Yossi Lemel</i>	

7.0 11. září – Afghanistan – Irák	59
<i>Peter Kennard a Cat Phillips</i>	
<i>Jonathan Barnbrook</i>	
<i>GumaGuar</i>	
Praktická část	
8.0 Od reklamy k politicky angažovanému designu	67
8.1 Návrhy, které tvoří základnu závěrečné práci	68
8.2 Design teroru	72
8.2.1 Komentář k plakátů	73
8.2.2 Ukázka morfingu	83
Didaktická část	
9.0 Současné konflikty ve světě	86
Závěr	89
Seznam použité literatury	90
Seznam elektronických zdrojů	91
Seznam obrázků	94
Seznam použitých symbolů a zkratek	98

Úvod

Následující text je součástí mé závěrečné diplomové práce. Základ teorie tvoří informační, technické a inspirační zdroje, jejichž východiska mi posloužila ke zpracování praktické části. Třetí část dokumentu uzavírá didaktický projekt vycházející z téhož tématu.

V teoretické části se zabývám hledáním a vytvářením definice politicky angažovaného designu a rolí/úlohou designéra, jako aktivního činitele při formování veřejného diskurzu v otázce novodobého boje proti (globálnímu) terorismu. Rovněž představím techniku fotomontáže na poli meziválečné dadaistické avantgardy, která je konfrontovaná s kompozitními snímky ve službách politické a válečné propagandy napříč 20. a na počátku 21. století. Dále se ve stručné rešerši zaměřím na historii terorismu, na výčet teroristických organizací a na hledání příčin jejich vzniku ve spojení se čtyřmi konflikty (jugoslávský, izraelsko-palestinský, afghánský a irácký), ve kterých se objevil vliv islámského fundamentalismu. Jednotlivé válečné konflikty se pokusím analyzovat a skrze plakáty vybraných designérů komentovat. Výběr mnou prezentovaných jednotlivců, skupin a jejich excelentních děl odsuzujících obecně válečný akt ve spojení se zbrojním průmyslem a vrcholnými autoritami státu je vytyčen technickým provedením (fotomontáž) a médiem (plakát či billboard) povětšinou umístěným uvnitř výstavních prostor.

Součástí práce je také cyklus čtyř rozměrných tisků s názvem *Design teroru*, kterými se snažím o konkrétní reakci na aktuální situaci v Sýrii, zapojení Islámského státu a participaci dvou dílčích světových aktérů v tomto nesmyslném krveprolití plném paradoxů, několikaletého nezájmu západních přihlížejících, stovek tisíců zbytečně zmrzačených či zmařených životů a milionů zranitelných uprchlíků.

Teoretická část

1.0 Politicky angažovaný design

V odborné literatuře jsem nenarazil na definici, která by dokázala vymezit relativně mladou kategorii *politicky angažovaného designu*. Rozhodl jsem se proto vycházet z osobních zkušeností a dlouhodobého zájmu o tuto oblast tvůrčí činnosti. Zároveň se nezabývám komerčním designem a jeho nejčastějším využitím v reklamě, kde slouží jako prostředek k podněcování spotřebního způsobu života. Oproti jeho komerčnímu využití, které chápe design čistě jako nástroj vizualizace klientem zadaného požadavku, lze angažovaný design označit za disciplínu uměleckou. Osobní sdělení totiž vychází z umělcova nitra. Dochází k narušení zažité představy o designu jako spotřebním artiklu, který je nahrazen jeho kritickou funkcí.

Základnu pro ukotvení pojmu tvoří slovo angažovaný (= zaujmout stanovisko, účastnit se) a anglické slovo design, které je nejen slovesem (= navrhovat), ale i podstatným jménem (= návrh). Design tak chápu v celém jeho rozsahu od započetí práce, přes samotný proces tvorby ukončený jeho finální podobou. V poslední instanci je přidáno slovo politický, z kterého lze zcela evidentně vyčíst kritické zaměření na aktuální společensko-politická témata, která by mohla být za pomoci designu prodiskutována. Zpracováním daného tématu se designéři snaží odhalit veřejnosti odvrácenou stranu politických a mocenských praktik, pomocí nichž se snaží zpochybnit význam vůdců a jejich autority. Intervence, ať už do galerijního či veřejného prostoru, by měla přinést jiný svěží pohled na problém, který není běžně diskutován v mainstreamových médiích a tím by mělo dojít ke konfrontaci myšlení lidí či části společnosti. Každý angažovaný design tak nese vlastní estetický a eticko-morální program svého tvůrce.

Například dobře navržený angažovaný plakát vyjadřuje cílenou zprávu nebo nápad zpracovaný něčekaným a překvapivým způsobem. Návrh by měl zároveň dokázat jednodušším způsobem rozkrýt složitá sdělení. Designér vezme předmět A a C, spojí je dohromady a třeba vytvoří nový význam, který má schopnost příjemce tohoto sdělení zaujmout a zasáhnout jej emotivně a rozumově. Plakát by měl cíleně šokovat, být polopatický, přímočarý a jasný v závislosti na autorském záměru a umístění média (pro vedení diskuze např. v galerii je třeba autorský komentář k plakátům). Role takového plakátu tedy spočívá nejen ve zvýšeném povědomí o určité události,

ale především o konfrontaci myšlenek a postojů. Očekávanou reakci tak zaručí dobře uspořádaný koncept, který vyvolává živé představy a je snadno zapamatovatelný. Aby grafický designér dosáhl takového úspěchu, musí mít patřičné vědomosti, dovednosti a hlavně intuici.

1.1 Politicky angažovaný designér / aktivista

Tvorbu politicky angažovaných návrhů chápu jako poslání, které zároveň definuje osobnost designéra. Jedná se o způsob, jakým daný člověk vyjadřuje své pocity, myšlenky a názory. Narozdíl od komerčního designu, kde designér ztvárňuje myšlenku zadavatele, politicky angažovaný designér pracuje s vlastní tezí a ideologií. Autor designu musí zároveň přijmout určitou dávku odpovědnosti za informace, které zpracovává. Tato odpovědnost za obsah je bezpochyby dána mírou mystifikace, ke které dochází vždy při subjektivní analýze a zpracování dat a v neposlední řadě při utváření kritického myšlení. Jakmile si tvůrce začne uvědomovat pravděpodobné důsledky své práce a dokáže je zpětně reflektovat, teprve potom může být společensky prospěšný. Avšak designér by měl být v první řadě věrný sám sobě, měl by být posedlý svou prací a zároveň zvědavý. Dalo by se říci, že jde o celoživotní proces, způsob života¹ a zdroj identity.

Auru angažovaného designéra mohla částečně narušit s příchodem milénia digitální média, potažmo facebook a webový portál YouTube, jehož hlavní funkcí je sdílení autorských videí. Kdokoliv, kdo dnes přistupuje k PC, si tak může myslet, že on je mistr bez ohledu na míru osobních kompetencí. Z tohoto důvodu musí být v této digitální éře designéři s odbornou praxí a kreativními myšlenkami vždy napřed. Na druhou stranu digitální revoluce a proces² uvolnil velkou míru svobody v rámci grafického designu – sofistikovaný grafický software umožnil designérům svobodně nakládat s nápady a zpracovat je v poměrně krátkém čase – v mechanickém procesu by tvorba zabrala hodiny či dny. Koneckonců, mladší generace grafiků, kteří dnes tvoří stejně jako já, vyrůstala s počítači a tudíž má znalosti pro-

¹ Nikoliv životní styl, který by automaticky podléhal krátkodobému módnímu trendu.

² Dnes se celý proces grafického designu provádí až na drobné výjimky, které naopak z uměleckého hlediska upřednostní rukodělné zpracování, digitální cestou.

gramování, softwaru, hardwaru atd. V zásadě jsou pravým opakem těch, kteří mají hrůzu z moderních technologií. Nenechají se technologií zastrašit, jsou připraveni s ní experimentovat a podvratnou formou využít ve prospěch určité formy protestu.

Při analýze politicky angažovaných designérů a jejich výtvorů (s. 44–65) se nejčastěji projevil *levicově* orientovaný pohled na svět propojený s touhou upozornit na etické (ekologická angažovanost není součástí této práce) problémy spojené s válečnými konflikty. Mnou vybrané práce jsou vysoce zpolitizované a svým obsahem napadají kapitalistické struktury – vztah mezi militarismem, politikou, penězi a terorismem. Každý z plakátů uvnitř sebe obsahuje autorský náboj individuálního programu. V tomto ohledu mají designéři ve svých rukou výkonný nástroj přesvědčování/reklamy/propagandy. Nástroj, který je možné použít na změnu veřejného mínění v celé řadě otázek: k ochraně životního prostředí, ke spotřebitelskému bojkotu výrobků, v kampaních proti kouření, k reakcím na genderovou diskriminaci, ale stejně tak dobře může posloužit k podpoře gemblerství anebo k nekoloniální válce vyvolané chamtivostí po ropě. Záleží pouze na již zmíněném individuálním vědomí, svědomí a osobní zodpovědnosti grafika, k čemu své znalosti a dovednosti umě využije.

V závěru je třeba zmínit pohled organizace AIGA³ (American Institute of Graphic Arts), která vidí své poslání v podpoře projektů sociálně odpovědného designu na úkor sebepropagace jednotlivých designérů. Podobně jako v práci *Yossi Lemela* (s. 57–58) začíná být role angažovaného grafika všeobecně chápáná jako symbolický prostředek sociální komunikace mezi vysokou politikou a veřejností.

1.2 Historické milníky politicky angažovaného designu

Historicky může vycházet angažovaný design z bohatého dědictví umělecké tvorby, která sloužila k vyjádření jiných názorů a k protestu proti různým nespravedlnostem světa. Namátkou mohu zmínit mého oblíbeného reprezentanta malířské a kreslířské tradice **Francisca Goyu** a jeho soubor leptů s názvem *Hrůzy války* zasa-

³ URL: <<http://www.aiga.org>> [cit. 2015-23-02].



obr. 1 Honoré Daumier, *Gargantua*, 1831

zených do období Napoleonovy invaze do Španělska a krutého potlačení povstání madridského lidu proti francouzské nadvládě. Neméně úspěšná byla rovněž tvorba předchůdce karikatury a komiksu **Williama Hogartha**, který tvořil satirické kresby a rytiny, jejichž tématem se stal život lepší londýnské společnosti (umělec kritizoval snobismus, korupci a týraní zvířat). V neposlední řadě je potřeba připomenout práci francouzského politicky angažovaného karikaturisty **Honoré Daumiera** a jeho nejslavnější karikaturu *Gargantua*, kterou zesměšnil francouzského krále Ludvíka Filipa.

Prvním tvůrcem politicky angažovaných plakátů byl ve 30. letech 20. století německý umělec, člen berlínského okruhu Dada a odpůrce politiky nacistického Německa **Jonathan Heartfield** (s. 17). Postupem času vytvořil celou řadu ironických děl, v nichž zesměšňoval Adolfa Hitlera. Přitom však svými zprávami zprostředkoval ucelený pohled na praktiky totalitního systému. Ke své práci poprvé využil techniku fotomontáže, o které se zmíním v následující kapitole.

O několik desetiletí později (v roce 1964) vydal britský designér **Ken Garland** manifest s názvem *First Things First*, který podepsalo 21 designérů. Tento manifest požadoval, aby designéři obrátili svoji pozornost a cíl své činnosti od propagace zájmů klienta k záležitostem celé společnosti. V roce 1999 reaktualizoval kulturní časopis **Adbuster** manifest z roku 1964 do verze *First Things First 2000*⁴, který nově podepsalo 33 osobností mezinárodní designérské komunity společně s jedním z nejvýznamnějších současných britských designérů **Jonathanem Barnbrookem** (s. 64).

Přelom milénia znamenal pro řadu angažovaných designérů novou etapu vzdoru proti globální nadvládě nadnárodních korporací, zbrojařským koncernům a stále hojnějšímu politickému zneužívání obav z globálního terorismu. Proto je důležité nezapomenout, a to nejen na členy hnutí Dada, kteří považovali společenský pohyb a odpor proti jakémukoliv příkoří za svůj základní princip, protože potřeba zviditelnit očividné rozpory se dnes zdá důležitější než kdykoliv předtím.

⁴ PETERS, Cole. *The First Things First Manifesto*. URL: <<http://www.adbusters.org/blogs/why-i-am-renewing-first-things-first-manifesto.html>> [cit. 2015-23-02].

2.0 Fotomontáž

Technika fotomontáže spočívá ve skládání dílčích fotografických fragmentů do nového obrazu. V minulosti se mechanicky skládaly jednotlivé části negativů pomocí nůžek a lepidla do jednoho kompozičního celku, který se opětovně vyvolal. Dnes se výlučně používá digitální způsob postprodukce, kdy se jednotlivé snímky kompletují přímo v programu Adobe Photoshop. Digitální cesta tak otevřela příležitost pro všechny, kteří umí a chtějí využít nekonečnou zásobu digitálních fotografií ve fotobankách, internetových databázích nebo na osobních úložištích dat (autorské fotografie).

Mezi klasickou fotografií a fotomontáží existoval těsný a podstatný vztah, který vzájemně ovlivnil budoucí vývoj obou moderních médií. Vynález fotografie v 2. polovině 19. století byl totiž vnímán jako krok k objektivitě. Objektiv fotoaparátu umožnil vůbec poprvé v lidských dějinách zachytit realismus bez zásahu lidské ruky (malířství, kreslířství). Tím se posílila obecná představa o kameře jako zdokonaleném lidském oku a mýtus o fotografii jako nástroji přesnosti a autenticity.⁵ Avšak byla to právě fotomontáž, která svoji manipulativní podstatou nabourala diskurz pravdivosti fotografického média.

Důležitým faktorem před montováním fotek je totiž autorský záměr. Pokud se rozhodneme pro vytvoření díla fiktivního charakteru, použijeme bezešvou⁶ montáž. Jestliže má mít výsledná fotografie humorný tón nebo má být komentářem⁷ k fotografii, v tomto případě je pouze na vůli autora, zda-li zvolí skládání fotek s ne/viditelnými švy.

Fotomontáž v její původní formě stříhání a lepení chápu rovněž i jako symbolické ničení a vznik recyklovaného umění. Během krátké doby totiž fotomontážista zvládne znehodnotit existující fotografie, různé tiskoviny, ze kterých vytvoří nové dílo. Vzniklý artefakt pak komentuje původní symboly moderní vizuality (fotografii) a přitom se samotný stane moderním zobrazením.

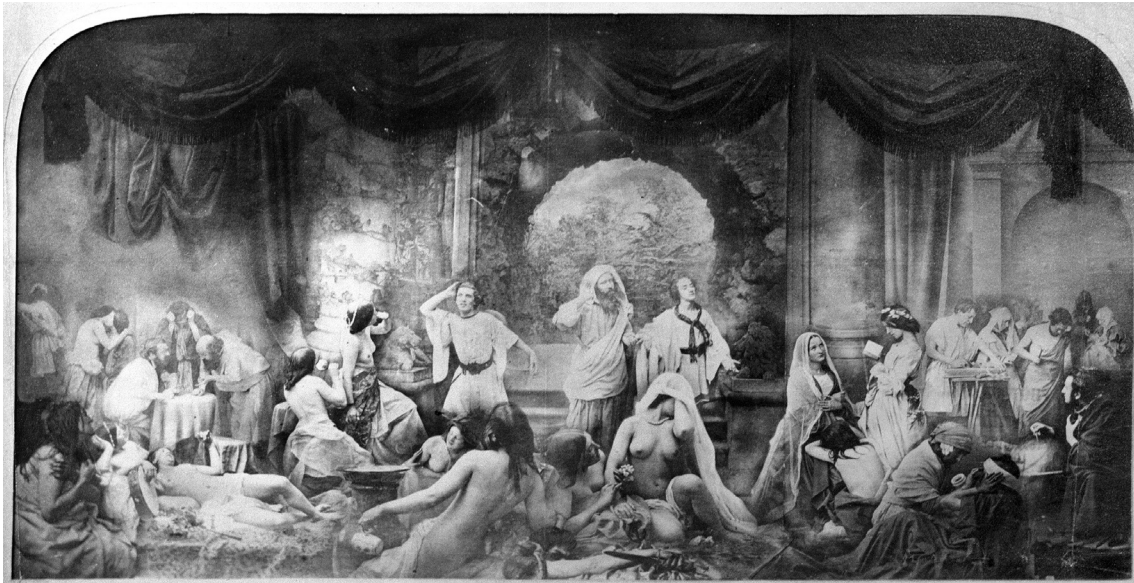
⁵ TOMAN, Jindřich a PRIMUS, Zdeněk. *Foto/montáž tiskem = Photo/montage in print*. Praha: KANT, 2009. 375 s. ISBN 978-80-86970-92-9, s. 24.

⁶ Bez viditelného napojení jednotlivých částí fotografií.

⁷ Komentář relativizuje nároky fotografie na vizuální pravdu.

2.1 Historický počátek

Stáří fotomontáže je přibližně stejné jako u fotografie, tedy 2. pol. 19. století. První využití této techniky pro uměleckou tvorbu bylo u rozměrné práce švédského fotografa **Gustava Rejlandera** s názvem *Dvě cesty života* z roku 1857. Autor použil 30 negativů postav a skupin, které propojil pomocí skrytých švů.⁸



obr. 2 Gustav Rejlander, *Dvě cesty života*, 1857

Do období před první světovou válkou se kombinování fotek stává především formou zábavy a příležitostné satiry. Důkazem jsou dobové žertovné pohlednice, jejichž charakterem je komentář překypující technizované doby. Běžně jsou k vidění města nepříliš vzdálené budoucnosti obsahující moderní extravagantní architekturu, dopravu sahající až k oblakům a aviatické vynálezy. Výjimku netvoří ani humorně zachycená zvířata či zemědělské plodiny v nadživotních rozměrech a rodinná alba.⁹ Od 20. let 20. století našla fotomontáž své uplatnění nejen v okruhu masové zábavy, ale také v umění, moderní reklamě a politické propagandě, která v ní neviděla potenciál komentáře, ale nástroj své pravdy¹⁰.

⁸ ADES, Dawn. *Photomontage*. London, 1976. s. 90.

⁹ TOMAN, Jindřich a PRIMUS, Zdeněk. *Foto/montáž tiskem = Photo/montage in print*. Praha: KANT, 2009. 375 s. ISBN 978-80-86970-92-9, s. 71.

¹⁰ Vědomá výroba podvržených fotografií, které jsou předkládány jako pravdivé.



obr. 3 Anonym, *San Francisco v budoucnosti*, 1907



obr. 4 Anonym, *Konečně jsem ho dostal*, 1910

2.2 Politická fotomontáž meziválečné avantgardy a John Heartfield

Není to nic překvapivého, když řeknu, že způsob práce s fotomontážemi byl před druhou světovou válkou úzce spojen s vizualizací levicově¹¹ politické ideologie. Technika totiž sloužila jako ideální prostředek pro vyjádření toho, jak co nejnázorněji vysvětlit¹² probíhající změny. A byl to právě nástup avantgardního hnutí Dada, které vyvedlo fotomontáž z oblasti zábavy předchozího období do oblasti agresivní kritiky společnosti a umění.

Umělci z okruhu berlínského dada začali s politickou fotomontáží experimentovat na počátku roku 1918, těsně před koncem první světové války. Ve svých dílech vyjadřovali politický protest plný znechucení nad brutalitou válečných hrůz, mechanickým zabíjením a cynickým ospravedlňováním války mocnými na obou stranách.

Zpočátku se dadaistické fotomontáže označovaly zkratkou mont¹³ a podepisovaly se tisknutím razítek. Důvodem totiž byla snaha potlačit vše, co bylo společné

¹¹ Ojediněle se fotomontáž uplatnila v propagandě pravicové diktatury generála Franca během španělské občanské války a italského fašismu za Mussoliniho. V nacistickém Německu se po roce 1933 objevily kompozitní snímky, jejichž obsahová nenávisť směřovala proti demokracii, etnickým menšinám a avantgardnímu dadaismu.

¹² Způsob práce na principu popisnosti je charakteristickým znakem revolučního marxismu – typické jsou okenní rámy ROSTA, které vymyslel Michail D. Černichov a tento koncept hojně aplikoval umělec a designer Vladimir Majakovskij.

¹³ Montier – složeno, instalováno. Pozdější výraz fotomontáž zavedl až v roce 1922 ruský konstruktivista Rodchenko. Z toho důvodu dadaisté až zpětně přejmenovali své práce na fotomont.

s olejomalbou a tradičním tvrzením o uměleckém „originálu“¹⁴ a jeho „auře“ – tedy něčím neopakovatelným, soukromým a exkluzivním. Pro **Raoula Hausmanna, Hannah Hoch, George Grosze a Johna Heartfielda** byla technika revoluční jak svým obsahem, tak podvrtanou formou, kdy známou koláž rozšířila o fotografické fragmenty, jejichž realismus vnesl do žánru nový stupeň provokace.¹⁵

Fotomontáž byla provázaná se světem technologií, masovou komunikací a fotomechanickou reprodukcí. Vše bylo přizpůsobeno moderním materiálům a nejnovějším výrobním technikám rotačního tisku. Jak poznamenala Hannah Hoch „... naším cílem bylo integrovat objekty ze světa strojů a průmyslu do světa umění“¹⁶. Tedy něco na způsob Duchampových ready-made pouze s tím rozdílem, že berlínští dadaisté používali namísto prefabrikovaných výrobků vyřezané fotky z novin, časopisů a písmo tvořící výbušný tiskový obraz, který přitom zůstal v kontaktu s životem své epochy.

John Heartfield

(*1891 Schmargendorf †1968 Východní Berlín)

„Válku lze porazit jen jazykem války.“¹⁷

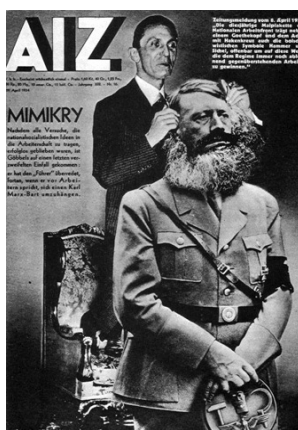
John Heartfield přezdívaný jako monteurdada (odmítal buržoazní označení umělec), a poznávacím znamením byly modré montérky, které měl obvykle na sobě, je doposud považován za nejvýznamnějšího tvůrce politické fotomontáže. Zároveň položil koncepční základy tomu, co dnes označujeme politickým aktivismem, a naznačil roli politického umělce ve společnosti jako významného katalizátoru nesouhlasu s veřejnou státní politikou. Koneckonců je přímým pokračovatelem malířské a kreslířské tradice Goyi, Hogartha, Daumiera, se kterými ho pojí kritika společenských poměrů, politiky a děsivá obrazotvornost vyjadřující pokleslost lidského ducha.

¹⁴ U dadaistů je originál založen na levné tiskové reprodukci.

¹⁵ ADES, Dawn. *Photomontage*. London, 1976. s. 7.

¹⁶ Ibidem, s. 7.

¹⁷ ELGER, Dietmar a GROSENICK, Uta. *Dadaismus*. Praha: Slovart, 2004. 95 s. ISBN 80-7209-661-3, s. 52.



obr. 5 John Heartfield,
Mimikry, 1933



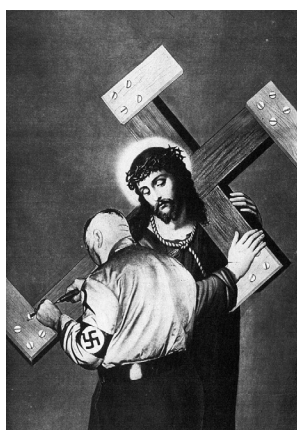
obr. 6 John Heartfield,
Salutující Hitler, 1933



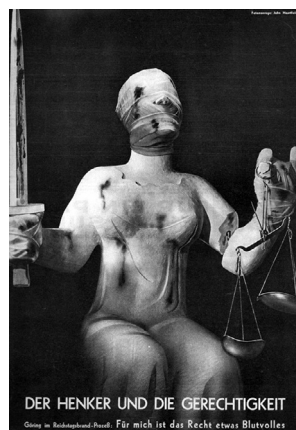
obr. 7 John Heartfield,
Bez názvu, 1933



obr. 8 John Heartfield,
Popravčí Goering, 1933



obr. 9 John Heartfield,
Bez názvu, 1934



obr. 10 John Heartfield,
Spravedlnost, 1934

Mladý John se společně se svým bratrem Wielandem přestěhoval v roce 1913 do Berlína. Po neúspěšném studiu na umělecké škole zakládají oba bratři nakladatelství *Malik-Verlag*, kde svoji pozornost zaměřili na návrhy přebalů a ilustraci knih, jež se zapsaly do dějin Německé vizuální kultury. V roce 1915 navázal John přátelství s Georgem Groszem, který významně ovlivnil jeho názory na umění¹⁸ a politiku. Společně si nechali poangličtit svá jména¹⁹ na odpor proti tehdejšímu německému šovinismu. V roce 1918 vstupují do komunistické strany a zakládají německý okruh berlínských dadaistů.²⁰ Jak poznamenal německý umělec Hans Richter „... stáli trochu nalevo od leva“²¹.

¹⁸ Heartfield chtěl být původně malířem.

¹⁹ Jonathan Hearzfeld – John Heartfield, Georg Gross – George Grosz.

²⁰ ELGER, Dietmar a GROSENICK, Uta. *Dadaismus*. Praha: Slovart, 2004. 95 s. ISBN 80-7209-661-3, s. 52.

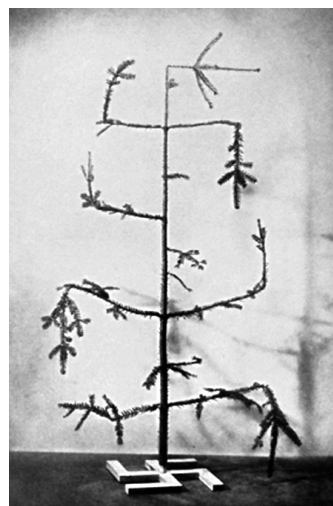
²¹ Ibidem, s. 54.



obr. 11 John Heartfield,
Bez názvu, 1934



obr. 12 John Heartfield,
Bez názvu, 1934



obr. 13 John Heartfield,
Vánoční strom, 1934

John Heartfield své fotomontáže směřoval především k tvrdé kritice nacistického Německa po Hitlerově nástupu k moci, přičemž se bytostným tématem jeho děl stala neslavná asociace peněz a války. Svě nejvýznamnější politické práce připravoval pro obálky levicově orientovaného dělnického listu *Arbeiter Illustrierte Zeitung* (AIZ). V roce 1933 emigroval do Prahy, kam se současně přemístila i redakce **AIZ**, v níž během nadcházejících 18 měsíců vytvořil na 75 špičkových fotomontáží. Po mnichovských událostech v roce 1938 se ještě jednou skryl před válkou, a to v Anglii.²²

V Praze Heartfield pracoval také na úpravě knižní obálky Haškových osudů dobrého vojáka švejka. Autorův osobní vztah ke knize dokládá i fotomontáž k německé jazykové mutaci AIZ z 10. května 1933. U hlavy Goebbelse, který žehná pálení knih²³, se vedle židovských autorů E. E. Kische, T. Manna, V. I. Lenina, S. Freuda, B. Brechta, K. Marxe objevil nápis „*Hašek – Schweik*“.

Heartfield o své tvorbě na sklonku života řekl: „*Finální díla o společenském řádu ve mně vyvolávala smích. Aniž bych tušil, že systém podporuje toto šílenství, byl to přesně tento systém, který jsem odkryl a udělal ho srozumitelnější, pro lepší boj proti němu.*“²⁴

²² TOMAN, Jindřich a PRIMUS, Zdeněk. *Foto/montáž tiskem = Photo/montage in print*. Praha: KANT, 2009. 375 s. ISBN 978-80-86970-92-9, s. 232, 240, 242.

²³ 10. května 1933 došlo ve většině univerzitních měst Německa k veřejnému pálení knih autorů židovského původu, kteří byli obviňováni z šíření protiněmeckého ducha. K nejmasovějším událostem došlo v Berlíně, kde na proslov nacistického šéfa propagandy Goebbelse přišel 40 tisícový dav.

²⁴ ADES, Dawn. *Photomontage*. London, 1976. s. 11.

2.3 Fotomontáž a retuš ve stranickém boji

Narozdíl od předchozí části, kde jsem se zabýval využitím politické fotomontáže pro umělecký záměr, a to vytvořením manipulovaného obrazu, na jehož nepravost sám autor předem upozorní, se nyní dostávám k jedné z nejrafinovanějších forem dezinformace. Tou je manipulovaný a zároveň nepřiznaný fotografický obsah v rukou stranické propagandy totalitních a demokratických systémů s cílem uvést veřejnost v omyl – ovlivnit veřejné mínění, získat souhlas k určité akci atd.

„Kdo ovládá minulost, ovládá budoucnost. Kdo ovládá přítomnost, ovládá minulost.“²⁵

Citát **George Orwella** odkazuje k obecné praxi totalitních režimů, jejichž snahou bylo manipulovat s historickým povědomím tehdejší společnosti. Manipulace se prováděla skrze pozměňování fotografických obrazů technikou retuše, jejíž excelentním provedením opanovala politická propaganda ve Stalinově éře Sovětského svazu. Sovětští montéři odstraňovali nápisy a veřejné nepřátele státu, kteří byli původně podporovateli režimu a stáli u jeho zrodu.²⁶

Názorným příkladem je osud předního muže Velké říjnové socialistické revoluce Trotského. Po nástupu Stalina k moci byl Trocký napřed odstraněn ze společenského života, a to vyhoštěním ze SSSR v roce 1929. Později byl na Stalinův příkaz vymazán z lidské paměti fotografickou retuší. A nakonec jej nechal Stalin v exilu roku 1940 zlikvidovat fyzicky – Trocký jakoby nikdy neexistoval.



obr. 14 Anonym, Trocký se svoji ženou, 1924



obr. 15 Anonym, Retušovaný snímek bez Trockého a jeho ženy, 1936

²⁵ URL: <<http://www.databazeknih.cz/citaty/george-orwell-90>> [cit. 2015-23-02].

²⁶ URL: <<http://stoppedtime.blogspot.cz/2007/02/terrifying-retouch.html>> [cit. 2015-23-02].



obr. 16 Anonym, Tydings a Browder, 1950

O několik let později našla fotografická manipulace své uplatnění i v demokratickém politickém boji. Jedním z názorných příkladů je osobní zaujetí fanatického anti-komunisty senátora McCarthyho proti demokratickému senátoru Millardu Tydingsovi v období začínající studené války. Mezi oběma muži probíhal volební boj o zisk senátorského křesla a McCarthyho nenapadlo nic jednoduššího, než svého soka zlikvidovat zhotovením kompozitní fotografie. Na té je Millard Tydings v důvěrném rozhovoru s bývalým představitelem americké komunistické strany Earlem Browderem. Pro Tydingse znamenalo zveřejnění fotomontáže rychlý konec kariéry.²⁷ Podobné praktiky dehonestace politického soka jsou dnes běžnou marketingovou strategií v mocenském boji politických stran.

2.4 Inscenované fotografie z období 2. světové války

Představují speciální kategorii manipulace, která se obejde bez přímého post-produkčního zásahu, tzn. bez užití mechanické či digitální úpravy fotky. Jinými slovy fotograf designuje scénu před samotným focením, svůj zásah nepřiznává a fotku prezentuje jako autentickou. Z logiky věci vyplývá defakto nulová možnost, jak prokázat manipulativní zásah fotografa.

²⁷ URL: <<https://iconicphotos.wordpress.com/2010/01/05/millard-tydings-case/>> [cit. 2015-23-02].



obr. 17 Robert Capa, *Moment smrti*, 1936

Určitou pochybností je obestřena i nejslavnější válečná fotografie *Loyalist Militiaman at the Moment of Death* od fenomenálního válečného fotografa **Roberta Capy**. Na snímku je zachycen okamžik smrti anarchistického milicionáře Federica Borrella Garcíe po zásahu do hlavy v průběhu španělské občanské války v roce 1936.

Závažné tvrzení, které by dosvědčilo fotografův záměr komponovat okamžik smrti, předložil v roce 2009 profesor **José Manuel Susperregui**. Usvědčujícím momentem je dle Susperregui pozadí fotografie, které se nachází 50 km od původního místa pořízení snímku.²⁸



obr. 18 Louis R. Lowery, *První snímek vztyčené vlajky*, 1945



obr. 19 Joe Rosenthal, *Druhý snímek vztyčené vlajky*, 1945

Reinscenované byly rovněž vítězné záběry zvedání vlajek na sklonku 2. světové války jak z americké, tak sovětské strany. První ukázka obsahuje soubor dvou fotografií s označením *Raising the Flag on Iwo Jima* od fotografů **Louise R. Loweryho** a **Joea Rosentahla**.

²⁸ SUSPERREGUI, José. *Visual Resonance of Robert Capa's Falling Soldier*. URL: <http://www.academia.edu/3608024/Visual_Resonance_of_Robert_Capa_s_Falling_Soldier> [cit. 2015-23-02].

Tato ukázka popisuje akt vztyčení vlajky šesti vojáky na hoře Suribachi v bitvě s Japonskem v průběhu druhé světové války. Fotografie získala Pulitzerovu cenu a stala se nejreprodukovanějším obrazem všech dob. Kontroverzi vyvolal fakt, že vztyčování vlajky proběhlo duplicitně.²⁹



obr. 20 Jevgenij Chaldějev, Vztyčení sovětské vlajky nad Reichstagem (druhý pokus), 1945

Druhým snímkem je vztyčení sovětské vlajky nad Říšským sněmem od autora **Jevgenije Chaldějeva**. Vizuálně silný záběr vojáka držícího sovětskou vlajku nad Reichstagem byl inscenován až dva dny po dobytí Berlína. První pokus o vyvěšení vlajky byl realizován 30. dubna 1945, ale z důvodu přílišné zimy Chaldějev reportážní focení odložil.³⁰

2.5 Zneužití digitálně upravených snímků ve válečných konfliktech

V současných válečných konfliktech je inscenace fotografie zcela běžnou praxí v rámci propagandy soupeřících stran. Na jednu stranu se díky digitálním technologiím zjednodušily výrobní postupy zhotovení těchto závadných materiálů odbouráním chemického procesu výroby a zároveň se zvýšila jejich rychlost šíření novým

²⁹ URL: <<http://www.military-history.org/articles/world-war-2/raising-the-flag-on-iwo-jima-joe-roenthal.htm>> [cit. 2015-23-02].

³⁰ URL: <<http://www.ceskatelevize.cz/ct24/svet/198529-vlastni-vlajka-fotoreportera-chaldeje-nad-reichstagem-vlaly-sesite-ubrusy/?mobileRedirect=off>> [cit. 2015-23-02].

komunikačním kanálem, který představuje globální internetová síť. Druhou stranou mince je fakt, že se s rozvojem internetu zrušil státní monopol na pravdu a tím se pozvedla informovanost celé společnosti. Ovšem na závěr platí, že s příchodem nových médií byly vynalezeny také sofistikovanější programy a nákladné snímací technologie na bázi trikových záznamů, jejichž manipulativní charakter není laická veřejnost schopna rozkrýt.

Stejně jako v případě fotomontáží z přelomu 19. století, jež se snažily narušit zažitou představu o pravdivosti fotografie tak i nyní dochází ke stejnému zpochybnění tohoto média digitální cestou. Opětovně se nabouralo zažité vnímání fotografie jako spolehlivého záznamu reality, čímž se pomalu narušila víra v celé médium.

Osobně si myslím, že není možné se naprosto oddat fotografickému obrazu jako konkrétní prezentaci reality. A ač se budou váleční fotografové snažit sebevíc, míra autenticity vždy vychází ze subjektivního pohledu každého jednotlivce, tzn. nelze tvořit zcela objektivně, nezaujatě a s chladnou hlavou. Negativní stránku svého předchozího tvrzení spatřuji v zásadním zpochybnění toho, jakým jiným způsobem tedy porozumět světu kolem sebe. S tím zřejmě souvisí zvýšené nároky na osobní odpovědnost každého příjemce těchto sdělení, který musí v závislosti na svém vzdělání, kulturním okruhu filtrovat nepřeborné množství des/informačních zpráv, vizuálních poselství, podle kterých si následně vytváří kritický názor na daný problém. Manipulace se postupem času stala běžnou součástí našich životů, a proto je důležité to, co o daném problému víme (naše znalosti), než to, co vidíme.



obr. 21 Brian Walski, Komposit ze dvou fotografií, 2003

Na následujících příkladech lze zcela evidentně vysledovat změny celkového vyznění obsahu tím, že přidávají nebo odebírají prvky, mění tonalitu a velmi specificky mění i kontext digitálně upravených fotografií z válečných konfliktů, které nejsou přiznané a jejichž cílem je vědomě ovlivnit veřejné mínění formováním mediálního obrazu.

Prvním tvůrcem digitální válečné fotomontáže se stal v roce 2003 vojenský reportér deníku Los Angeles Times, **Brian Walski**. Walski při smontování dvou nevyhovujících snímků, na kterých je zachycen britský voják zajišťující krytí iráckým civilistům, složil dokonalý obraz. Po zveřejnění byla fotomontáž ihned odhalena a autor propuštěn.³¹



obr. 22 Adnan Hajj, Fotomontáž 1, 2006



obr. 23 Adnan Hajj, Fotomontáž 2, 2006

Další případ pochází z izraelsko-libanonského konfliktu z roku 2006. Tehdy najatý fotograf **Adnan Hajj** digitálně upravil obrazovou dokumentaci pro agenturu Reuters.³² Na prvním snímku je až zarážející volba klonovacího nástroje, který patří mezi nejoblíbenější zjevné způsoby manipulace využívané převážně jako ilustrace v časopisech. Hajjovo neuměteltví lze přirovnat k plakátové tvorbě socialistického realismu (typické několikanásobné kopírování téže části obrazu) a tudíž je pro mě zcela nepochopitelné jeho očividné zneužití pro válečný konflikt – důvodem může být i to, že chtěl Hajj upozornit veřejnost na obecný fakt tzn. šíření lživých informačních hoaxů, které jsou pro vedení každé války rozhodující.

Předchozí teze neplatí u druhého snímku, kdy Hajj pořídil fotku izraelského bitevníku F-16 při letu nad Bejrútem. Pilot letadla zrovna odpálil klamné cíle, aby se vyhnul sestřelení. Autor záběru však vložil do fotografie nové obrazové prvky – útočné rakety – a z obranného manévru se rázem stal útočný.

³¹ RIPER, Frank. *Manipulating Truth, Losing Credibility*. URL: <<http://www.washingtonpost.com/wp-srv/photo/essays/van-Riper/030409.htm>> [cit. 2015-23-02].

³² URL: <http://www.zombietime.com/reuters_photo_fraud/> [cit. 2015-23-02].



obr. 24 Der Tzeitung, Fotomontáž, 2011

Týden po dopadení a zastřelní nejhledanějšího muže na seznamu globálních teroristů Usámy bin Ládina zveřejnily noviny Der Tzeitung fotografie prezidenta Barracka Obamy s členy národního bezpečnostního týmu v kontrolní místnosti Bílého domu. Snímek zachycuje tým, jak sleduje zásah proti teroristovi. Ihned po otištění fotografie v novinovém úvodníku upozornil blogger s přezdívkou **Failed Messiah** na retušérské odstranění ministryně zahraničí Hillary Clintonové a ředitelky protiteroristické skupiny Audrey Tomason z fotografie.³³ V reakci na kritiku noviny odpověděly, „... že v souladu s naší náboženskou vírou ... nesmíme zveřejňovat fotografie žen“³⁴. Tento akt tak nesouvisí s nerovnoprávností žen, jak by to mohlo být chápáno.



obr. 25 Sergei Supinsky a Vincent Munda, Kyjevské náměstí Nezávislosti, 2014

Na závěr této podkapitoly zmíním zajímavý fotografický projekt **Sergeie Supinskyho** a **Vincenta Mundy**, který je přiznaným komentářem k nedávným střetům mezi

³³ JOHNSTON, Lauren. *Brooklyn Hasidic paper Der Zeitung cuts Sec. of State Hillary Clinton out of Bin Laden raid photo*. URL: <nydailynews.com, <http://www.nydailynews.com/new-york/brooklyn-hasidic-paper-der-zeitung-cuts-sec-state-hillary-clinton-bin-laden-raid-photo-article-1.143432>> [cit. 2015-23-02].

³⁴ URL: <http://www.huffingtonpost.com/2011/05/09/hillary-clinton-der-tzeitung-removed-situation-room_n_859254.html> [cit. 2015-23-02].

demonstranty a vládním silami na Kyjevském náměstí Nezávislosti z roku 2014. Působivost konečného obrazu evokuje prolnutí pohlednicového záběru turistické atrakce hlavního města Ukrajiny s vytvořeným smajlíkem ze žlutých balónků ve spodní části levého snímku a apokalyptického výjevu skázy *Les Misérables* pařížských barikád či mediálních obrazů z nedávných nepokojů arabského jara na pravé straně. Fotografie napravo v divákovi evokuje, jak to vypadalo v nedávné minulosti, když byla pouhá představa války v Evropě považována za zcestnou myšlenku. Bohužel přesycenost mediálních obrazů válečných konfliktů v Izraeli, Afghanistanu, Iráku atd. nedovedly k poznání, že i nás se takovéto události mohou dotknout. A přeci se stalo.

2.6 Digitálně upravené fotomontáže a inscenovaná videa z období syrského konfliktu



obr. 26 Anonym, Anas Abdul-Razzaq naem a Bašár Asad, 2011

Zatímco válečná vřava Středního východu působí reálným dojmem, to samé se nedá říci o fotografiích vydávaných státními médii za autentické. Na první fotomontáž upozornil **David McCoy**, redaktor deníku Guardian. Na fotografii je zachycen prezident Bašár Asad při jmenování nového guvernéra města Hamá, který vystřídal odvolaného guvernéra, jenž nedokázal potlačit rozsáhlé protivládní demonstrace.³⁵ Neprofesionální práce montéra je okamžitě rozkryta nepřirozeným postavením obou úředníků, přímými pohledy do prázdna, nepřirozenými stíny, nereálným nasvícením a uměle zdeformovaným pozadím – zleva doprava. Nehledě na splynutí Asadovy boty s nohou stolu, což prezidentovu postavu iluzivně staví do popředí před samotný stůl.

³⁵ ALVAREZ, Alex. *Syrian Government Reveals They Are Incompetent At Photoshopping Government Imagery*. URL: <<http://www.mediaite.com/online/syrian-government-reveals-they-are-incompetent-at-photoshopping-government-imagery/>> [cit. 2015-23-02].



obr. 27 Kronen Zeitung, Fotomontáž, 2012

Naopak v roce 2012 nepřiznaly nejčtenější rakouské noviny **Kronen Zeitung** dramatickou fotomontáž muže, jež v náručí drží dítě a ženy v hidžábu (muslimský šátek), kteří společně utíkají z rozbombardovaných ruin syrského města Aleppo. O několik dní později našel nejmenovaný blogger na stránkách Evropské tiskové agentury originální fotografii, která ukázala rodičovský pár na klidné a neponičené ulici.³⁶



obr. 28 CNN, Bez názvu, 2015



obr. 29 Guma Guar, Al Hurra Guma Guar, 2004

Za údajně nechtěnou, přesto komickou manipulaci se omluvila v březnu roku 2015 americká televize **CNN**, která odvysílala fotografii Vladimíra Putina během zprávy o domnělém katu organizace ISIS „džihádista John“, který byl identifikován jako Londýňan Mohammed Emwazi.³⁷ Stejný princip, který zdůrazňuje rozpor mezi obrazem pozadí a komentáře v hlavní liště, zpracovala v roce 2004 česká umělecká skupina Guma Guar (s. 65) v sérii plakátů, které se tématicky týkaly mediální manipulace ve spojení s válkou v Iráku. V rudém „headlinu“ televizní stanice BBC se znakem aktuálnosti LIVE je divák informován v pohodlí domova o výbuchu atomové pumy nad Washingtonem.

³⁶ WOLF, Richard. *Austrian Newspaper Apologizes for Fake Syria Photo* URL: <http://www.imediaethics.org/News/3284/Austrian_newspaper_apologizes_for_fake_syria_photo.php> [cit. 2015-23-02].

³⁷ URL: <<http://rt.com/usa/235835-cnn-jihadi-john-putin/>> [cit. 2015-23-02].



obr. 30 Lars Klevberg, *Bez názvu*, 2015

První inscenované video s názvem *Syrský hrdina* se v celé své délce jeví jako věrohodný amatérský film natočený v Yabroudu ve válkou zmítané Sýrii. Hlavní roli si zahrál mladý chlapec, který se snaží zachránit dívku z pod auta a přitom je nepřetržitě vystaven palbě snipera. Dramatická scéna je v krátkém čase nabitá hned několika divadelními zvraty, kdy hoch předstírá zásah jen proto, aby se vzápětí zvedl a dívku odvedl do bezpečí. Nakonec se ukázalo, že za videm stojí norský režisér **Lars Klevberg**, jehož motivací bylo „vyvolat debatu o vlivu války na nevinné děti“³⁸.



obr. 31 Baraa Abdulrahman, *Bez názvu*, 2015

Druhé video natočil **Baraa Abdulrahman**, dlouholetý obhájce lidských práv, který využil estetiku ISIS, aby přitáhl pozornost médií. Do železné klece naaranžoval děti v oranžových kombinézách, do nichž ISIS obléká své oběti. Autor inscenované situace ji obhájí slovy: „*Je mi moc líto, že jsem se dostal až do situace, kdy využívám děti. V zájmu pravdy jsou ale naše děti zabíjeny každý den a umírají v troskách.*“ Vzápětí ale dodává, že „... rozdrcené děti už netáhnou, lidé si na takové obrázky zvykli“³⁹.

³⁸ URL: <<http://www.thetruthseeker.co.uk/?p=107066>> [cit. 2015-23-02].

³⁹ BARNARD, Anne. *Children, Caged for Effect, to Mimic Imagery of ISIS*. URL: <http://mobile.nytimes.com/2015/02/21/world/middleeast/activists-trying-to-draw-attention-to-killings-in-syria-turn-to-isis-tactic-shock-value.html?emc=edit_th_20150221&nl=todaysheadlines&nid=62857022&_r=1&referrer=>> [cit. 2015-23-02].

3.0 Morfing – kompozitní obraz

„Morfing neboli změna tvaru patří mezi techniky počítačové grafiky, která znamená hladké a dokonalé přetvoření obrazu.“⁴⁰ S touto technikou obrazové manipulace se lze setkat poprvé na počátku 80. let 20. století, a to v uměleckém prostředí. Počítačová morfogenese se stala postupem času velmi oblíbeným prostředkem také v oblasti reklamy a filmu, což doložím v následujících ukázkách.

3.1 Morfing v umění

Jako první průkopnicí nové technologie počítačem generovaných portrétů lze označit americkou fotografku **Nancy Burson**, která v roce 1983 vytvořila portrét s názvem *Big brother*. V této práci sloučila tváře despotických vládců a diktátorů (Hitler, Stalin, Mussolini, Mao a Khomeini) na základě jejich chování a charakterových vlastností, ale rozličných politických světů názorů. Název díla podle všeho vycházel z románu George Orwella *1984*. Umělkyně tak vytvořila tvář personifikovaného diktátora.



obr. 32 Nancy Burson, *Big brother*, 1983

⁴⁰ PAVLÍČKOVÁ, Kateřina. *Umělecké dílo ve veřejném prostoru = Artwork in Public Spaces*. Praha: Sorosovo centrum současného umění, 1997. 213 s. s. 66.

Dalším, kdo pracoval s pozměněnými fotografickými portréty tentokrát slavných osobností, je český umělec **Jiří David**. V roce 1993 vystavil sérii fotografií *Skryté podoby*, v nichž zkoumá otázku lidské identity. „*Identitu, která je získaná re-inscenací již existujícího, označuje koncem 80. let americká filozofka Judith Butlerová pojmem – performativní identita.*“⁴¹ Portréty sestávají vždy buď jenom ze dvou levých nebo pravých polovin tváře. Autor tak vytvořil dokonale souměrné a navzájem odlišné podoby téhož obličeje.



obr. 33 Jiří David, *Skryté podoby*, 1993

Kompozitní zpracování portrétů se nevyhlo ani tvorbě performerů a sochaře **Martina Zeta**. Umělec během své performance s názvem *Česká sbírka 20. století*, při které se skupina lidí převlékla za českého lva a v rukou nesli transparenty, na nichž byly podoby českým prezidentů minulého století. Akce se odehrála před volbou českého prezidenta v roce 1998. Martin Zet vytvořil z této akce artefakt, který se stal v roce 2002 součástí první mezinárodní výstavy současného politického umění *Politik-um*. Na základě 13 portrétů vznikla univerzální podoba hlavy českého státu. Výsledná fotomontáž reflektuje nejen plynutí času, ale také představuje určitou hru s pamětí a zapomínáním.⁴²

⁴¹ DAVID, Jiří. *Jiří David: Predběžná retrospektiva*. Brno: Moravská galerie, 2009. 287 s. ISBN 978-80-7027-194-0, s. 92.

⁴² URL: <<http://www.artlist.cz/martin-zet-434/>> [cit. 2015-23-02].



obr. 34 Martin Zet, Česká sbírka 20. století, 2002

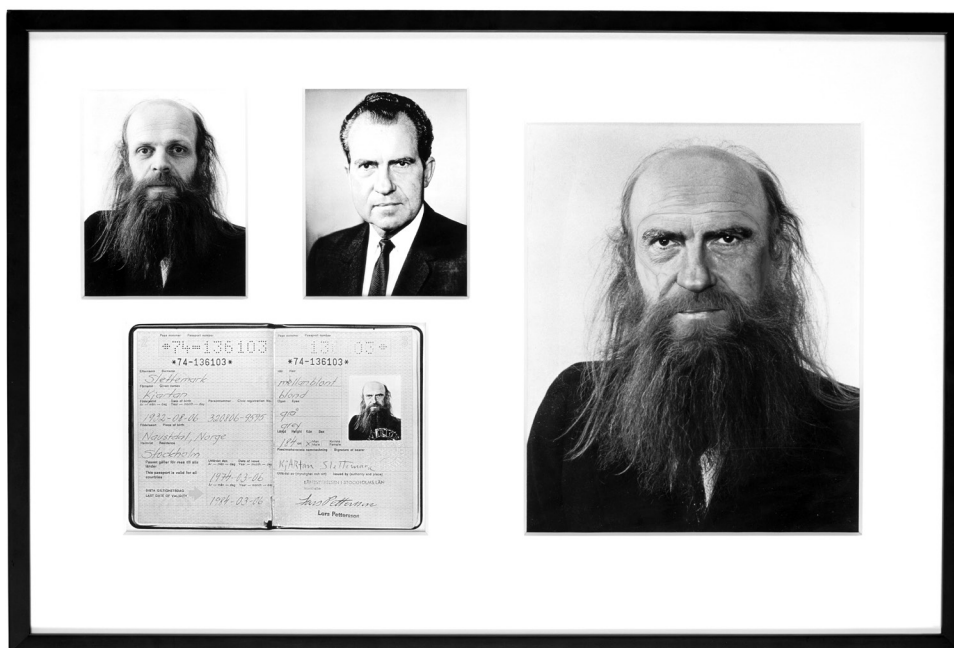
Performativní identitu využila v roce 2010 i česká aktivistická **skupina Ztohoven** v projektu *Občan K*. Plán vznikl na základě předchozí práce *Mediální realita*, kdy během policejního vyšetřování nebyl vyslechnut jeden z aktérů na základě toho, že po sobě nezanechal žádnou stopu na místě činu.⁴³ Šest členů skupiny si tedy nechalo vyhotovit občanské průkazy, a to s přiloženými, počítačem upravenými fotografiemi. Jeden identifikační průkaz využili dva na první pohled vzhledově odlišní lidé. Pracovali, cestovali a nechali se legitimovat pod cizími jmény proto, aby upozornili na manipulaci s identitou člověka. Jelikož se členové skupiny staví do role bořitelů systému, tak se jimi nestali ani po tomto projektu. A důvod? Bezpečnostní systém naopak upozornili na jeho vlastní, interní slabinu.



obr. 35 Ztohoven, *Občan K*, 2010

⁴³ *Mediální realita* [dokumentární film]. Scénář a režie ZTOHOVEN. ČR, 2010. V digitalizované podobě dostupný prostřednictvím ulozto.cz URL: <<http://ulozto.cz/x88SgqT/ztohoven-o-medialni-realite-mp4>> [cit. 2015-23-02].

Pro srovnání skupinové práce Ztohoven jsem našel projekt *Nixon visions* od politicky angažovaného švédského umělce **Kjartan Slettemarka**. Autor si v roce 1970 zažádal o nový pas, na kterém procestoval celou Evropu. Jako fotografii předložil manipulovaný portrét složený z autorových vlasů, vousů a přimontovaného obličeje amerického prezidenta Nixona. Jednou z možných interpretací je vztah díla ke špiónážní aféře *Watergate*, po jejímž odhalení a doznání Nixon z prezidentského úřadu okamžitě odstoupil. Na kompozitním snímku na sebe bere identitu špióna Nixon, Slettemark nebo oba dva?



obr. 36 Kjartan Slettemark, *Nixon visions*, 1970

3.2 Morfing v reklamě

Nejznámější použití tohoto efektu pro komerční účely je ve videoklipu **Michaela Jacksona** *Black or White* z roku 1991. V závěrečné sekvenci se prolínají portréty několika desítek lidí různých národností mezi sebou. Hudební klip vycházel z konceptu antirasistických kampaní světově proslulého fotografa Oliviera Toscaniho (s. 46)

Pozoruhodným příkladem je rovněž budování reklamní značky firmy Washburn Crosby pomocí fiktivní postavy **Betty Crocker**, která byla vytvořena v roce 1921.

„Bettyin vzhled se v průběhu let upravoval, aby odrážel měnící se postavení žen.“⁴⁴ Firemní ikona měla od roku 1936 do roku 1996 osm různých podob. K 75. výročí založení firmy byl vizualizován současný obraz dokonalé hospodyňky s olivovou pletí složený ze 75 ženských obličejů rozdílného věku a etnika.



obr. 37 Washburn Crosby, Betty Crocker, 1996

3.3 Morfing – technická specifiká

Morfingem rozumíme přechod od vstupního obrazu A k výstupnímu obrazu B. Výsledný snímek se tak vytvoří prolnutím obou obrazů. Důležitým faktorem je pozadí vstupních fotografií. Pakliže jsou pozadí fotografií odlišná, tak po morfování dochází k rušivému efektu. Jedním z možných řešení je požadované objekty vyjmout a vložit do obrázku s jednotným pozadím např. neutrální bílá.⁴⁵ Samotný proces míšení obrazů lze provést s pomocí specializovaného softwaru na bázi automatického morfingu. Nevýhodou takto generovaného portréty je nízké výstupní rozlišení v řádech několika desítek pixelů a paradoxně nutnost poměrně vysoké shody obličejů. Snímek vytvořený tímto způsobem je vhodný pouze pro prezentaci na webových stránkách či při elektronické korespondenci apd. Alternativní možností je ruční morfování obrazu v programu Adobe Photoshop s použitím funkce prolínání vrstev a s aplikací nástroje guma (ukázka v praktické části na straně 84).

⁴⁴ DUPONT, Luc. *1001 reklamních tipů*. Praha: Pragma, 2009. 311 s. ISBN 978-80-7349-195-6, s. 112.

⁴⁵ ŽÁRA, Jiří. *Moderní počítačová grafika*. 2. vyd. Praha: Computer Press, 2004. 628 s. ISBN 80-251-0454-0, s. 153.

4.0 Terorismus

V současné době je velice obtížné napsat jednoznačnou a obecně akceptovatelnou definici terorismu. Pokud bychom chtěli nějakou definici vyslovit, pak pravděpodobně záleží na tom, z jakého úhlu se na terorismus chceme dívat. Jiný pohled na terorismus budou mít vědci, vládní autority, veřejnost, samotní teroristé či jejich sympatizanti.

Ministerstvo vnitra České republiky definuje terorismus jako propočítané použití násilí nebo hrozby násilím, obvykle zaměřené proti nezúčastněným osobám, s cílem vyvolat strach, jehož prostřednictvím jsou dosahovány politické, náboženské nebo ideologické cíle. Nedílnou motivací teroristických organizací je také čistá touha po moci a penězích.

Z opačného pohledu, tedy z pohledu teroristů bychom mohli použít větu Carlose Marighella, vůdce brazilských partyzánů, v 60. a 70. letech 20. stol., který prohlašoval, že terorismus je zbraň, kterou revolucionář nikdy nesmí odložit. Je tedy zřejmé, že samotné definování terorismu má subjektivní charakter a tudíž se jeho definování liší i na základě úhlu pohledu.

Samotný pojem terorismus pochází z latinského slova *terrere*⁴⁶ (= vyděsit, postrašit), do moderních západních slovníků se pojem dostal prostřednictvím francouzského jazyka až v 18. století v období Francouzské revoluce. Základní mechanismus teroru je definován ve starém čínském přísloví: „*Zabij jednoho a postrašíš deset tisíc.*“⁴⁷

4.1 (R)evoluční teror

Historický kontext slova terorismus spadá do období Francouzské revoluce a vlády Jakobínské diktatury v letech 1773–74. V této souvislosti hovoříme o *státním tero-*

⁴⁶ URL: <<http://sk.wikipedia.org/wiki/Terorizmus>> [cit. 2015-23-02].

⁴⁷ PIMLOTT, John. *Encyklopedie – Světový terorismus*. 1. vyd. Praha: Svojtka & Co., 2001. 536 s. ISBN 80-7237-340-4, s. 10.



obr. 38 Anonym, Přední strana novin Le Petit Journal a Le Progrès Illustré, které informují čtenáře o zatčení anarchisty a bombového atentátníka Ravachola, 1892

rismu (represivní) páchaném za účelem nastolení pořádku po předchozích nepokojích a občanské neposlušnosti.⁴⁸ Na přelomu 19. a 20. století se naopak začaly uplatňovat násilné akce proti státu a jeho představitelům – tzn. *subverzivní terorismus zdola*. Odpovědnost za bombové útoky nesly revoluční anarchistické skupiny, které se ke svým aktům samy přihlašovaly.⁴⁹

Díky postupnému vývoji a vlivu médií se začaly informace o teroristických činech rychle rozšiřovat a tím působit ve prospěch teroristů – atentáty se staly součástí propagandy činu. Neboť, jak jsem již zmiňoval staré čínské přísloví: „Zabij jednoho a postrašíš deset tisíc.“ Přesně tuto úlohu plní média, když se snaží informovat o teroristických činech.

Ve 20. a 30. letech představoval teror účinnější nástroj manipulace než samotná propaganda totalitních systémů (nacistického Německa, komunistického Ruska či fašistické Itálie). Po skončení 2. světové války se v západním bloku začínají obje-

⁴⁸ IBL, Petr. *Globální terorismus*. 1. vyd. Karlovy Vary: Vysoká škola Karlovy Vary, 2013. 178 s. ISBN 978-80-87236-14-7, s. 17.

⁴⁹ ROSŮLEK, Přemysl a kol. *Média & politika: vybrané problémy: modernita, propaganda, politický marketing, agenda-setting, terorismus, žurnalistika*. 1. vyd. Plzeň: Západočeská univerzita v Plzni, 2009. 280 s. ISBN 978-80-7043-841-1, s. 143.

vovat etnicko-separatistická hnutí (IRA, ETA) a různé marxisticko-leninské skupiny (RAF). Tyto skupiny byly silně dotované tajnými službami z východního bloku, který byl od 50. let v područí *represivního teroru*. Západní demokracie se naopak spolupodílely na převratech a pučích vojenské junty v Latinské Americe, Severní a Jižní Africe. V obou případech bipolární podpory hovořím o realizaci *subverzivního teroru* vedeného proti svým ideologicko-politickým nepřátelům zpravidla mimo území vlastního státu.

Na počátku 90. let prošly státy východní Evropy složitou společensko-ekonomickou transformací. V tomto stále ještě ohraničeném prostoru rodící se demokratické společnosti se násilí přesunulo do oblasti organizovaného zločinu, rasistického násilí a etnických konfliktů v postkomunistických zemích (rozpad Socialistické federativní republiky Jugoslávie). Výraznou expanzi zaznamenal i vzrůstající zájem o islamistický terorismus, který zesílil po útocích z 11. září 2001 na WTC v Severní Americe.

Je nutno přiznat, že boj s terorismem je dnes snad ještě aktuálnější než v roce 2001. Rozmach a síla teroristických skupin nabírá nevídaných rozměrů. Obava z možných teroristických útoků obchází celou Evropu a v médiích je více než kdy jindy slyšet o boji proti terorismu. Ve 21. století je mnoho teroristických skupin, které mají dlouhou historii, ale zároveň vznikají zcela nové skupiny, které se dokázaly dostat k moci a především k penězům, které jejich teroristické činy živí.

4.2 Teroristické skupiny

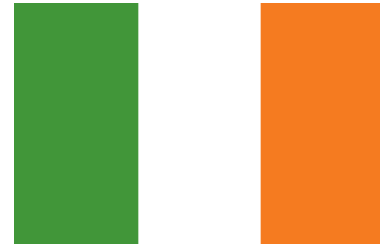
Na oficiálních stránkách ministerstva zahraničních věcí Spojených států amerických můžeme najít seznam 47 zahraničních teroristických organizací.⁵⁰ Vzhledem k tomuto počtu bych v této kapitole rád představil pouze nejznámější dodnes fungující teroristické organizace. Tyto teroristické skupiny jsou jednou z příčin, proč vzniká angažovaný plakát. Jejich činy jsou důvodem, proč je nutné svět informovat a doslova jej burcovat k novým protiteroristickým myšlenkám.

⁵⁰ URL: <www.state.gov/s/ct/rls/other/des/123085.html> [cit. 2015-23-02].

RIRA (Real Irish Republican Army) (True IRA)

RIRA vznikla v letech 1997, kdy se tvrdé jádro oddělilo od někdejší teroristické organizace IRA, která uzavřela příměří s britskou vládou v létě roku 1997. Toto příměří ukončilo více jak tři desítky let trvající politický a náboženský konflikt, během něhož přišlo o život více jak tři tisíce lidí. RIRA odmítla mírový proces a stala se tak nástupkyní

Irské republikánské armády. Hlavním motivem teroristických útoků organizace RIRA je dosáhnout nezávislosti Irska a Severního Irska na Velké Británii.



obr. 39 RIRA, 1997

Nejznámějším teroristickým činem této organizace je bombový útok v severo-irském městě Omagh, který se stal 15. 8. 1998. Při tomto útoku přišlo o život téměř tři desítky civilistů a dalších 220 jich bylo zraněno. Zodpovědnost za tento čin převzala RIRA velmi nejednoznačně a spíše pod tlakem. Nicméně se dá říct, že RIRA dál pokračuje ve své činnosti a zaměřuje se spíše na útoky na policejní a vojenské cíle v Severním Irsku a v Anglii.⁵¹

Al-Káida

Al-Káida je zastřešující teroristická organizace, která provádí vlastní teroristické útoky a poskytuje logistickou podporu a výcvik dalším teroristickým skupinám. Jejím cílem je šíření islámu, nastolení ryze muslimských států na Arabském poloostrově a tím vytvoření celosvětové islámské vlády založené na modelu kalifátu.⁵²



obr. 40 Al-Káida, 1979

Historie al-Káidy se datuje do období Sovětské invaze v Afghánistánu v letech 1979–1989. Mudžahedíni, kteří bojovali proti sovětským vojákům, byli díky dodáv-

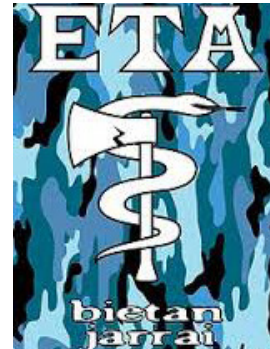
⁵¹ URL: <<http://irelandsown.net/RIRA.html>>[cit. 2015-23-02].

⁵² ULČ, Ota. *Podivné okolnosti zrodu al-Káidy*. URL: <http://www.valka.cz/clanek_12992.html> [cit. 2015-23-02].

kám zbraní ze Spojených států amerických a výcviku v Pákistánu dobře vyzbrojení, vycvičení. Po odchodu sovětských vojsk z Afghánistánu se paradoxně tito mudžahedíni s bojovými zkušenostmi rekrutovali do nově vznikající islámské ucelené organizace al-Káida, založené Usámou bin Ládinem za účelem svrhnout světské prozápadní arabské vůdce.⁵³

ETA (Euskadi Ta Askatasuna)

ETA je baskicko-nacionalisticko-separatistická organizace, která se snaží už několik desítek let vytvořit násilím samostatný Baskický stát na území severního Španělska a jihozápadní Francie.⁵⁴



obr. 41 ETA, 1959

Tato organizace vznikla už v roce 1959 jako hnutí odporu proti represivní diktatuře generála Franca. Generál Franco zakázal baskický jazyk na území Španělska a celkově potlačil baskickou osobitou kulturu. Po jeho smrti v roce 1975 se vše změnilo a celkový přechod k demokracii přinesl uvolnění i v otázce baskické menšiny. I přesto ETA a její nekompromisní zastánci zůstali odhodlaní násilím prosazovat plnou nezávislost.⁵⁵

Hizballáh

Hizballáh je libanonská šítská politická a militantní organizace islámského odporu, která byla založena za účelem „osvobození“ Jeruzaléma a zničení Izraele. Nepůsobí pouze jako samostatná organizace, ale zastřešuje také aktivity menších radikálních skupin. Za své hlavní cíle si klade zni-



obr. 42 Hizballáh, 1982

⁵³ URL: <<http://magazin.specialista.info/view.php?cisloclanku=2005093002>> [cit. 2015-23-02].

⁵⁴ URL: <<http://www.telegraph.co.uk/news/1456546/Etas-bloody-history.html>> [cit. 2015-23-02].

⁵⁵ POINTON, Dugdale. *ETA (Euskadi Ta Askatasuna)*. URL: <http://www.historyofwar.org/articles/weapons_eta.html> [cit. 2015-23-02].

čít stát Izrael, vytvořit islámský stát v Libanonu a omezit vliv Západu (zejména USA) na blízkém východě.⁵⁶

Hizballáh neboli boží strana je islamistické hnutí, které se zformovalo v roce 1982 v reakci na izraelskou invazi do jižního Libanonu. Vzniká primárně s cílem bojovat proti izraelským vojenským silám. V období libanonské války (1982–1990) Hizballáh aktivně útočil nejen proti Izraelské armádě, ale také proti mezinárodním jednotkám, které byly v zemi přítomny. Prostředkem těchto útoků byly zejména teroristické útoky. Což způsobilo vysoký počet obětí převážně na americké straně. Od roku 1992 se Hizballáh podílí na politickém systému v Libanonu a v nynější době je hlavním šítským hnutím v zemi. Ve své touze po zničení Izraele se nezaměřuje jen na izraelskou armádu, ale také na izraelské civilní cíle.⁵⁷

Hamás

Hamás je palestinské islamistické militantní hnutí, které zastává radikální názory, odmítá uznat stát Izrael a ozbrojený boj proti němu požaduje za legitimní. Organizace Hamásu se dělí na dvě části. Jedna část je politická, která v lednu 2006 vyhrála volby do Palestinské národní správy. Druhá část je bojové – militantní hnutí, které působí v utajení a provádí teroristické útoky.⁵⁸



obr. 43 Hamás, 1987

Jako hlavní a dlouhodobý cíl pro tuto organizaci je osvobození Palestiny od izraelské okupace a vytvoření islámského palestinského státu, založeného na islámském právu, rozkládajícího se od Jordánu až po Středomoří. Krátkodobým cílem je ukončení okupace západního břehu Jordánu, pásma Gazy a východního Jeruzaléma.

Hamás neboli Hnutí islámského odporu založili v roce 1987, po vypuknutí první intifády, mladí militantní členové větve Muslimského bratrstva, které působilo

⁵⁶ URL: <<http://middleeastconflict.net/hezbollah-history/>> [cit. 2015-23-02].

⁵⁷ SPANCER, Richard. A history of Hizbollah. URL: <<http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/middleeast/lebanon/8255195/A-history-of-Hizbollah.html>> [cit. 2015-23-02].

⁵⁸ URL: <<http://www.muslimnews.co.uk/paper/index.php?article=4528>> [cit. 2015-23-02].

v pásmu Gazy. V září 1993 byla podepsána izraelsko-palestinská mírová dohoda (mírová dohoda z Osla), na kterou Hamás reagoval spojenectvím s Iránem. V tomto období Hamás neblaze proslul hlavně díky sérii krvavých sebevražedných atentátů v Izraeli, které zastavila až likvidace předních představitelů a vybudování bezpečnostního plotu mezi Izraelem a Palestinou.⁵⁹

Radikální Hamás odmítá mírové rozhovory a jakékoliv snahy o kompromis s Izraelem a díky svým útokům na civilní cíle je na seznamu teroristických organizací Kanady, Izraele, Spojených států amerických a Evropské unie.

ISIS (Islámský stát Iráku a Sýrie); **IS** (Islámský stát), **ISI** (Islámský stát Iráku), **ISIL** (Islámský stát Iráku a Levanty), **Daaš**

Na posledním místě, ale rozhodně v neposlední řadě, bych zmínil Islámský stát, který je v tomto roce pravděpodobně nejdiskutovanější, nejmocnější a nejefektivnější džihádistickou skupinou, která má pod kontrolou rozsáhlé oblasti západního Iráku, východní Sýrie a východní Libye. Zakladatelem organizace byl v roce 2002 vůdce

Al-Káidy v Iráku Abú Musáb Zarkáví, přičemž svržení sunnitského režimu Saddáma Husajna v roce 2003 předznamenalo zahájení sunnitského ozbrojeného povstání. Po zabití Zarkávího během cíleného amerického náletu v roce 2006 se zbylí členové připojili k dalším povstaleckým skupinám, které založily ISI pod vedením Abú Bakra al-Bagdádího.⁶⁰



obr. 44 ISIS, 2013

S příchodem války v Sýrii se sloučila odnož syrské al-Káidy (fronta al-Nusrá) s iráckou ISI a v roce 2013 vznikl současný ISIS. Džihádisté v témže roce obsadili strategické město Rakka ve střední Sýrii, jež se stalo jejich organizační základnou. Na počátku roku 2014 proběhla otevřená válka mezi džihádistickými frakcemi o převzetí vedoucí kontroly nad protiasadovskou opozicí, kterou ISIS vyhrál.

⁵⁹ URL: <http://www.babnet.net/en_detail-1876.asp> [cit. 2015-23-02].

⁶⁰ URL: <<http://www.sekuritaci.cz/aplikace-dyckovy-typologie-na-konflikt-v-syrii-a-iraku-2011-soucasnost/>> [cit. 2015-23-02].

Primárním cílem ISIS není boj proti Asadovu režimu, ale proti všem šíitům, a založení sunnitského konzervativního státu, který nemá jasně definované hranice (aspiruje na globální rozsah). Organizace je zodpovědná za porušování lidských práv, válečné zločiny a etnické čistky, které provádí na šíitském a křesťanském obyvatelstvu. ISIS je mediálně známý díky propagandistickým videím se stínáním hlav vojáků, novinářů a humanitárních pracovníků, stejně tak za úmyslné ničení kulturních památek.

4.3 Red Army Fraction (RAF)

Po útoku na novináře časopisu Charlie Hebdo v Paříži nabírá terorismus a boj proti němu v Evropě úplně nových dimenzí. Pokud se máme zabývat terorismem v Evropě, pak je nutno se zmínit o teroristickém hnutí 70. let minulého století, které působilo pod různými názvy, ať Rudá brigáda či jinak. Počátky tohoto hnutí jsou spojeny s oživením marxistických sociálních a politických teorií koncem 60. let, kdy činnost těchto různých neomarxistických skupin byla zesílena i nespokojeností s politickou situací v té době.⁶¹

V roce 1967 došlo k prvním studentským bouřím, které měly za následek protesty na všech univerzitách v Německu. Toto hnutí vyvrcholilo v roce 1969, kdy zasáhlo i Francii, a do určité míry toto hnutí souviselo i s Pražským jarem v roce 1968, které vzbuzovalo naděje na možnou třetí cestu mezi kapitalismem a socialismem, případně na socialismus s lidskou tváří. Tento sociální terorismus v Německu byl ukončen událostmi v roce 1989, kdy došlo ke zhroucení vlády komunismu v Sovětském Svazu a dalších zemích východního bloku.

V dnešním 21. Století se do Evropy však dostávají zcela nové teroristické skupiny, mnohdy spíše jen jednotlivci, kteří sympatizují s islámskými teroristickými organizacemi. Tuto sympatii prohlubují sociální rozdíly mezi občany, kteří prapůvodem nepocházejí z evropského kontinentu, a Evropany. Takže mnozí sympatizanti vystupují právě z řad obyvatelstva, kteří jsou původem z jiných kontinentů a kteří se v současné době cítí v Evropě vykořenění.

⁶¹ PIMLOTT, John. *Encyklopedie – Světový terorismus*. 1. vyd. Praha: Svojtka & Co., 2001. 536 s. ISBN 80-7237-340-4, s. 480–481.

4.4 Boj proti terorismu

Právě z těchto důvodů je nutné bojovat proti terorismu. Počet vykořeněných občanů Evropy se zvyšuje, počet přistěhovalců je velice vysoký, a proto jsou nejkřiklavější slova dnešního tisku „*boj s terorismem*“ a zároveň se jedná o nejkřiklavější téma všech politiků po celém světě. Teroristické skupiny, ať už ty výše zmiňované, nezmíněné nebo pouze jednotlivci, kteří se hlásí ke stoupencům těchto skupin, jsou dnes tématem číslo jedna, ať už se nám tato skutečnost líbí či nikoliv. Fakt, že zaplňují tisk, deníky, televize či internet svědčí o jejich síle a jim bohužel přidává na odvaze.

Boj proti terorismu a násilí může mít různé podoby. Může se jednat o boj ze strany jednotlivých států, a to prostřednictvím nasazení ozbrojených vojenských sil nebo naopak mírovou cestou, kdy kupříkladu Evropská unie klade velký důraz na dodržování lidských práv při boji proti terorismu. Snaží se hlavně předcházet teroristickým útokům a činit taková opatření, aby vznik terorismu a jeho šíření bylo minimalizováno.

Na opačné straně se může jednat o boj umělecký. I deník Charlie Hebdo svým způsobem bojoval proti islamizaci Evropy a proti všem teroristickým stranám. Na tomto místě bych se nechtěl pouštět do úvahy, zda způsob boje žurnalistů byl morální a legitimní. Stejně tak angažované plakáty bojují proti teroru, krveprolití a nesmyslnosti ztrát na lidských životech. Aby však zvýšili zájem společnosti o jejich díla, stávají se jejich díla velice kontroverzní. Čím více kontroverzní jsou, tím větší zájem se jim bude věnovat, a tím existuje větší pravděpodobnost, že se mnozí zamyslí ve stylu „*co chtěl básník říci.*“

5.0 Rozpad Socialistické federativní republiky Jugoslávie

Počátek procesu štěpení někdejší Socialistické federativní republiky Jugoslávie je *paradoxně*⁶² spojený se zánikem bipolarizovaného světa, rozpadem Sovětského svazu a nástupem liberálně demokratického kapitalismu. Ačkoliv liberálně demokratický kapitalismus porazil předchozího hegemonu – reálný socialismus, tak i přesto dělení světa zůstalo zachované v rámci ochrany národních i nadnárodních zájmů⁶³ jednotlivých mocností. Tento stav nadále trvá v zacykleném procesu boje o moc – kontrolu, kterou lze chápat jako nástroj globální nadvlády.

Typickou reakcí revolučního období ve východní Evropě byl neokonzervativní obrat, který souvisel s prosazováním tradičních hodnot nacionalismu, pravicového populismu, rasismu a náboženství osvobozených mas, jenž se navíc pyšnil demokratickou legitimitou.⁶⁴ Obdobnou situaci můžeme vysledovat i dnes na Ukrajině, kde dochází ke vzájemnému obviňování z nacionalistického extrémismu a propagandy, ať už ze strany ukrajinské vlády, anebo proruských separatistů.

První slova, která zněla rozpadající se Jugoslávií, osvobozenou od jha komunismu, tedy byla: „*Bůh, národ, vlast*“. Základní rozpor a demarkační linii načrtnul *zpolitizovaný bůh*, ten roztočil národnostní a náboženskou spirálu nenávisti, která byla hluboce zakořeněná mezi katolickými Chorvaty, pravoslavnými Srby a muslimskými Albánci. Konflikty mezi jednotlivými náboženskými skupinami nakonec přerostly do silného etnicko-politického a kulturně-civilizačního rozměru.

⁶² Jugoslávie byla oficiálně neutrální, odmítala dělení světa na dva bloky supervelmocí.

⁶³ Koncentrace moci (v korporacích), které ovládají společnost, termín neodkazuje k zájmu obyvatelstva.

⁶⁴ BUDEN, Boris. *Konec postkomunismu: od společnosti bez naděje k naději bez společnosti*. Praha: Rybka, 2013. ISBN 978-80-87067-70-3, s. 84.

Jako reakci na válečné běsnění té doby jsem vybral jediné tři angažované počiny, které během války v Bosně a Hercegovině v letech 1992–1995 vznikly, a jevištěm se stalo hlavní město bosenské války, Sarajevo. Během tříletého obléhání Jugoslávskou lidovou armádou bylo celé město silně poškozeno s odhadovaným počtem 12.000 usmrčených a 50.000 zraněných civilistů. Na těchto pracech je mimo jiné zajímavý způsob, jakým se tvůrci snažili oslovit nově vzniklou globální masovou společnost. Základní koncept definovala slovinská skupina NSK⁶⁵ následovně:

*“Popkultura je sociální realismus Západu. Je to sociální divadlo. Zabýváme se sociálním realismem a nacistickým uměním, protože vztah ideologie a umění je tam naprosto jasný. Základní problém spočívá v tom, že lidé na západě, narozdíl od těch na východě, věřili, že jsou svobodní, a že jen oni dělají čisté umění a čistou hudbu, zatímco východní Evropa produkuje ideologické umění. Není to pravda. V podstatě se jedná o stejný model, ale ten západní je rafinovanější.”*⁶⁶

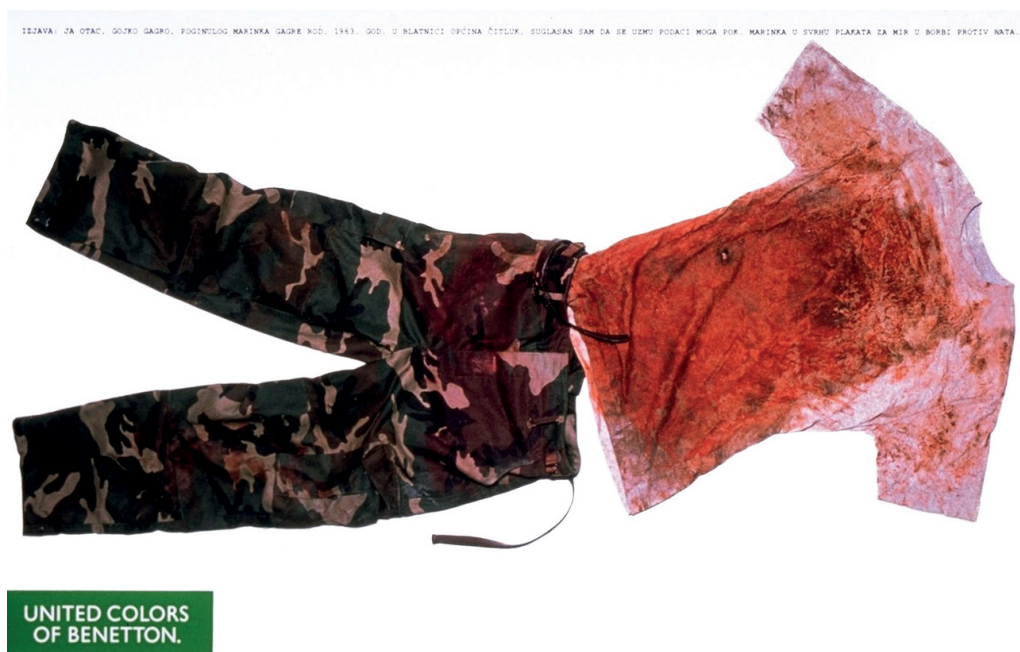
Myšlenku členů NSK lze interpretovat jako velmi sofistikovaný systém propagandy⁶⁷, jehož podstatou je vymývání mozků skrze reklamní popkulturní symboly. Reklama je dodotovaná obrovskými finančními prostředky, jejichž vstup zajišťují marketingová oddělení. Cílem tohoto mechanismu je udržet aktivní spotřebitelskou společnost. Reklamní průmysl tak investuje nemalé prostředky do všech věkových segmentů počínaje dětmi, dospívajícími, lidmi ve středním věku a konče seniory. Ovlivňování dětských konzumentů korporátními postavičkami však patří k nejpalčivějšímu rozporu, který vede k využívání reklamy/propagandy k válečným účelům⁶⁸. Angažovaný design naopak subverzivně zneužívá reklamu ve spojení s válečným aktem ke kritice samotného systému.

⁶⁵ Neue Slowenische Kunst a jeho hudební sekce, skupina Laibach, tvoří umělecký spolek založený v roce 1984, jehož základna se skládá z politického umění a odkazu na minulost – nacistickou okupaci Slovinska. Skupina experimentuje se symboly totalitárních a extrémně nacionálních hnutí, z čehož byla několikrát obviněna (šíření fašismu). Narozdíl od postmoderny tito avantgardní umělci nachází svůj materiál v mrtvých ideologiích, jejichž mechanismy staví cynicky na odív. Ideovým východiskem skupiny NSK bylo vytvoření vlastní nezávislé společnosti – undergroundu – mimo hlavní kapitalistický proud.

⁶⁶ AULICH, James a SYLVESTROVÁ-JAMBOROVÁ, Marta. *Znamení doby: plakát střední a východní Evropy 1945–1995*. Brno: Moravská galerie, 1999. 30 s. ISBN 80-7027-099-3, s. 14.

⁶⁷ Propaganda/reklama je zaměřená na prodej politického nebo ekonomického systému – ideologie.

⁶⁸ Například Americká válečná propaganda z období 2. světové války na dobových plakátech vyobrazovala kreslené postavičky z dětského univerza (Mickey Mouse, Superman, kačer Donald, Santa Claus), které přemlouvaly nerozhodného diváka k činu – k boji proti Nacistickému Německu.



obr. 45 Oliviero Toscani, Jaro/léto, 1994

První ukázkou tvoří práce **Oliviera Toscaniho**. Tento italský fotograf se proslavil svou kontroverzními reklamní kampaní pro italskou oděvní společnost Benetton. Za tuto kampaň na sebe strhl i kritické ohlasy, když byl označen kupř. za „... cynického provokatéra zahrávajícího si s utrpením, s absolutním zlem, aby se prodávaly svetry“.⁶⁹

Tento názor je však legitimní pouze částečně. Je třeba si uvědomit, že internet byl na počátku 90. let velice omezeným médiem. Tato nezávislá zpravodajská platforma, kde dnes může každý otevřeně zveřejňovat své postoje a názory, tehdy byla ještě v plenkách. Tehdejší možnosti, jak zveřejnit širokému okolí a v podstatě celé společnosti jakýkoliv názor či postoj, byly velice omezené. Veřejná média, jako jsou televize či rozhlas, nabízejí jen omezené možnosti vzhledem k ceně, kterou je nutno za vysílací čas zaplatit. Pravděpodobně i z tohoto důvodu zvolil Oliviero Toscani tak kontroverzní reklamu, ať už měla propagovat jakoukoliv firmu. Jeho záměrem bylo upozornit veřejnost na dění, které považoval za nepřijatelné. Pokud by zvolil méně kontroverzní téma, pak by i reklama vyvolala méně pozornosti.

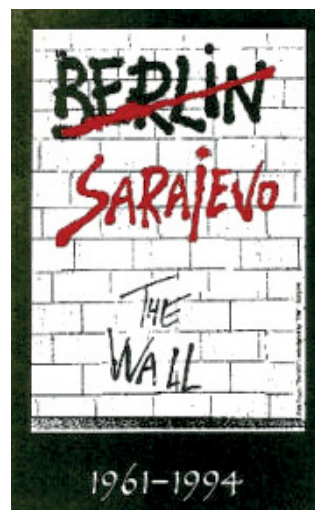
⁶⁹ TOSCANI, Oliviero. *Reklama je navoněná zdechlina*. Praha: Slovart, 1996. 173 s. ISBN 80-85871-82-3, s. 52.

Olivier Toscani ke své kontroverzní reklamě využil billboardovou plochu. Základnu výrazových prvků tvoří kontrastní bílá plocha. V horní části je vysázen text: „Já Gojko Gagro, otec Marinka Gagra, narozeného v roce 1963 v Blatnici, příslušné k Citluku, si přeji, aby jméno mého mrtvého syna Marinka a všechno, co po něm zůstává, bylo využito k míru a proti válce“.⁷⁰ Na fotografii jsou umístěny oděvy, a sice maskáčové kalhoty jsou umístěné nalevo a zkrvavené triko s viditelným průstřelem napravo. Poloha oděvů a způsob překrytí jednotlivých kusů oblečení evokuje ležící lidské tělo. V levém spodním rohu je pak vyobrazeno firemní logo Benetton. Cílem grafického sdělení bylo a stále je prohloubit pochybnost, kterou veřejnost může zaujmout vůči násilí a smrti.

K práci Oliviera Toscaniho je potřeba na závěr říci, že tento umělec nikdy nedal přednost nadýchané formě před obsahem (jinak typický znak vyprázdněnosti komerční reklamy), což dokládá i jeho výstižný výrok: „O mrtvých se vždycky říká: Vypadá hezky, dokonce jako by se usmíval. To samé platí o reklamě. Je mrtvá, ale usmívá se dál.“⁷¹



obr. 46 TRIO Sarajevo, Sarajevo park⁷², 1993



obr. 47 TRIO Sarajevo, Sarajevo – The Wall, 1993

Dalším ze tří ojedinělých počínů byla série ironických pohlednic Pozdravy ze Sarajeva. Tuto sérii vytvořila tvůrčí skupina TRIO Sarajevo složená ze tří umělců **Dalida a Bojany Hadžihalilovićových a Lejly Mulabegović**, která vznikla v těžko

⁷⁰ TOSCANI, Oliviero. *Reklama je navoněná zdechlina*. Praha: Sloart, 1996. 173 s. ISBN 80-85871-82-3, s. 79.

⁷¹ TOSCANI, Oliviero. *Reklama je navoněná zdechlina*. Praha: Sloart, 1996. 173 s. ISBN 80-85871-82-3, s. 31.

⁷² Plakát je zašifrovanou reflexí situace. Nezodpovězenými otázkami jsou: Koho má příjemce sdělení identifikovat v pozici ožvlé fosílie? Kdo provádí tento experiment s T-rexem? Komu je filmové představení určené?



obr. 48 TRIO Sarajevo,
Královna, 1993



obr. 49 TRIO Sarajevo, Šťastný Nový rok, 1993

představitelné a bezvýchodné situaci obklíčeného Sarajeva. Tato skupina tvořila převážně komerční návrhy, nicméně i ona měla nutkání vyburcovat a informovat celou Evropu o situaci v jejich obleženém městě. Výsledné práce jsou založeny na redesignu slavných reklamních značek. Cílem tohoto redesignu bylo vytvořit nové asociace⁷³ korporátních značek, symbolů a pop-artových obrazů. Barevné provedení většiny návrhů z celkového počtu 33 pohlednic se skládá z červené, černé a bílé. Z toho lze usuzovat, že si autoři pohrávali s revoluční barevností, která může odkazovat i na trikolóru nacistické vlajky.

Rovněž je možné spatřovat paralelu mezi Picassovou Guernicou a angažovaným designem v Sarajevu. Guernica je věnována menší akci ve vztahu k občanské válce ve Španělsku. Právě v tom spočívá síla obrazu malého baskitského města, jež bylo vybombardováno stejně tak jako obléhané Sarajevo bělehradským nacionalistou Miloševićem. Vystává tak otázka, může se i dnes nacházet, s ohledem na civilisty, ve stejné situaci kurdské město Kobani na severu Sýrie anebo ukrajinský Doněck?

Posledním reakcí na válečné běsnění je dokumentární film **Mizaldo**⁷⁴ – **Kraj Teatra** režiséra **Benjamina Filipoviće**. Tento angažovaný film je satirickým pojednáním o městě Sarajevu, které je zde představeno jako jeviště pro západní publikum a tím také jako nejlepší reklamní značka.

⁷³ Například boj o konzumenta – voliče, punk = pop, reklama na válku atd.

⁷⁴ Název filmu vznikl převrácením slova odlazim – odcházím.



obr. 50 Benjamin Filipović, *Mizaldo* – Kraj Teatra, 1994

Dokumentární film je vlastně reklamní upoutávkou⁷⁵ na značku Nike. Tato upoutávka je natočena uprostřed kulis rozbombardovaného města. Groteskní postavy pobíhají po jevišti sem a tam ve snaze uniknout pohledu odtřelovače. Náhle se na scéně objeví muž s šedým kloboukem na hlavě, oblečen do červeného saka, který v pravé ruce drží papírovou tašku. Následuje záběr na nohy, kdy muž odhazuje svrchní část oblečení, pod kterým má sportovní dres, a z tašky vytáhne běžecké *tretry*. Vyčkává ve startovním postavení, zatímco divák slyší tlukot srdce. Muž náhle vystartuje a uprostřed pódia povyskočí s napřaženým znamením „*fakáčem*“ směrem k pozici odstřelovače. Závěrečný střih doplní nápis „*Just Do It – Nike!*“.

⁷⁵ *Mizaldo – Faster Than Bullet* [dokumentární film]. Scénář a režie Benjamin FILIPOVIĆ. HR, 1993. V digitalizované podobě dostupný prostřednictvím YouTube URL: <<https://www.youtube.com/watch?v=Qf-8hrx7WXQ>> [cit. 2015-23-02].

6.0 Izraelsko-palestinský konflikt

Oblast Blízkého východu představuje po dobu 70. let jednu z nejvýbušnějších částí z celého světa, která má zpětný dopad, a zároveň je ovlivňována chováním, zájmy a přístupy nejvlivnějších představitelů světové politiky jako jsou Rusko, Spojené státy americké a Evropská unie. Součástí sporu je nedostatek vody⁷⁶ v oblasti, ropné bohatství Středního východu a především vymezení hranic mezi potomky arabských muslimů, Židů a křesťanů.

Základ historických resentmentů určoval od konce 19. století sionismus⁷⁷. Tuto myšlenku zakcelerovalo období nacismu před a v průběhu druhé světové války, kdy na území mezi Středozemním mořem a řekou Jordán začali proudit židovští uprchlíci. Po skončení 2. světové války se přidali i přeživší holocaustu s cílem vytvořit židovský národní stát na území Palestiny.⁷⁸ Od založení státu Izrael je však oblast opětovně v permanentním stavu násilí a teroru.

Mezi léty 1948–1979 proběhlo na tomto území postupně pět válečných konfliktů, jež se staly symbolem periferní bipolární konfrontace v rámci studené války, čemuž odpovídalo i rozložení sil – USA po boku Izraele a SSSR na straně Palestiny. Zbrojní a finanční subvence nepřímých aktérů (USA, Rusko a Sýrie) se v současnosti stále podílí na eskalaci blízkovýchodní otázky.

S narůstajícím pocitem křivdy a nenávisti se od 70. let problém zkomplikoval vznikem palestinských teroristických organizací, které si kladou jediný cíl – boj za práva Palestinců, a to i za cenu zmrzačených nebo zabitých civilistů na obou stranách.

⁷⁶ Velká nalezniště vody se nachází na okupovaných palestinských územích.

⁷⁷ Ideový směr s cílem přesídlení Židů do země izraelské.

⁷⁸ BĚLOHRADSKÝ, Václav. *Kritika depolitizovaného rozumu: úvahy (nejen) o nové normalizaci*. 1. vyd. Všeň: Grimmus, 2010. 232 s. ISBN 978-80-902831-6-9, s. 175.



obr. 51 Peter Fuss, *Achtung!*, 2009

První ukázka k tomuto konfliktu patří polskému umělci, který tají svou identitu a vystupuje pod pseudonymem **Peter Fuss**. Mezi témata jeho angažovaného designu (forma plakátů a billboardů) patří parodování kultu papeže, homofobie, rasismu nebo antisemitismu. Ty jsou totiž v polské společnosti, ale nejen v ní, latentně stále přítomné.

Stěžejní dílo tvoří expozice s výstižným názvem *Achtung!*, která byla umístěna v pražské galerii NoD v roce 2009. Stěny galerie byly polepeny serií velkoformátových sítotisků, které obsahovaly digitálně upravené fotografie z filmu *Schindlerův seznam* od režiséra Stevna Spielberga a *Pianista* od režiséra Romana Polanského. Ustředním motivem montáží jsou vojáci Wehrmachtu s Davidovou hvězdou na rukávech a oběti těchto *kategoriálních vražd*. Situační obrazy s převráceným významem vyvolávají okamžitou negativní konotaci, která je nositelkou jasného poselství. Cílem sdělení bylo upozornit na izraelský zásah v Gaze⁷⁹ na konci roku 2008 a chování jednotek IDF⁸⁰ k Palestincům. Typické jsou výhrůžky ze strany IDF formulované jako „... přestaňte podporovat islámské radikály a teroristy, neposkytujte jim útočiště, jinak vás čekají další údery, které vám přinesou ztráty a utrpení. Komunikační strategie IDF tak plní rysy terorismu.“⁸¹ Umělec záměrně využívá reminiscence na holocaust a brutální postupy, jež byly uplatňované Němci za 2. světové války při izolování Židů po spuštění akce *Konečné řešení židovské otázky*.

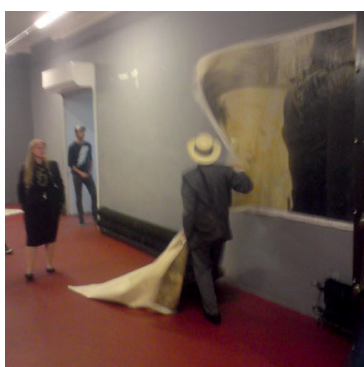
⁷⁹ Operace Lité Olovo započala 27. prosince 2008 a skončila 17. ledna 2009. Během bombardování a pozemního útoku bylo zabito 1400 Palestinců (mezi nimi stovky žen a dětí) a 13 Izraelců.

⁸⁰ Izrael Defense Forces – jednotky operující na palestinském území.

⁸¹ EICHLER, Jan. *Terorismus a války v době globalizace*. 2. vyd. Praha: Karolinum, 2010. 397 s. ISBN 978-80-246-1790-9, s. 327.

V souvislosti se zmiňovaným holocaustem vyslovil zajímavou tezi polsko-britský sociolog židovského původu Zygmunt Bauman. „*Nejúděšnější zprávou, kterou nám Holocaust a to, co jsme se dozvěděli o jeho pachatelích, přinesly, nebyla pravděpodobnost, že se „to“ mohlo stát nám, nýbrž představa, že jsme to mohli spáchat my.*“⁸² Těžištěm argumentace se pro tuto myšlenku stal Milgramův experiment z 60. let., jehož výsledek předčil všechna očekávání⁸³. Na tomto místě je třeba doplnit jednu triviální pravdu: Násilí plodí násilí a z utlačovaných se stávají v průběhu času pronásledovatelé, kteří páchají obdobná příkoří, jaká byla vykonána na jejich předcích. Na mysli mám syndrom dědičné oběti, kdy vzpomínka na Holocaust může vyvolat nepřiměřenou akci preemptivního útoku ze strany izraelské zahraniční politiky. Jediným obranným mechanismem proti tomu, aby se obdobné situace v budoucnu opakovaly (plíživý útlak, destrukce), je podle Baumana „... pluralitní systém, ve kterém je individuální svědomí nejlépe slyšet.“⁸⁴

Vrátíme-li se zpět k výstavě *Achtung!*, pak je nutné doplnit, že paradoxně byly plakáty zničeny ještě před zahájením výstavy, a to členy Židovské obce v Praze, která je rovněž pronajimatelem výstavních prostor pražského NoD. Práce tak poukázala na neblahý fenomén tabuizování izraelsko-palestinské otázky samotnými představiteli židovské komunity, kteří zamezili tímto aktem veřejné diskuzi nejen ve výstavních prostorách NoDu, ale v symbolické rovině i v zemi, která se může pochlubit jinak vysokou mírou umělecké svobody.



obr. 52 Peter Fuss, *Achtung!*, 2009



obr. 53 Peter Fuss, *Achtung!*, 2009

⁸² BAUMAN, Zygmunt. *Modernita a holocaust*. 2. vyd. Praha: Sociologické nakladatelství, 2010. 330 s. ISBN 978-80-7419-028-5, s. 214.

⁸³ Milgram se během výzkumu zabýval principem univerzální poslušnosti k řídící autoritě a simuloval plnění jejich příkazů prostřednictvím dobrovolníků. Ti podřídili své chování, až na pár vysoce individualizovaných jedinců, vyšší instanci, a to bez ohledu na to, jaké svým konáním páchají činy. Holocaust se tímto pokusem stal synonymem potenciálního zla ukrytého pod povrchem moderní společnosti.

⁸⁴ BAUMAN, Zygmunt. *Modernita a holocaust*. 2. vyd. Praha: Sociologické nakladatelství, 2010. 330 s. ISBN 978-80-7419-028-5, s. 230.



obr. 54 Peter Fuss, *Židé, pryč z katolického kraje*, 2007

Pro účel doplnění cenzorských zásahů jsem zvolil ještě starší projekt Petera Fusse s názvem „*Ježíš Kristus, král Polska*“. Umělec přelepil reklamní plochu v blízkosti kostela Svatého Ducha v Koszalinu billboardem, jež obsahoval 56 monochromních (černá/bílá) portrétů známých židovských tváří polské politiky a umění kupř. prezidenta Lecha Kaczyńského nebo exprezidenta Lecha Walesy. Pod fotografiemi se vyjímal nápis *Židé, pryč z katolického kraje*. Tento text okamžitě vyvolá vzpomínku na hesla nacistické plakátové propagandy, *Jude Raus!* Bez hlubšího porozumění umělecké intervence tak můžeme autora jednoduše označit za čistokrevného antisemitu.

Druhou část projektu tvořily otištěné komentáře stoupenců bigotního katolicismu diskuzního fóra Fronda, vystavené v galerii Scena v Koszalinu. Text billboardu je převzatou citací jednoho z diskutujících.⁸⁵ Z toho lze usoudit, že umělec reagoval na skrytý antisemitismus zakořeněný v katolickém Polsku. Média totiž spojují fundamentalismus a náboženský fanatismus především s islamistickým extremismem za našimi hranicemi. Peter Fuss upozornil na jev, který se naopak vyskytuje v celé Evropě. Tím je bez hlubšího znepokojení vědomé budování bariér nesnášenlivosti uvnitř společností vůči etnickým menšinám a přistěhovalcům, a to bez hlubšího znepokojení.

I tato výstava v Koszalinu byla stejně jako v Praze okamžitě uzavřena a proti umělci podalo Koszalinské biskupství trestní oznámení za šíření antisemitismu. Paradoxně texty publikované na fóru serveru Fronda zůstaly bez reakce.

⁸⁵ FUSS, Peter. *Jesus Christ King of Poland*. URL: <<http://peterfuss.com/jesus-christ-king-of-poland/>> [cit. 2015-23-02].



obr. 55 David Tartakover, *United Colors of Netanyahu*, 1998

Dalším umělcem, který se snaží upozornit na dění v Izraeli, je **David Tartakover**. Izraelský umělec, designér a politický aktivista ve svých dílech často používá prostředek satiry, anebo si přivlastňuje vizuální symboly jiných firem, aby předložil politicky provokativní pohled na Izrael. Značka tak vystřídala značku a stala se parodií sebe sama.

I David Tartakover ke svému sdělení použil reklamní slogan společnosti Benetton. Barevná fotografie vyplňuje celou plochu plakátu a je doplněna typicky zeleným obdélníkem firmy Benetton ve středu pravého okraje. Původní název oděvního loga je pozměněn. Vytváří se tak politická reklama na produkt umístěný v centru dění – izraelského premiéra Benjamina Netanyahua. Ten je zachycen, jak pózuje fotografům se svojí rodinou během dovolené v newyorském Central parku. Komičnost snímku umocňuje bezpečnostní bariéra rozestavěných bodyguardů v černých oblecích a nápis United Colors of Netanyahu.

V jednoduchosti sdělení je možné zahlédnout jasnou kritiku samotného izraelského premiéra, který je sám často ztotožňován s neochotou podpořit mírový proces s Palestinci⁸⁶. V žargónu propagandy se bavíme o technice „Černá nebo bílá“, kdy je

⁸⁶ Stejný přístup uplatňují i politické špičky palestinské samosprávy – obě strany se nedokáží domluvit diplomaticky a tudíž se roztáčí spirála akce a reakce.

na výběr pouze jedna varianta řešení. Buď souhlasíte s námi, anebo jste automaticky na straně nepřítele.⁸⁷ Tomu odpovídá černo-bílá barevnost fotografie. Z plakátu dále vyplývá, že Izrael posiluje obranu a své hranice, přičemž poukazuje na život uvnitř a iluzivní obraz sjednocené a šťastné rodiny. Další rovinou mohl Tartakover poukázat na běžné praktiky řady politiků, těmi je využívání dětí k získání politické moci.



obr. 56 Kennard Phillips, *Šťastné a veselé Vánoce*, 2007

Další příklad umělecké reakce na válečné konflikty jsem vybral ve Velké Británii. Anglické grafické studio **KennardPhillips** vzniklo v roce 2002 ve spolupráci dvou výtvarníků Cat Picton Phillips a Petera Kennarda. Prvotním impulsem pro tvorbu plakátových fotomontáží byla reakce na invazi v Iráku a izraelsko-palestinský konflikt spojený s výstavbou bezpečnostní bariéry. Na svých plakátových obrazech se snaží ukázat mocenské touhy a upozornit na jejich odvrácenou tvář – tedy civilní oběti, mučení a ponižení.

„Nevidíme [naše] díla odděleně od sociálních a politických hnutí, které konfrontují zavedené politické i ekonomické systémy. Vnímáme je jako součást těchto hnutí, jako vizuální nástroje protestu. Chceme, aby byla lidmi používána jako součást jejich vlastního aktivismu, nikoli jako obrázky na zeď určené ke kontemplaci.“⁸⁸

⁸⁷ FTOREK, Jozef. *Public relations a politika: kdo a jak řídí naše osudy s naším souhlasem*. 1. vyd. Praha: Grada, 2010. 184 s. ISBN 978-80-247-3376-0, s. 51.

⁸⁸ URL: <<http://www.artwallgallery.cz/cs/content/kennardphillipps%20-%20bohatství%20národů>> [cit. 2015-23-02].



obr. 57 KennardPhillips, Bez názvu, 2009

Designéři se připojili k protestnímu hnutí proti zdi, kterou řada lidskoprávních organizací vnímá jako zbraň namířenou proti Palestincům. Samozřejmě lze jen těžko zpochybnit právo Izraele chránit své obyvatelstvo před teroristickými útoky ze strany Hamásu. Je však nutné se zamyslet i nad tím, že zeď v první řadě způsobuje zabírání palestinské půdy.

Jak informuje odbornice na Střední východ harvardské univerzity Sara Royová: „Zeď již zabrala značnou část nejúrodnější půdy Západního břehu ... rozšířila izraelskou kontrolu nad klíčovými zdroji vody, kterou si Izrael a jeho osadníci mohou přivlastnit podle libosti, zatímco původní obyvatelstvo často postrádá pitnou vodu“⁸⁹. A tak zeď budovaná mimo území Izraele, která by měla přinést především bezpečnost a klid, místo toho však naopak vyvolává hněv, a to nejen na území Západního břehu, ale napříč kontinenty. Nehledě na fakta, že Izrael porušuje již 40 let Ženevskou konvenci a Haagskou úmluvu, podle které má okupační mocnost povinnost zajišťovat bezpečí a základní životní potřeby okupovaného obyvatelstva – dlouhodobou bloádou Gazy i zabíjením stovek civilistů Izrael tuto povinnost evidentně porušuje.

KennardPhillips vytvořili v roce 2007 fotomontáž s názvem *Šťastné a veselé Vánoce*, ve které se snaží pomocí křehké vánoční baňky narušit represivní betonový záta-ras. V symbolické rovině potom plakát vyjadřuje odhodlaný boj za svobodný pohyb palestinského obyvatelstva stejně jako v případě fotomontáže pro londýnskou orga-nizaci NAKBAGO z roku 2009, kde se o proražení blokády postarala holubice míru.

⁸⁹ CHOMSKY, Noam. *Intervence*. Praha: Knižní klub, 2008. 216 s. ISBN 978-80-242-2143-4, s. 65.



obr. 58 Yossi Lemel, *United Colors of Beton*, 2007

Závěrečné dvě ukázky tvoří práce mezinárodně uznávaného umělce **Yossi Lemela** narozeného v Izraeli, který je považovaný za významného tvůrce politických a sociálně angažovaných plakátů. Na jeho práci je obdivuhodný především jeho dlouho-trvající a nebojácný závazek k humanitárním otázkám, zejména s ohledem na palestinsko-izraelský konflikt. Svou pověst si postupně vybudoval tvorbou odvážných, bystrých a mnohdy i kontroverzních návrhů.

První Lemelův plakát vychází z již osvědčeného redesignu oděvní značky Benetton, který využil při své práci i umělecký aktivista David Tartakover. Hlavním motivem plakátu je v celé jeho ploše zachycena izraelská bezpečnostní bariéra, vedle níž kráčí v pravém dolním rohu žena. Na protilehlé straně je umístěn typický zelený obdélník s pozměněným korporátním textem na „*United Colors of Beton*“. Ale beton přece barvy nesjednocuje, je šedý, bez barvy. Vznikl tak deprimující pohled zeď, která byla vždy v lidských dějinách vnímána jako symbol s negativním nádechem něčeho nepřírozeného a represivního, což značí jediné – zdi jsou určeny k ničení. Vzpomeňme si například na Berlínskou zeď, jejíž fragment dnes slouží jako memento nesmyslného rozdělení lidí. To samé platí v případě Čínské zdi, která se v průběhu staletí stala turistickou atrakcí. A i když se dnes staví stále nové zdi, tak i ty dříve nebo později zaniknou. Musíme si totiž uvědomit, že zeď nedokáže zastavit lidskou touhu po svobodě.



obr. 59 Yossi Lemel, Krvavá koupel, 2002

Druhým plakátem autor naráží na absurdnost několika dekád trvajícího izraelsko-palestinského konfliktu. Již samotný název *Krvavá koupel* naznačuje, že hlavním motivem bude upozornit na hrůzy krveprolití. Na první pohled mrazivý výjev sterilního vykachličkovaného prostoru s bílou vanou naplněnou červenou krví lze interpretovat jako autorskou opozici vůči nekonečnému krveprolití mezi Izraelci a Palestinci, v němž ani jedna strana není schopna symbolicky smýt ažároveňtímtoaktempřijmoutodpovědnostzavzniklousituaci. Vodrazurudéhladiny jemožnonalézt mnohé válečné odkazy kupříkladu nasebevražedné atentáty, brutální a neutuchající vojenskou sílu a především na všechny ty zmařené lidské životy.

Designér se v tomto případě stává třetí stranou. Třetí stranou, která má společnost a potažmo svět nejen upozornit na situaci v oblasti, ale zároveň má za cíl zprostředkovat mírové řešení konfliktu. Úmyslem je zmírnit napětí mezi soupeřícími stranami, přivést zúčastněné do vyjednávacích pozic tak, aby bylo uznáno především právo na život a politickou existenci. Jedině v tomto bodě je možné spatřovat řešení izraelsko-palestinské otázky. Zjednodušeně řečeno rozdělení území mezi Židy a Palestince.



obr. 60 Helmut Dick, Z cyklu vysokého vaření, 2011

7.0 11. září – Afghanistan – Irák

S příchodem katastrofy z 11. září 2001, která dodnes vzbuzuje hluboké emoce, byla rovněž vyhlášena novodobá válka proti globálnímu terorismu. Tato válka má však úzkou spojitost s obdobím Studené války, násilnou sovětskou invazí do Afghánistánu z roku 1979 a akcí americké vlády, která v boji proti svému ideologickému nepříteli podporovala fundamentalistické islamisty. Hlavní postavou se stal poradce prezidenta Jamese Earla Cartera a stoupenec tvrdé linie Zbigniew Brzezinski, který dal pokyn zpravodajské službě CIA k vytvoření Tálibánu jako základny antikomunistického islamismu v Afghánistánu.⁹⁰

V této souvislosti polemizuje Boris Buden nad tím, jestli „... je demokrat, jenž v boji za demokracii podporuje dokonce jejího nejhoršího nepřítele ... stále ještě demokratem“⁹¹. Je možno se domnívat, že přistoupením na tuto cynickou hru se aktéři automaticky vzdávají demokratických ideálů a snižují se na úroveň svého protivníka, kterou obecně považujeme za nízkou. Tato krátkozraká hra s ohněm (vztah Tálibán a USA) nejpresvědčivěji ukázala, že se spolupráce

⁹⁰ EICHLER, Jan. *Terorismus a války v době globalizace*. 2. vyd. Praha: Karolinum, 2010. 397 s. ISBN 978-80-246-1790-9, s. 70

⁹¹ BUDEN, Boris. *Konec postkomunismu: od společnosti bez naděje k naději bez společnosti*. Praha: Rybka, 2013. ISBN 978-80-87067-70-3, s. 25.

s železnou pravidelností po určitém čase vymkne kontrole a následně se obrátí proti svým zřizovatelům a podporovatelům.

Bilancí tohoto konfliktu z let 1979–1989, jehož podstata vycházela z ideologického šíření demokracie či socialismu, bylo milion zabitých, statisíce zraněných a zmražených lidí. Zároveň urychlený a nezadržitelný rozpad východního bloku, ukončení Studené války a vytvoření celosvětové teroristické sítě al-Káida, která si vzala za svého rukojmí celý Afghanistan.

Po útocích z 11. září 2001 následovala řada vojenských akcí Spojených států amerických nazvaná Operace Trvalá svoboda (anglicky Operation Enduring Freedom, OEF). Souhrn těchto akcí proběhl na několika kontinentech, když tyto akce byly deklarovány jako součást americké války s terorismem. Operaci Trvalá svoboda zahájily USA 7. října 2001 bombardováním pozic Tálibánu. Na této operaci se podíleli vedle vojáků USA také vojáci NATO včetně sil Ruska, Číny a Turecka. Podle Noama Chomského se připojily poslední tři jmenované státy pouze z toho důvodu, aby ospravedlnily uskutečňování svých vlastních zvěrstev v Čečensku a státního terorismu na západě Číny a v jihovýchodním Turecku proti Kurdům.⁹²

V zápětí následovala vojenská operace Irácká svoboda z roku 2003, která byla vyvrcholením 25 let vzájemných dynamických vztahů mezi představiteli USA a jedním z celosvětově nejhorších režimů diktátora Saddáma Husajna, které oscilovaly od přímé finanční a materiální podpory v 80. letech po vystupňované nepřátelství v posledním desetiletí 20. století. Saddám Husajn začal představovat pro západní státy „... jakožto největší světové spotřebitele ropy přímou a záměrnou bezpečnostní hrozbu ekonomického charakteru“⁹³.

Hlavní argumentace se týkala informací o vyvíjení zbraní hromadného ničení⁹⁴, a zároveň jejich aktivní nasazení iráckým režimem a také spojení mezi Saddámem Husajnem a al-Káidou. Tyto argumenty měly být oficiálním zdůvodněním války

⁹² CHOMSKY, Noam, JUNKERMAN, John a MASAKAZU, Takei. *Moc a teror: přednášky a rozhovory uskutečněné po 11. 9.* Praha: Mezero, 2007. 158. ISBN 978-80-903259-9-9, s. 22.

⁹³ EICHLER, Jan. *Terorismus a války v době globalizace.* 2. vyd. Praha: Karolinum, 2010. 397 s. ISBN 978-80-246-1790-9, s. 275.

⁹⁴ K nasazení iráckých zbraní hromadného ničení došlo během irácko-iránské války v únoru 1984. Tehdy Saddám Husajn s tichým souhlasem západních mocností usmrtil na 50.000 iránských vojáků. V témže roce USA dodaly Iráku technologie na výrobu ZHN, které Husajn nasadil proti vlastnímu obyvatelstvu, a to v kurdském městě Halabža.

v Iráku, avšak v průběhu času se ukázaly jako falešné a lživé. Tvrzení byla postavena na bujných představách o tom, co by se stalo, kdyby se na Irák nezaútočilo.

Po bleskovém vítězném tažení a svržení tyrana se na osvobozeném území rozhořelo sektářské násilí, do země se začali stahovat fundamentální islamisté ze všech koutů světa, kteří měli jediný cíl, a to ten, zabít co nejvíce spojeneckých vojáků. K eskalaci násilí dopomohly i akce spojeneckých náletů, které v některých případech svými bombami ničily obydlí civilního obyvatelstva. Spojenecká vojska tak svým nepatřičným chováním a chybami usnadnila nábor nových členů džihadistických organizací.

Podle dostupných dat několika nezávislých lidskoprávních organizací, jako jsou kupříkladu Lancet Survey, Iraq Family Health Survey bylo usmrceno v rozmezí let 2003–2009 v průběhu a na následky invaze a sektářského násilí 150000–500000 Iráčanů. 70 % z celkového počtu zemřelo násilnou smrtí v důsledku války a 30 % zahynulo vlivem zhroutené infrastruktury.⁹⁵ Z ponaučení na závěr vyplývá, „... že *i ty ideologie, které pracují s nejlepšími umysly, hodnotami humanity a spravedlnosti, se díky různým zájmům mohou změnit v nástroj dehumanizace, násilí a teroru*“⁹⁶.

⁹⁵ URL: <<http://www.armadinoviny.cz/dan-za-valku-v-iraku-500-000-mrtvych.html>> [cit. 2015-23-02].

⁹⁶ FTÓREK, Jozef. *Public relations a politika: kdo a jak řídí naše osudy s naším souhlasem*. 1. vyd. Praha: Grada, 2010. 184 s. ISBN 978-80-247-3376-0, s. 58.



obr. 61 KennardPhillips, Photo Op 1, 2005

Studio KennardPhillips (s. 55–56) má mezi svými pracemi i vybrané plakáty satirizující významné státníky, kteří nesou rozhodující politickou zodpovědnost za tzv. Iráckou válku, za její kladné, ale i záporné dopady. Kritické obrazy jsou zacíleny na bývalého ministerského předsedu Velké Británie Tonyho Blaira, který společně s bývalým americkým prezidentem USA Georgem W. Bushem vyhlásil boj proti globálnímu terorismu po útocích na New York a Washington z 11. září.

Tony Blair se ztotožnil s přístupem amerického prezidenta G. W. Bushe a využil propagandistickou techniku věčného opakování, která vychází z pera říšského ministra propagandy Goebbelse a jeho hesla „*Stokrát opakovaná lež se stává pravdou*“. Blair před invazí ujišťoval média a veřejnost o nutnosti zásahu tím, že opakoval „*Irák má zbraně hromadného ničení, které dokáže aktivovat během 45 minut*“.⁹⁷ Tímto tvrzením vyvolával v západní společnosti značné obavy z nejisté budoucnosti, ale především se podílel na šíření strachu z teroru, který se vytvářel u samotných obyvatel Iráku.

⁹⁷ FTOREK, Jozef. *Public relations a politika: kdo a jak řídí naše osudy s naším souhlasem*. 1. vyd. Praha: Grada, 2010. 184 s. ISBN 978-80-247-3376-0, s. 51.

Napředchozí faktickou skutečnost navazuje ukázka autorské dvojice Kennard Phillips se svým ikonicky manipulovaným plakátem s názvem Foto Op. Zde je zachycen Tony Blair se sugestivním ďábelským výrazem při vzniku vlastního selfie fotoportrétu, kde na pozadí je vidět krajina s vybuchujícím arzenálem.

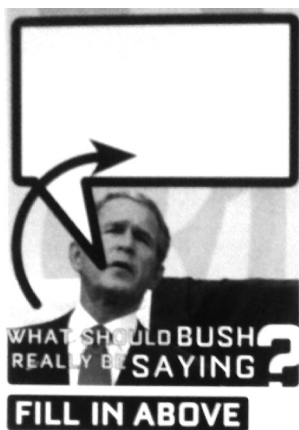
Název Foto Op nebyl pro cyklus fotomontáží vybrán náhodně a má zcela zřejmou spojitost s žurnalistikou a PR politickým marketingem. Jedná se o aranžovanou, záměrnou a pečlivě plánovanou pseudoudálost spojovanou s výrazy a gesty účastníků summitu, kteří vystupují z aut a přátelsky si potřásají rukou.⁹⁸ Sofistikovanou formou této stylizace politika je i přiznání emocí, neznalosti či nejistoty v praktických záležitostech všedního života. Termín Foto Op se tedy dotýká všech aktivit, ve kterých je politik zachycen takovým způsobem, který mu má vytvořit pozitivní publicitu člověka, jenž je lidský a nemusí vše umět. Tímto způsobem dojde ke ztotožnění s danou osobou a vytvoření dokonalého zástupce lidu.



obr. 62 Kennard Phillips, Photo Op 2, 2011

Na fiktivním snímku dvou propojených bezešvých fotografií je zachycen Tony Blair, který je vyobrazen v nelichotivé situaci, ve které je zřejmý jeho ignorantský postoj, a chlapec, který se snaží přihlásit a upozornit na něco nepatřičného, co se odehrává v jeho zemi zdevastované válkou.

⁹⁸ URL: <http://www.bbc.co.uk/hungarian/specials/177_buzzwords/page39.shtml> [cit. 2015-23-02].



obr. 63 Jonathan Barnbrook, Bush, 2003



obr. 64 Jonathan Barnbrook, Blair, 2003

Anglický designér, znamenitý typograf **Jonathan Barnbrook** se do mainstreamového povědomí dostal návrhem obalu alba *Heathen* Davida Bowieho a jako umělecký ředitel dvou vydání aktivistického časopisu *Adbusters*. Mezi lety 1997–2003 Barnbrook spolupracoval s umělcem Damienem Hirstem na designu a typografii jeho knihy *Chci strávit zbytek života všude, se všemi, tváří v tvář, vždycky, navždy, teď*.

Od přelomu milénia se staly obsahem jeho grafického designu osobní reakce na politické události, které měly úzky vztah s neoimperiálními válkami a nezájmem vrcholných politiků o názor veřejnosti na danou událost.

„Když George W. Bush přijel 18. listopadu 2003 na návštěvu do Londýna, šli jsme ven a polepili údajnou cestu, kudy měla jet jeho vládní limuzína, plakáty, na kterých by viděl skutečné názory svého nejsilnějšího spojence. Měl je vidět? Pravděpodobně ne. Mělo to něco změnit? Možná ne přímo, ale bylo zřejmé, že mnoho lidí bylo v zemi nešťastných, a já si myslím, že jakýkoliv druh tlaku může prolomit určitá tabu.”⁹⁹

Na plakátech byla prázdná textová bublina, která sloužila pro vepsání vzkazu od náhodných kolemjdoucích a textová pole pak společně vyjádřila hlavní myšlenku – Co by měl Bush opravdu říkat? nebo záměna písmen, která z Blaira udělala lháře (angl. Liar).

⁹⁹ BARNBROOK, Jonathan. *Barnbrook Bible*. London, 2007. 320 s. ISBN 978-0847829989, s. 282.



obr. 65 Gumagar, Human Meat, 2005

S intervencí do Íráku je spojena plakátová tvorba pražské angažované skupiny **Gumagar**, jejíž portfolio je z velké části motivované protestem vůči militarismu západních mocností a především proti USA. Členové skupiny měli potřebu zareagovat na americké bombardování iráckého města Fallúdža, během kterého byly nasazeny také fosforové nálože v kombinaci s napalmem. Očitý svědek toho útoku odpověděl na dotaz italské televize RAI: „*Na město se snesl déšť ohně, lidé začali hořet, nacházeli jsme lidi s podivnými zraněními, těla spálená, ale jejich oděvy neporušené.*“¹⁰⁰ Útok byl proveden také na Všeobecnou nemocnici ve Fallúdži, čímž došlo k hrubému porušení humanitárního práva.

Vzniklé fotomontáže byly koncipované jako reklamní poutače, jež vybízely konzumenta ke koupi masové konzervy (přímý produkt války) s ironickým textem „*Americké armáda ochrání vaše hodnoty*“. Na pozadí jednotlivých plakátů figurují fotografie politických činitelů. Mezi nimi také prezident Václav Havel ve vřelém objetí s prezidentem Georgem W. Bushem během předávání nejvyššího amerického vyznamenání – Prezidentské medaile svobody. Další protagonistkou je Condoleezza Riceová, která před rozpoutáním války prorokovala teze typu „*Válka musí být vedena tuto zimu, příští zimu už bude pozdě, to už by nás atomový hřib ... možná již zničil*“¹⁰¹.

Motiv konzervy, tak jako v případě skupiny TRIO Sarajevo, je i zde použit, ale s tím rozdílem, že teď informuje diváka přímočařeji o skutcích páchaných ze strany západní politiky. Fallúdža se stala, stejně jako města Guernica, Sarajevo, Gaza, mementem utrpení civilního obyvatelstva pod rukou agresora.

¹⁰⁰ URL: <<http://gnosis9.net/view.php?cislocclanku=2005110017>>[cit. 2015-23-02].

¹⁰¹ CHOMSKY, Noam. *Intervence*. Praha: Knižní klub, 2008. 216 s. ISBN 978-80-242-2143-4, s. 26.

Praktická část

8.0 Od reklamy k politicky angažovanému designu

Jak jsem již zmínil v první kapitole teoretické části, angažovaný design chápu nejen jako proces tvorby, ale především jako životní cestu (v mém případě překotný vývoj), během které svůj čas postupně čím dál více naplňuji společensko-politickými tématy, hledáním vnitřní identity a konfrontací vlastních názorů na základě zjištěných faktů a nabytých vědomostí. Nutno podotknout, že k volbě politických fotomontáží a k intenzivnímu zájmu o angažovaný design jsem dospěl teprve až s příchodem na VŠ. Zde proběhlo první setkání s pracemi angažovaných designérů a umělců a zde mi bylo umožněno díky interdisciplinárnímu studiu naplno nahlédnout pod povrch, pro mne do té doby, ať už vědomě či nevědomě, přehlížených skutečností.

Doplním, že ihned po ukončení střední školy jsem vložil (zaprodal) své služby po dobu pěti let reklamnímu sektoru. Na tvorbu reklamy jsem pohlížel čistě jako na prostředek obživy. Reklama pro mě (alespoň z počátku) neznamena zlovolný nástroj k prosazování skrytého zájmu elit, o kterém se zmiňuji v kapitole jugoslávského konfliktu (s. 45) v souvislosti s myšlenkou členů *NSK*. Avšak po vystřízlivění způsobeném nepřetržitým pracovním stresem a neustálým vytvářením efemérního a umělého světa zábavy, který je obzvláště pro sektor propagace/propagandy tak typický, jsem nabyl přesvědčení změnit a obohatit svůj život. Udělat první krok od komerčního pozlátka spojeného s politickými elitami směrem ven (k jejich konstruktivní kritice) neznamena jen možnost volby, ale nezbytnou nutnost.

Podobně, jako v případě bakalářské práce, jsem se znovu angažoval – zkrátka jakmile jednou začnete, celého vás to pohltí a je těžké se toho vzdát. Politicky angažovaný design a technika fotomontáže mi opět posloužily k utřídění vlastních myšlenek, postojů a názorů na v mnoha ohledech absurdní událost (válečný konflikt v Sýrii), a to hned z několika důvodů, ke kterým se v praktické části vrátím. Rovněž jsem postupem času ze zjištěných skutečností nabyt vnitřní potřebu uvolnit tíživé frustrace a pocity hněvu vůči moci (elitám). Výsledné kanalizování těchto problémů je projektováno do závěrečné práce. Obzvláště důležitý je pro mne moment zviditelnění doposud skrytých vztahů, které jsou v tomto politickém boji upozaděny.

8.1 Práce, které tvoří základnu závěrečné práci

V této části uvedu můj první experiment s morfinem, jehož realizace proběhla v letním semestru 2014 v ateliéru grafického designu. Druhou ukázkou tvoří soubory návrhů, jež se staly slepou cestou a zároveň východiskem současné podoby diplomové práce.

Punk je mrtvý. Volte metal, volte Martyho!



obr. 66 Punk je mrtvý. Volte metal, volte Martyho!, Návrh billboardu, 2014

„Punkáč Karel sestoupil do opozičního undergroundu. Přišel čas na metal!“

Motivem k vytvoření tohoto billboardu se stala veřejně diskutovaná punková politická propaganda Karla Schwarzenberka (kandidát na prezidenta v přímé volbě 2012), kterou designoval český umělec David Černý. Opět je zde viditelně úzká koncepční paralela (punk = pop, punk = politická a válečná propaganda, punk = volební hlas) s politicky angažovaným designem skupiny TRIO Sarajevo (s. 48).

Aby nezůstalo pouze u dehonestace odvěkého metalového rivala – punku, rozhodl jsem se vytvořit politickou karikaturu metalové propagandy. Vznikl smyšlený poli-

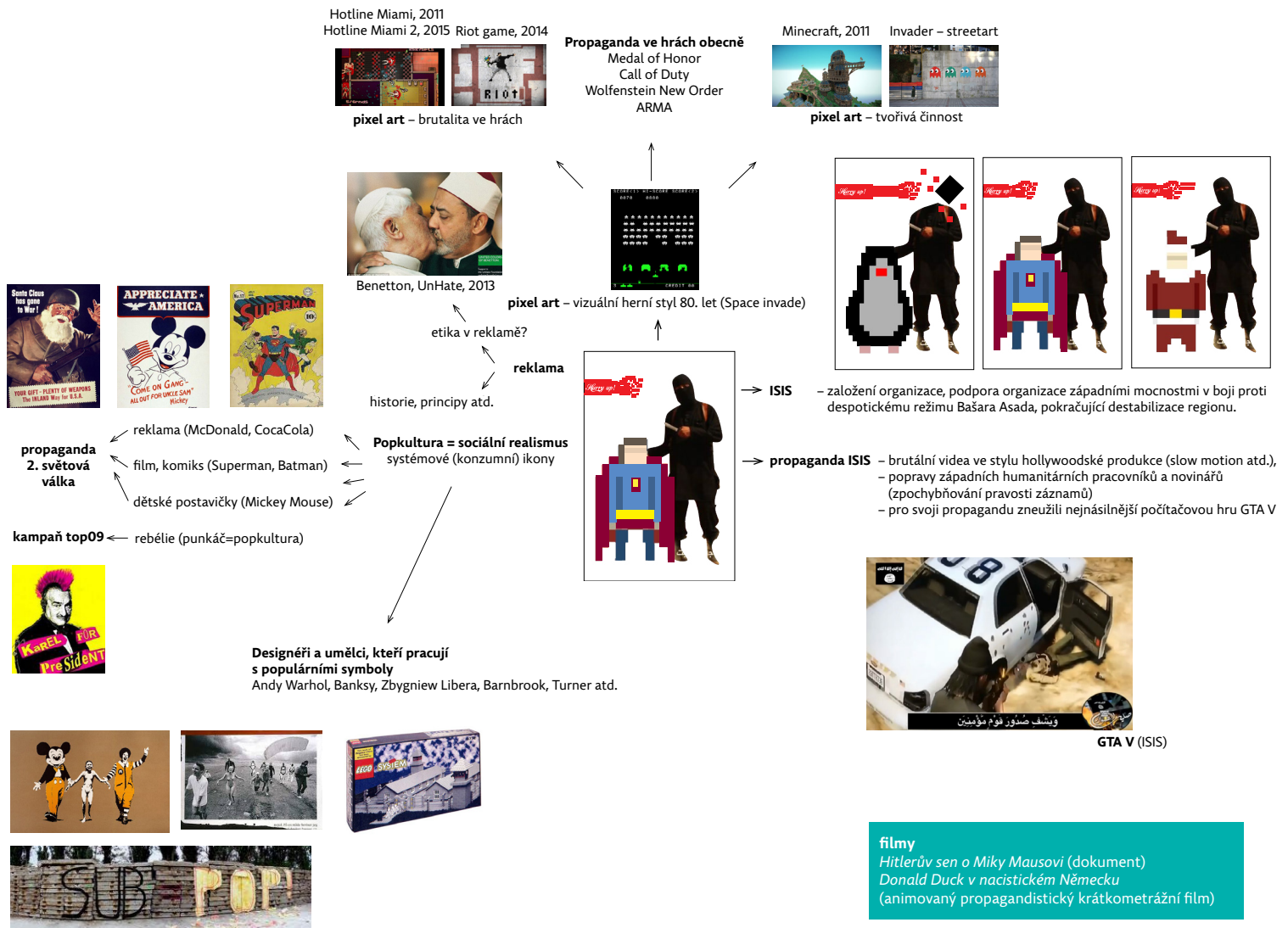


obr. 67 Volím Martyho Crew, Návrh žertovné pohlednice, 2014

tický billboard s názvem „*Ideální primátor*“, který využívá popkulturní symboliku tohoto hudebního žánru.

Pro morfování, kterým bych vyjádřil politickou integritu naoko znepřátelených stran, padla volba na dva výrazné primátory polistopadové olomoucké regionální politiky – Martina Tesaříka (ČSSD) a Martina Novotného (ODS), dále jen „*Marty*“. Vizualizování fiktivní postavy *Martyho* bylo provedeno na základě předvolebních slibů a následných skutků jeho politických vzorů. Podobně jako v případě ukázky Nancy Burson (s. 30), i já pracuji se směřováním politických autorit s tím rozdílem, že nyní žijeme pod jedinou ideologií kapitalismu v jejich rozmanitých formách od liberálního po autoritářský přístup. Sloučení těchto forem je nejpříkřeji vyjádřeno v závěrečné práci.

Materiálem pro billboard a pohlednici posloužila promo fotografie z alba metalové skupiny Steel Panthers. *Satchel* (člen skupiny, akustická kytara) vzal na sebe podobu *Martyho*, jehož obličej byl náležitě vydesignován. Ručně psané heslo *Punk is dead!* a růžový text pod ním odkazuje k zahnívající metalové a politické zombie. Absurditu sdělení dotváří pohlednice s názvem „*Volím Martyho crew*“ s reflexní metalovou plochou místo obličeje frontmana kapely Steel Panthers *Michaela Starra*. Kdokoliv se tak může alespoň iluzivně přiblížit ke svému *politickému idolu*.



obr. 68 Východní bod diplomové práce, 2014

Design teroru (první verze)

Východní bod diplomové práce v její prekoncepční fázi ze září roku 2014. Přesně tři a půl roku od počátku konfliktu v Sýrii a měsíc po vypuštění propagandistického videa ISIS s domnělou vraždou západního novináře Jamese Foleye. Událost, která akcelerovala vzrůstající vlnu islamofobních nálad v Evropě, jejíž obyvatelé začali vnímat problém tamních civilistů, nikoliv však z pohledu bídného života, ale naopak z ataku uprchlíků na starý kontinent, kdy se začal tento stav jevit jako neúměrný a bylo potřeba jej řešit na mezinárodní úrovni.

Pokud se na situaci podívám zpětně, s odstupem několika měsíců, tak bylo velmi obtížné provést analýzu, natož se tehdy probíhající změny snažit pochopit. Z předešlých důvodů a na základě stále nejasného cíle práce jsem jako první vytvořil fiktivní plakátovou kampaň, která měla za cíl přesvědčit veřejné mínění a legitimizovat válečný konflikt proti ISIS na základě iracionálního strachu vyděšeného západního publika. Strachu, který vyvolala brutální a násilná propagace této islamistické organizace, jež využívá estetickou formu západního *snuff movie*, ve kterém vědomí diváka osciluje na hranici reality a fikce až do závěrečných titulků. Defakto stejný princip znejištění od počátku praktikuje fotomontáž, o které píše v kapitole 2.

Návrhy nesly název „*Hurry up*“ (font CocaCola) umístěný po levé straně rukávu se sevřenou pěstí. Konkrétní osoba v oranžové kombinéze byla zaměněna za retro pixelartové figurky dětských hrdinů a postaviček Supermana, Santa Clause a Krtečka, nad kterými stál zakuklený muž v černém oděvu. Návrh vycházel z kontextu propagandy, kterou vytvářel Walt Disney (animované filmy byly určeny dětskému publiku) ve 40. letech o nacistickému Německu a Hitlerovi.

Ironický apel cílil na záchranu konzumních postaviček, které jsem nadřadil nad absolutní nezájem ze strany západních přihlížejících vyspělého světa, kdy (2013) ISIS popravoval desítky syrských civilistů, a to bez sebevětšího pohoršení a dokonce i s podporou Západu. Paradoxně, když se stalo něco nám (videa ISIS), byl to konec světa.

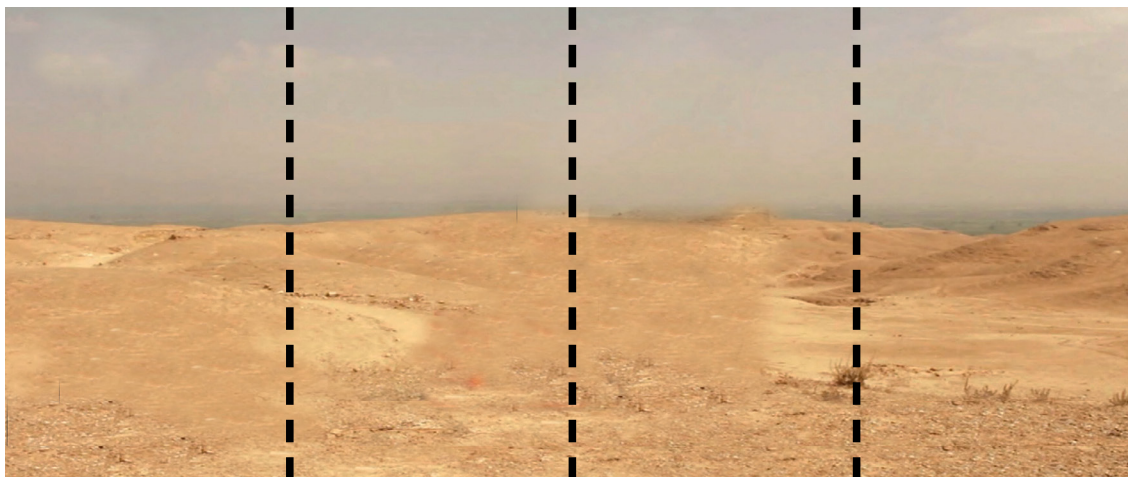
8.2 Design teroru (finální verze)

Při konečném sběru dat a jejich analýze, kdy byl kladen hlavní důraz na konflikty z posledních 25 let, se mi hlavě začala rýsovat ústřední myšlenka postavená na vyjádření pokrytectví, které je uplatňované dvojím metrem v otázce boje proti globálnímu terorismu. Cíl byl jasný. Navrhnout montáže tak, aby jejich kritika směřovala směrem k elitám, které pekelné inferno na blízkém východě permanentním přičiněním vytváří a podporují. Vytvořit určitý diskurz vůči mainstreamovému vnímání a masmediální prezentaci, která se nezaobírá příčinami, ale pouze aktuálním stavem.

Situace je vlastně stejná jako v případě prvních angažovaných plakátů Oliviera Toscaniho (s. 46). Když si prolistuji západní média, třeba jen na internetu, zjistím, že zas tak obrovský zájem o to, co se děje v Sýrii v nich není. Nikoho neznepokojuje, proč nebo co uprchlíky nutí k útěku. Svět je za ně zodpovědný, ale ke své zodpovědnosti se nechce znát. Přitom chamtivost a touha kontrolovat – ovládat – způsobuje teror, který v konsekvenci vyvolává další teror. A proto se domnívám, že je nezbytné tyto události, které se kolem nás dějí, neustále reaktualizovat a reflektovat i v momentě, kdy si člověk říká „*To přeci znám*“.

Rovněž jsem byl nucen pod tíhou nahromaděných faktů o konfliktu zvolit poněkud neobvyklý přístup, než jaký lze spatřit u prezentovaných designérů (s. 44–65). Na mysli mám určitou přímočarost a s ní spojenou údernost, která byla v mé práci nahrazena popisným fotomontážovým dějem. V tomto bodě shledávám kontext s narativním výkladem díla Johna Heartfielda (s. 18). Prezentované tisky se tak neobejdou bez autorského komentáře a z toho důvodu jsou určeny primárně pro výstavní prostory. Atypická je volba tříplánové kompozice kompozitních snímků na místo klasického dvouplánového rozvržení, které by mi jinak neumožnilo vložení další významové vrstvy do celého cyklu.

8.2.1. Komentář k plakátům



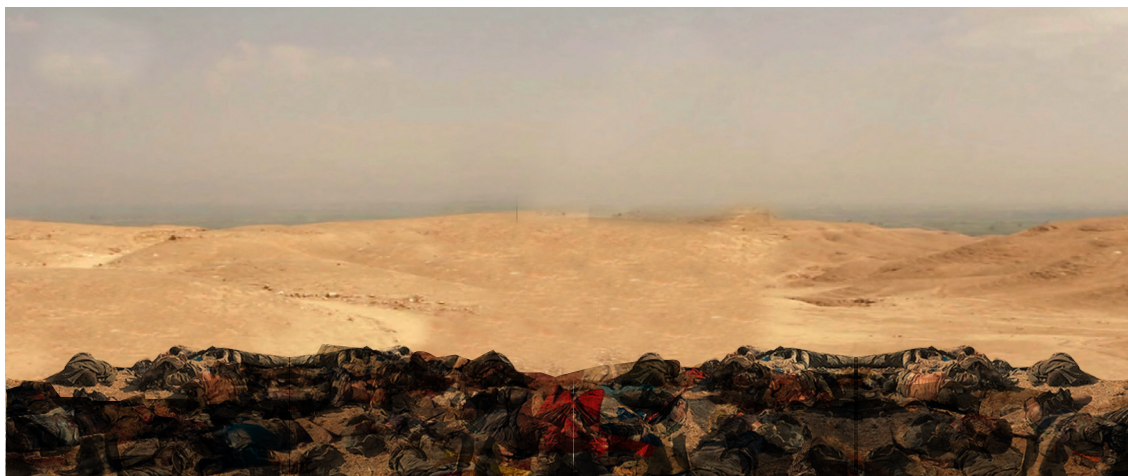
obr. 69 Design teroru – první plán, 2015

První plán tvoří mozaika složená ze čtyř tisků, jejímž motivem se stal surrealistický pohled do vyprahlé krajiny. Snímek byl pořízen pomocí printscreenu, a to z prvního propagandistického videa ISIS, ve kterém figurovala oběť a její kat. Inspirací mi byla práce Petera Fusse (s. 53), který manipulací přetváří filmovou propagandu do opačné významové roviny.

Záměrnou mystifikací se snažím nabourat zažitou představu o domnělé autentičnosti nahrávky tím, že jsem z ní vyretušoval dvě zmíněné postavy a vytvořil tak pomocí fiktivního komentáře vlastní realitu. Tento princip byl svým způsobem potvrzen čtyři měsíce po vzniku plakátů v článku New York Post, kde trikový specialista Verian Khan poukázal prostřednictvím posledního (leden 2015) videa s japonskými zajatci na jeho postprodukční zpracování provedené ve studiu. Lze se domnívat, že postavy byly nasnímány před kontrastním pozadím, které k tomu určený digitální specialista nahradil krajinou. Opětovně se potvrdilo pravidlo, že to, co vidím, nemusí být skutečné.

Ve druhé vrstvě prvního plánu si autorsky přisvojuji právo prohlásit propagandu ISIS za největší obchodní značku současné války proti globálnímu terorismu. Cíleně

využívám její estetiku nebo výrazové prostředky a na tomto základě konstruji komentář na absurdní syrskou válku, která je zároveň jedním z nezčetných varování před hlubokým a krutým zásahem moderní civilizace. K reklamnímu principu odkazuje textové pole „*ISIS Ad – Redesigned by 23cicer*“ v pravém spodním rohu každého z tisku.



obr. 70 Design teroru – druhý plán, 2015

Druhý plán chápu jako pás anonymních mrtvol, které George Orwell ve svém populárním románu 1984 označil slovem nelidé¹⁰² (angl. unpeople). V Orwellově jazyce se jednalo o lidi totalitní společnosti, kteří byli jednoho dne z politických nebo ideologických důvodů bez zájmu okolí odstraněni. Stejně tak bylo nakládáno s lidmi v období komunistické a nacistické totality.

Dnes tvoří nelidé oběti teroristických organizací – tedy i vyspělé západní civilizace. Tyto oběti jsou součástí geopolitických bojů zasazených zpravidla do oblasti Blízkého a Středního východu. Platí to v případě dobovačných a permanentních válek nebo korporátních excesů daleko za našimi hranicemi, jež jsou přitom prováděny s naší podporou.

¹⁰² Termín nelidé je hojně citován Noamem Chomskym a Johnem Pilgerem ve smyslu zahraničních intervencí.



obr. 71 Design teroru – Počátek (Inception), 2015

První ze série tisků znázorňuje počátek syrského konfliktu a výchozí bod teroru, který spadá do období arabských revolucí a přímé angažovanosti dvou proti sobě stojících supervelmocí (Spojené státy společně s Ruskem podněcují teror permanentně od započetí Studené války s. 37). Násilí a chaos, který zavládl v Sýrii, se stal postupem času všedním ba dokonce normálním. Nutno podotknout, že tento nepřehledný a nečitelný konflikt vyhovoval nejen již zmíněným zájmovým kruhům (zbrojařským gigantům), ale také teroristické organizaci ISIS (s. 41), která se přímo zaměřila na zem, kde zavládl chaos, a kde nenarazila na institucionalizovaný odpor.

Proto jsem zvolil za centrální motiv – novotvar – vytvořený kombinací holubičích křídel (láska, mír), jestřábího zobáku (nenávisť, boj) a ženského genitálu (zrození), z něhož vzešel malý terorista. Ten na sebe bere podobu prasátka (symbol represe). Prasátko představuje bezzubé násilí, které bude v jisté chvíli ukončeno a dojde k nastolení „věčného míru“. Předpokladem tohoto míru je totální válka, ve které platí pravidlo „*Kdo není s námi, je proti nám*“. Princip, jež je imanentní esencí každé politické ideologie – komunistické, fašistické, kapitalistické, islamistické atd.



obr. 72 Design teroru – Podpora (Subvention), 2015

Ústředním motivem druhého tisku je portrétní fotografie amerického prezidenta Barracka Obamy, jehož obličej je zmorfovaný s portrétem ruského prezidenta Vladimíra Putina. Oba dva aktéry považují za nejmocnější hybatele světového dění a sekundární činitele syrského konfliktu, kteří se vzájemně po dobu bezmála 3 let obviňovali z podpory a šíření terorismu.

Prezident Putin upřednostnil sekulárně-nacionalistický režim Bašára Asada, který se od prvních opozičních demonstrací v roce 2011 vyznačuje vysokou mírou porušování lidských práv a brutální represí (použití barelových bomb) proti syrskému civilnímu obyvatelstvu. Naproti tomu prezident Obama zvolil podporu FSA (Freedom Syria Army), z které přešla značná část bojovníků v roce 2014 na stranu ISIS. Přitom již v roce 2013 upozorňovaly lidskoprávní organizace na kruté a brutální zacházení islamistických násilníků řízených FSA vůči syrským civilistům.

Z tohoto důvodu jsem se rozhodl vytvořit jakousi matku teroru, která symbolicky vyživuje malého násilníka a láskyplně o něj pečuje. Domnívám se, že jednání (teror) obou velmocí bylo příčinou (otevřeli bránu třetí straně), která vedla k tomu, aby se ze Sýrie a Iráku stala líheň džihadistických skupin. Svatozář kolem hlavy vzešla z odkazu k náboženství, kterým se řada politiků zastřešuje před každým zahraničním výpadem či při prosazování represivních opatření vůči svým ideovým nepřátelům. Primárně vidím v kotouči svatozáře zpolitizovaný symbol novodobého uctívání vládců v paradoxním boji proti terorismu.



obr. 73 Design teroru – Vzplanutí (Ignition), 2015

Na třetím tisku je zachycen terorista v nadživotní velikosti. Částečně jsem byl inspirován zvětšenými zvířaty z kapitoly fotomontáže ze strany 15. Pro zvýšení dopadu na diváka spojeného se stavem úzkosti jsem přistoupil ke zdramatizování výrazu zvířete s použitím otevřené medvědí tlamy.



obr. 74 Design teroru – Záchrana (Salvation), 2015

Poslední z tisků vyobrazuje scénu triumfální protiteroristické jízdy. Je reakcí na překvapivé spojenectví (splynutí duší), kdy USA svým odhodlaným bojem začaly pomáhat Putinovi a režimu Bašára Asada, který chtěly ještě před necelým rokem svrhnout stůj co stůj. Obličej jezdce proto opět zpodobňuje syntéza tváří prezidenta Obamy a Putina s přimontovanou svatozáří.

Pro umocnění pocitu z vítězství a ironizování výjevu jsem zneužil bájného jednorožce, jenž symbolizuje sílu, čistotu a nevinnost. Jednorožec z obrazu má na svém spirálovitě stočeném rohu naraženou hlavu islamistického teroristy (totemické zobrazení), s pomocí kterého rozráží všudypřítomnou temnotu. Pod kopyty zvířete je v celé šíři natažený slavnostní červený koberec (symbol luxusu a společenského postavení), jenž je typickým doplňkem řady slavnostních ceremoniálů filmových hvězd a státníků. Zde jsem se nechal obsahově inspirovat žurnalistickou technikou Photo Op (s. 63). Překrytí druhého plánu mrtvol červeným kobercem v popředí má evokovat pocit spolupodílu viny politických špiček na syrském konfliktu a především na mrtvých „*nelidech*“, kteří jsou „*zametení pod koberec*“.

8.2.1. Ukázka morfinu

V následující ukázce (s. 84) je uveden postup ručního morfování v programu Adobe Photoshop rozfázovaný do několika kroků.

Než přistoupíme k samotnému procesu morfování, vytvoříme nový dokument ve větším rozměru, než v jakém je plánovaný výstup (snímek je tak možné libovolně zmenšit). Rozlišení nového souboru je dáno požadavky pro tisk tzn. minimální hodnota pro b/č fotografii je 300 bodů/palec. Poté vybereme dva snímky, u kterých odstraníme pozadí a které následně vložíme do nového dokumentu.

1. krok – zvolíme fotografii pozadí (prezident Obama) a snímek první vrstvy (prezident Putin), u kterého snížíme průhlednost přibližně na 40 %, a to z důvodu snazší práce s obrazy.
2. krok – spárujeme oba portréty na sebe tak, aby se prolínaly určité partie obličejů. V mém případě oblast očí, nosu a čela.
3. krok – vybereme nástroj guma s měkkou stoupou a s nastavenou opacitou okolo 50 %. Následně začneme promazávat snímek první vrstvy u již zmíněných oblastí obličeje.
4. krok – jakmile jsme spokojeni s prozatimní formou, tak přejdeme k procesu automatického sloučení obou vrstev (Edit>Auto-Blend Layers>Stack Images>OK).
5. krok – v posledním bodě poprvé shlédneme výsledek své práce. Finální výstup je potřeba pokaždé doupavit s pomocí dalších nástrojů a funkcí, kterými jsou kopírovací razítko, selektivní výběr a změna světlosti, barevná tonalita atd.



obr. 75 Morfing prezidentů Obamy a Putina, 2015

Didaktická část

9.0 Současné konflikty ve světě.

Časové a organizační rozvržení výuky: 5 x 1,5 h, výuka probíhá ve třídě výtvarné výchovy.

Popis souboru vzdělávaných: skupina cca 15 žáků střední školy.

Personální zajištění: 1 učitel.

Programový cíl: žák diskutuje nad dílem umělce Davida Tartakovera, žák ve skupině vytvoří koláž z novinových článků, obrázků, materiálů z internetu na téma současné politicko-geografické problémy či konflikty ve světě.

Způsob ověření programového cíle: prezentace vytvořených prací.

Průřezová témata

Osobnostní a sociální výchova – Poznávání lidí, Mezilidské vztahy, Hodnoty, postoje, praktická etika,

Výchova demokratického občana – Občan, občanská společnost a stát, Formy participace občanů v politickém životě, Principy demokracie jako formy vlády a způsobu rozhodování,

Výchova k myšlení v evropských a globálních souvislostech,

Multikulturní výchova – Lidské vztahy, Princip sociálního smíru a solidarity,

Mediální výchova – Kritické čtení a vnímání mediálních sdělení, Interpretace vztahu mediálních sdělení a reality, Fungování a vliv médií ve společnosti.

Mezipředmětové vztahy – anglický jazyk, občanská výchova/základy společenských věd, dějepis, zeměpis.

Dílčí cíle

afektivní: žák si vytvoří vlastní názor na politickou situaci ve světě, žák se ztotožní se správnými hodnotami a mezilidskými vztahy ve společnosti, s mírovým řešením konfliktů, žák akceptuje názory druhých, žák si obhájí své názory.

kognitivní: žák dokáže vést diskuzi na dané téma, žák pracuje s textem – kritické čtení, žák pracuje s anglickým slovníkem, s PC, žák vyjmenuje válečné konflikty posledních několika let, žák vyhledává na internetu, informace kriticky hodnotí, žák vyjmenuje zákony správné kompozice díla.

psychomotorické: žák vystřihává vytisknuté materiály, lepí, kompozičně správně je přetváří do výsledného díla.

Průběh projektu

1. Žákům je představen izraelský grafik, designér, pedagog a politický aktivista David Tartakover, na jeho webových stránkách žáci naleznou umělcovy práce (<http://www.tartakover.co.il/>).
2. Každému žákovi je přiřazeno jedno dílo a ten jej objektivně představí (informace o něm žák nastuduje především z internetu v dané hodině).
3. Náhodným výběrem učitel vytvoří 2 skupiny žáků, každá si jedno dílo vybere a podrobně nastuduje okolnosti vzniku, jeho účel apod. Žáci zadaný úkol zpracují jako domácí práci (vyhledávají články především na internetu, kriticky s nimi pracují, anglické články lze překládat po domluvě s učitelem v hodině AJ).

Podstatou rozdělení žáků do dvou skupin je to, že jedna skupina své vybrané dílo obhajuje, staví se k němu pozitivně, druhá skupina ke svému vybranému dílu vyjadřuje negativní postoj.

4. V následující hodině žáci pracují s PC a projektorem, promítají práci, ve svých názorech vychází z článků, každý ze skupiny se zapojí, probíhá diskuze. Vystřídají se obě dvě skupiny, po představení prací probíhá diskuze.

Ke konci výstupu sdělí každý svůj osobní názor.

5. Poté se žáci podle názorů (pozitivní, negativní postoj k dílu umělce) rozdělí do menších skupin a začnou se připravovat na zpracování koláže na téma současné politicko-geografické problémy/konflikty v současném světě.

Učitel na dané téma udělá přednášku, probíhá diskuze, žáci za domácí úkol vyhledají informace o současných politicko-geografických problémech, poté v menších skupinkách vytváří koláž formátu A2 (používají výstřižky, okopírované články, obrázky z novin, časopisů, vytisknuté materiály z internetu).

6. Po vytvoření prací proběhne finální přednáška s hostem (odborník na danou tematiku nebo rodilý občan ze zmíněných zemí). Přednáška je spojena s výstavou prací žáků.

Závěr

S odporem vůči násilí a represí se sekáváme od pradávna. Umělci však iracionální výbuchy šílenství začali přímo reflektovat až s příchodem revolučního a státního teroru Velké Francouzské revoluce, který přímo souvisel se zničením monopolu církve na formu a obsah uměleckých děl. S nástupem moderní technizované společnosti přibýly i nové nástroje a techniky protestu, které vytvořily protiváhu vůči státní propagandě. Mezi ně patří tvůrci protiválečných fotomontáží, jimž jsem se věnoval v teoretické části. Tyto díla, studium literatury a snaha o pochopení globálních změn ve mne neustále vzbuzují zvláštní pocity, potřebu daný problém rozpitvat, opětovně složit a vyjádřit osobní znechucení nad danou událostí. Nabyté vědomosti jsem tak využil při zpracování závěrečného výstupu ve formě rozměrných tisků.

Záměrem mé praktické práce bylo znovu otevřít veřejnou diskuzi v otázce terorismu a tím se pokusit omezit úroveň tohoto násilí ze strany západního civilizačního okruhu. Tedy tam, kde se momentálně nacházím a kde po určitou dobu žiji. Podmínkou pro tento dialog je ochota lidí přemýšlet o těchto věcech, které byly po 11. září odsunuty na druhou kolej a v současné době zbytněly do alarmujícího měřítko. Hledání východisek tohoto tématu nezná omezení a hranic, takže v něm budu i nadále pokračovat.

Seznam použité literatury

Knihy

ADES, Dawn. *Photomontage*. London, 1976.

AULICH, James a SYLVESTROVÁ-JAMBOŘOVÁ, Marta. *Znamení doby: plakát střední a východní Evropy 1945–1995*. Brno: Moravská galerie, 1999. 30 s. ISBN 80-7027-099-3.

BARNBROOK, Jonathan. *Barnbrook Bible*. London, 2007. 320 s. ISBN 978-0847829989.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernita a holocaust*. 2. vyd. Praha: Sociologické nakladatelství, 2010. 330 s. ISBN 978-80-7419-028-5.

BĚLOHRADSKÝ, Václav. *Kritika depolitizovaného rozumu: úvahy (nejen) o nové normalizaci*. 1. vyd. Všeň: Grimmus, 2010. 232 s. ISBN 978-80-902831-6-9.

BUDEN, Boris. *Konec postkomunismu: od společnosti bez naděje k naději bez společnosti*. Praha: Rybka, 2013. ISBN 978-80-87067-70-3.

DAVID, Jiří. *Jiří David: Predběžná retrospektiva*. Brno: Moravská galerie, 2009. 287 s. ISBN 978-80-7027-194-0.

DUPONT, Luc. *1001 reklamních tipů*. Praha: Pragma, 2009. 311 s. ISBN 978-80-7349-195-6.

EICHLER, Jan. *Terorismus a války v době globalizace*. 2. vyd. Praha: Karolinum, 2010. 397 s. ISBN 978-80-246-1790-9.

ELGER, Dietmar a GROSENICK, Uta. *Dadaismus*. Praha: Sloart, 2004. 95 s. ISBN 80-7209-661-3.

FTOREK, Jozef. *Public relations a politika: kdo a jak řídí naše osudy s naším souhlasem*. 1. vyd. Praha: Grada, 2010. 184 s. ISBN 978-80-247-3376-0.

CHOMSKY, Noam. *Intervence*. Praha: Knižní klub, 2008. 216 s. ISBN 978-80-242-2143-4.

CHOMSKY, Noam, JUNKERMAN, John a MASAKAZU, Takei. *Moc a teror: přednášky a rozhovory uskutečněné po 11. 9*. Praha: Mezera, 2007. 158. ISBN 978-80-903259-9-9.

IBL, Petr. *Globální terorismus*. 1. vyd. Karlovy Vary: Vysoká škola Karlovy Vary, 2013. 178 s. ISBN 978-80-87236-14-7.

PAVLÍČKOVÁ, Kateřina. *Umělecké dílo ve veřejném prostoru = Artwork in Public Spaces*. Praha: Sorosovo centrum současného umění, 1997. 213 s.

PIMLOTT, John. *Encyklopedie – Světový terorismus*. 1. vyd. Praha: Svojtka & Co., 2001. 536 s. ISBN 80-7237-340-4.

ROSŮLEK, Přemysl a kol. *Média & politika: vybrané problémy: modernita, propaganda, politický marketing, agenda-setting, terorismus, žurnalistika*. 1. vyd. Plzeň: Západočeská univerzita v Plzni, 2009. 280 s. ISBN 978-80-7043-841-1.

TOMAN, Jindřich a PRIMUS, Zdeněk. *Foto/montáž tiskem = Photo/montage in print*. Praha: KANT, 2009. 375 s. ISBN 978-80-86970-92-9.

TOSCANI, Oliviero. *Reklama je navoněná zdechlina*. Praha: Sloart, 1996. 173 s. ISBN 80-85871-82-3.

ŽÁRA, Jiří. *Moderní počítačová grafika*. 2. vyd. Praha: Computer Press, 2004. 628 s. ISBN 80-251-0454-0.

Elektronické zdroje

ALVAREZ, Alex. *Syrian Government Reveals They Are Incompetent At Photoshopping Government Imagery*. URL: <<http://www.mediaite.com/online/syrian-government-reveals-they-are-incompetent-at-photoshopping-government-imagery/>> [cit. 2015-23-02].

BARNARD, Anne. *Children, Caged for Effect, to Mimic Imagery of ISIS*. URL: <http://mobile.nytimes.com/2015/02/21/world/middleeast/activists-trying-to-draw-attention-to-killings-in-syria-turn-to-isis-tactic-shock-value.html?emc=edit_th_20150221&nl=todaysheadlines&nlid=62857022&r=1&referrer=>> [cit. 2015-23-02].

JOHNSTON, Lauren. *Brooklyn Hasidic paper Der Zeitung cuts Sec. of State Hillary Clinton out of Bin Laden raid photo*. URL: <[nydailynews.com, http://www.nydailynews.com/new-york/brooklyn-hasidic-paper-der-zeitung-cuts-sec-state-hillary-clinton-bin-laden-raid-photo-article-1.143432](http://www.nydailynews.com/new-york/brooklyn-hasidic-paper-der-zeitung-cuts-sec-state-hillary-clinton-bin-laden-raid-photo-article-1.143432)> [cit. 2015-23-02].

PETERS, Cole. *The First Things First Manifesto*. URL: <<http://www.adbusters.org/blogs/why-i-am-renewing-first-things-first-manifesto.html>> [cit. 2015-23-02].

POINTON, Dugdale. *ETA (Euskadi Ta Askatasuna)*. URL: <http://www.historyofwar.org/articles/weapons_eta.html> [cit. 2015-23-02].

RIPER, Frank. *Manipulating Truth, Losing Credibility*. URL: <<http://www.washingtonpost.com/wp-srv/photo/essays/vanRiper/030409.htm>> [cit. 2015-23-02].

SEPER, Jerry a HURT, Charles. *Photo of Kerry with Fonda enrages Vietnam veterans*. URL: <<http://www.washingtontimes.com/news/2004/feb/11/20040211-123002-8027r/?page=all>> [cit. 2015-23-02].

SPANCER, Richard. *A history of Hizbollah*. URL: <<http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/middleeast/lebanon/8255195/A-history-of-Hizbollah.html>> [cit. 2015-23-02].

SUSPERREGUI, José. *Visual Resonance of Robert Capa's Falling Soldier*. URL: <http://www.academia.edu/3608024/Visual_Resonance_of_Robert_Capa_s_Falling_Soldier> [cit. 2015-23-02].

ULČ, Ota. *Podivné okolnosti zrodu al-Kájdý*. URL: <http://www.valka.cz/clanek_12992.html> [cit. 2015-23-02].

WOLF, Richard. *Austrian Newspaper Apologizes for Fake Syria Photo* URL: <http://www.imediaethics.org/News/3284/Austrian_newspaper_apologizes_for_fake_syria_photo.php> [cit. 2015-23-02].

Mediální realita [dokumentární film]. Scénář a režie ZTOHOVEN. ČR, 2010. V digitalizované podobě dostupný prostřednictvím ULOZTO URL: <<http://ulozto.cz/x88SgqT/ztohoven-o-medialni-realite-mp4>> [cit. 2015-23-02].

Mizaldo – Faster Than Bullet [dokumentární film]. Scénář a režie Benjamin FILIPOVIĆ. HR, 1993. V digitalizované podobě dostupný prostřednictvím YouTube URL: <<https://www.youtube.com/watch?v=Qf-8hrx7WXQ>> [cit. 2015-23-02].

URL: <<http://www.aiga.org>> [cit. 2015-23-02].

URL: <<http://www.armadninoviny.cz/dan-za-valku-v-iraku-500-000-mrtvych.html>> [cit. 2015-23-02].

URL: <<http://www.artlist.cz/martin-zet-434/>> [cit. 2015-23-02].

URL: <<http://www.artwallgallery.cz/cs/content/kennardphillipps%20-%20bohatstvi%20národů>> [cit. 2015-23-02].

URL: <http://www.babnet.net/en_detail-1876.asp> [cit. 2015-23-02].

URL: <http://www.bbc.co.uk/hungarian/specials/177_buzzwords/page39.shtml> [cit. 2015-23-02].

URL: <<http://www.ceskatelevize.cz/ct24/svet/198529-vlastni-vlajka-fotoreportera-chaldeje-nad-reichstagem-vlaly-sesite-ubrusy/?mobileRedirect=off>> [cit. 2015-23-02].

URL: <<http://www.databazeknih.cz/citaty/george-orwell-90>> [cit. 2015-23-02].

URL: <<http://gnosis9.net/view.php?cisloclanku=2005110017>> [cit. 2015-23-02].

URL: <http://www.huffingtonpost.com/2011/05/09/hillary-clinton-der-tzitung-removed-situation-room_n_859254.html> [cit. 2015-23-02].

URL: <<https://iconicphotos.wordpress.com/2010/01/05/millard-tydings-case/>> [cit. 2015-23-02].

URL: <<http://irelandsown.net/RIRA.html>> [cit. 2015-23-02].

URL: <<http://magazin.specialista.info/view.php?cisloclanku=2005093002>> [cit. 2015-23-02].

URL: <<http://middleeastconflict.net/hezbollah-history/>> [cit. 2015-23-02].

URL: <<http://www.military-history.org/articles/world-war-2/raising-the-flag-on-iwo-jima-joe-rosenthal.htm>> [cit. 2015-23-02].

URL: <<http://www.muslimnews.co.uk/paper/index.php?article=4528>> [cit. 2015-23-02].

URL: <<http://rt.com/usa/235835-cnn-jihadi-john-putin/>> [cit. 2015-23-02].

URL: <<http://www.sekuritaci.cz/aplikace-dyckovy-typologie-na-konflikt-v-syrii-a-iraku-2011-soucasnost/>> [cit. 2015-23-02].

URL: <<http://sk.wikipedia.org/wiki/Terorizmus>> [cit. 2015-23-02].

URL: <www.state.gov/s/ct/rls/other/des/123085.html> [cit. 2015-23-02].

URL: <<http://stoppedtime.blogspot.cz/2007/02/terrifying-retouch.html>> [cit. 2015-23-02].

URL: <<http://www.telegraph.co.uk/news/1456546/Etas-bloody-history.html>> [cit. 2015-23-02].

URL: <<http://www.thetruthseeker.co.uk/?p=107066>> [cit. 2015-23-02].

URL: <<http://ulozto.cz/x88SgqT/ztohoven-o-medialni-realite-mp4>> [cit. 2015-23-02].

URL: <http://www.zombietime.com/reuters_photo_fraud/> [cit. 2015-23-02].

Seznam obrázků

<i>obr. 1 Honoré Daumier, Gargantua, 1831</i>	12
(http://informations-documents.com/environnement/coppermine15x/displayimage.php?pid=20176)	
<i>obr. 2 Gustav Rejlander, Dvě cesty života, 1857</i>	15
(http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f8/Oscar-gustave-rejlander_two_ways_of_life_%28HR%2C_sepia%29.jpg)	
<i>obr. 3 Anonym, San Francisco v budoucnosti, 1907</i>	16
(Foto/montáž tiskem = Photo/montage in print, 2009)	
<i>obr. 4 Anonym, Konečně jsem ho dostal, 1910</i>	16
(Foto/montáž tiskem = Photo/montage in print, 2009)	
<i>obr. 5 John Heartfield, Mimikry, 1933 (Photomontage, 1976)</i>	18
<i>obr. 6 John Heartfield, Salutující Hitler, 1933 (Photomontage, 1976)</i>	18
<i>obr. 7 John Heartfield, Beznázvu, 1933 (Photomontage, 1976)</i>	18
<i>obr. 8 John Heartfield, Popravčí Goering, 1933 (Photomontage, 1976)</i>	18
<i>obr. 9 John Heartfield, Bez názvu, 1934 (Photomontage, 1976)</i>	18
<i>obr. 10 John Heartfield, Spravedlnost, 1934 (Photomontage, 1976)</i>	18
<i>obr. 11 John Heartfield, Bez názvu, 1934 (Photomontage, 1976)</i>	19
<i>obr. 12 John Heartfield, Bez názvu, 1934 (Photomontage, 1976)</i>	19
<i>obr. 13 John Heartfield, Vánoční strom, 1934 (Photomontage, 1976)</i>	19
<i>obr. 14 Anonym, Trocky se svoji ženou, 1924</i>	20
(14http://3.bp.blogspot.com/_stFWbLjXew/ReaNFSpHmol/AAAAAAAAACK/PwHmA0vUZ3g/s1600/retouch-2.jpg)	
<i>obr. 15 Anonym, Retušovaný snímek bez Trockého a jeho ženy se svoji ženou, 1936</i>	20
(14http://3.bp.blogspot.com/_stFWbLjXew/ReaNFSpHmol/AAAAAAAAACK/PwHmA0vUZ3g/s1600/retouch-2.jpg)	
<i>obr. 16 Anonym, Tydings a Browder, 1950</i>	21
(https://iconicphotos.files.wordpress.com/2010/01/historical-photo-manipulation-ypoc-9.jpg?w=700)	
<i>obr. 17 Robert Capa, Moment smrti, 1936</i>	22
(http://www.bbc.co.uk/staticarchive/5b4c77d0780607a5d41dafd0620aca2b2efb3c98.jpg)	
<i>obr. 18 Louis R. Lowery, První snímek vztyčené vlajky, 1945</i>	22
(http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/f/ff/lwojimaflag.jpg/220px-lwojimaflag.jpg)	
<i>obr. 19 Joe Rosenthal, Druhý snímek vztyčené vlajky, 1945</i>	22
(http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/a/a1/WW2_lwo_jima_flag_raising.jpg)	
<i>obr. 20 Jevgenij Chaldějev, Vztyčení sovětské vlajky nad Reichstagem</i>	23
(druhý pokus), 1945 (http://www.ceskatelevize.cz/ct24/svet/198529-vlastni-vlajka-fotoreportera-chaldeje-nad-reichstagem-vlaly-sesite-ubrusy/?mobileRedirect=off#galleria)	
<i>obr. 21 Brian Walski, Komposit ze dvou fotografií, 2003</i>	24
(http://media.washingtonpost.com/wp-srv/photo/essays/vanRiper/images/fvr-04-11-03a.jpg)	
<i>obr. 22 Adnan Hajj, Fotomontáž 1, 2006</i>	25
(http://news.bbc.co.uk/1/hi/shared/spl/hi/pop_ups/06/in_pictures_enl_1155029587/img/laun.jpg)	
<i>obr. 23 Adnan Hajj, Fotomontáž 2, 2006</i>	25
(http://www.zombietime.com/reuters_photo_fraud/NEWS03080601.jpg)	

obr. 24 <i>Der Tzitung, Fotomontáž, 2011</i>	26
(http://www.fotografia.com/wp-content/uploads/2011/05/hillary-clinton-foto-obama.jpg)	
obr. 25 <i>Sergei Supinsky a Vincent Munda, Kyjevské náměstí Nezávislosti, 2014</i>	26
(http://online.wsj.com/media/LIONDOOR_2A.jpg)	
obr. 26 <i>Anonym, Anas Abdul-Razzaq naem a Bašár Asad, 2011</i>	27
(http://static01.mediaite.com/med/wp-content/uploads/2011/07/syria_photoshop_7.13.11.jpg)	
obr. 27 <i>Kronen Zeitung, Fotomontáž, 2012</i>	28
(http://polpix.sueddeutsche.com/bild/1.1426494.1355256666/860x860/fotomontage-kronen-zeitung.jpg)	
obr. 28 <i>CNN, Beze názvu, 2015</i>	28
(http://img.rt.com/files/news/39/93/b0/00/putin.si.jpg)	
obr. 29 <i>Guma Guar, Al Hurra Guma Guar, 2004</i>	28
(http://divus.cc/upload/articles/gallery/2004-1-POTTY_CO.jpg.full.png)	
obr. 30 <i>Lars Klevberg, Bez názvu, 2015</i>	29
(https://www.youtube.com/watch?v=95LclHNQnCK)	
obr. 31 <i>Baraa Abdulrahman, Bez názvu, 2015</i>	29
(http://static01.nyt.com/images/2015/02/21/world/middleeast/21VIOLENCE/21VIOLENCE-articleLarge.jpg)	
obr. 32 <i>Nancy Burson, Big brother, 1983</i>	30
(http://www.vam.ac.uk/users/sites/default/files/6.e.273-1990_610.jpg)	
obr. 33 <i>Jiří David, Skryté podoby, 1993 (Předběžná retrospektiva, 2009)</i>	31
obr. 34 <i>Martin Zet, Česká sbírka 20. století, 2002</i>	32
(http://www.artlist.cz/dila/bohemiae-vicesimi-saeculi-433/)	
obr. 35 <i>Ztohoven, Občan K, 2010</i>	32
(http://www.ztohoven.com/wp-content/uploads/obcanK_morf.jpg)	
obr. 36 <i>Kjartan Slettemark, Nixon visions, 1970</i>	33
(https://d2mpxrrcad19ou.cloudfront.net/item_images/303317/8271807_fullsize.jpg)	
obr. 37 <i>Washburn Crosby, Betty Crocker, 1996</i>	34
(http://www.nwhm.org/blog/wp-content/uploads/2013/04/bettycrocker.jpg)	
obr. 38 <i>Anonym, Přední strana novin Le Petit Journal a Le Progres Illustré, které informují čtenáře o zatčení anarchisty a bombového atentátníka Ravachola, 1892</i>	36
(https://encrypted-tbn2.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcRwz5WkKrN9Tcn20L-4VtTqcDR86lhkFloGGludhT3598wyDTvk)	
obr. 39 <i>RIRA, 1997</i>	38
(http://newworldsummit.eu/wp-content/uploads/2012/04/Continuity-Irish-Republican-Army-CIRA.png)	
obr. 40 <i>Al-Káida, 1979</i>	38
(http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/35/Flag_of_al-Qaeda_in_Iraq.svg)	
obr. 41 <i>ETA, 1959</i> (https://380mcdigitalworld3.files.wordpress.com/2011/10/eta.jpg)	39
obr. 42 <i>Hizballáh, 1982</i>	39
(http://theriskyshift.com/wp-content/uploads/2012/05/hezbollah-flag.jpg)	
obr. 43 <i>Hamás, 1987</i>	40
(http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/b3/Flag_of_Hamas.svg/200px-Flag_of_Hamas.svg.png)	
obr. 44 <i>ISIS, 2013</i>	41
(http://www.ivcrn.cz/wp-content/uploads/2014/08/ISIS-Flag-300x241.jpg)	

<i>obr. 45 Oliviero Toscani, Jaro/léto, 1994</i>	46
(http://images.ara.cat/economia/tacada-soldat-bosni-Campanya-Benetton_ARAIMA20131016_0250_1.jpg)	
<i>obr. 46 TRIO Sarajevo, Sarajevo park, 1993</i>	47
(http://sarajevo.byethost13.com/trio/sa-park.gif)	
<i>obr. 47 TRIO Sarajevo, Sarajevo – The Wall, 1993</i>	47
(http://sarajevo.byethost13.com/trio/sa-wall.gif)	
<i>obr. 48 TRIO Sarajevo, Královna, 1993</i>	48
(http://sarajevo.byethost13.com/trio/sa-queen.gif)	
<i>obr. 49 TRIO Sarajevo, Šťastný Nový rok, 1993</i>	48
(http://sarajevo.byethost13.com/trio/happyny.gif)	
<i>obr. 50 Benjamin Filipović, Mizaldo – Kraj Teatra, 1994</i>	49
(https://www.youtube.com/watch?v=Qf-8hrx7WXQ)	
<i>obr. 51 Peter Fuss, Achtung!, 2009</i>	51
(http://peterfuss.com/1site/wp-content/uploads/2013/02/achtung1.jpg)	
<i>obr. 52 Peter Fuss, Achtung!, 2009</i>	52
(http://peterfuss.com/1site/wp-content/uploads/2013/02/achtung19.jpg)	
<i>obr. 53 Peter Fuss, Achtung!, 2009</i>	52
(http://peterfuss.com/1site/wp-content/uploads/2013/02/achtung18.jpg)	
<i>obr. 54 Peter Fuss, Židé, pryč z katolického kraje, 2007</i>	53
(http://peterfuss.com/1site/wp-content/uploads/2013/02/115.jpg)	
<i>obr. 55 David Tartakover, United Colors of Netanyahu, 1998</i>	54
(http://www.czechdesign.cz/files/default/250/250/davidtartakovervpraze-1.jpg)	
<i>obr. 56 KennardPhillips, Šťastné a veselé Vánoce, 2007</i>	55
(http://www.kennardphillips.com/wp-content/uploads/2009/03/Happy-Christmas-From-Palestinekennardphillips2007.jpg)	
<i>obr. 57 KennardPhillips, Bez názvu, 2009</i>	56
(http://www.kennardphillips.com/wp-content/uploads/2009/08/45.-Nakba60-KennardPhillippspigment-print2008.jpg)	
<i>obr. 58 Yossi Lemel, United Colors of Beton, 2007</i>	57
(http://www.mediaguru.cz/wp-content/uploads/2014/03/beton.jpg)	
<i>obr. 59 Yossi Lemel, Krvavá koupel, 2002</i>	58
(http://www.lemel.co.il/menu/israeli/ambat.jpg)	
<i>obr. 60 Helmut Dick, Z cyklu vysokého vaření, 2011</i>	59
(http://www.helmutdick.com/images/igallery/resized/101-200/IMG_1565_m-108-900-800-100.jpg)	
<i>obr. 61 KennardPhillips, Photo Op 1, 2005</i>	62
(http://www.kennardphillips.com/wp-content/uploads/2009/03/26-photo-opkennardphillippspigment-print-2005.jpg)	
<i>obr. 62 KennardPhillips, Photo Op 2, 2011</i>	63
(http://www.kennardphillips.com/wp-content/uploads/2010/12/rough021.jpg)	
<i>obr. 63 Jonathan Barnbrook, Bush, 2003</i> (Barnbrook Bible, 2007)	64
<i>obr. 64 Jonathan Barnbrook, Blair, 2003</i> (Barnbrook Bible, 2007)	64
<i>obr. 65 Gumaguar, Human Meat, 2005</i>	65
(https://myspace.com/groupegumaguar/mixes/classic-human-meat-2005-390717)	
<i>obr. 66 Punk je mrtvý. Volte metal, volte Martyho!, návrh billboardu, 2014</i>	68
<i>obr. 67 Volím Martyho Crew, návrh žertovné pohlednice, 2014</i>	69

<i>obr. 68 Výchozí bod diplomové práce, 2014</i>	70
<i>obr. 69 Design teroru – první plán, 2015</i>	73
<i>obr. 70 Design teroru – druhý plán, 2015</i>	74
<i>obr. 71 Design teroru – Počátek (Inception), 2015</i>	75
<i>obr. 72 Design teroru – Podpora (Subvention), 2015</i>	77
<i>obr. 73 Design teroru – Vzplanutí (Ignition), 2015</i>	79
<i>obr. 74 Design teroru – Záchrana (Salvation), 2015</i>	81
<i>obr. 75 Morfing prezidentů Obamy a Putina, 2015</i>	84

Seznam použitých symbolů a zkratek

AIGA	American Institute of Graphic Arts
AIZ	Arbeiter Illustrierte Zeitung
CIA	Central Intelligence Agency
CNN	Cable News Network
ETA	Euskadi Ta Astakasuna
IDF	Izrael Defense Forces
ISIS	Islámský stát Iráku a Sýrie
NSK	Neue Slowenische Kunst
OEF	Operation Enduring Freedom
PC	Personal Computer
PR	PublicRelations
RAF	Red Army Fraction
RAI	Radiotelevisione Italiana
RIRA	Real Irish Republican Army
SSSR	Svaz sovětských socialistických republik
TASS	Tisková agentura Sovětského svazu
USA	United States of America
WTC	World Trade Center

Anotace / Annotation

Název práce / Title:

Design Teroru

The Design of Terror

Autor / Author:

Bc. Matěj Vondrouš

Vedoucí diplomové práce / Supervisor:

akad. soch. Tomáš Chorý, ArtD.

Katedra, univerzita / Department, University:

Katedra výtvarné výchovy, Univerzita Palackého Olomouc / Department of Art Education, Palacky University Olomouc

Rok obhajoby / Graduation year:

2015

Počet znaků / Number of characters: 104 652

Jazyk práce / Language of work:

Český / Czech

Klíčová slova / Keywords:

Klíčová slova: politicky angažovaný design, fotomontáž, fotografie, morfig, reklama, terorismus, válečné konflikty

Keywords: politically engaged design, photomontage, photography, morphing, advertising, terrorism, war conflict

Resumé / Summary

Závěrečná diplomová práce se zabývá tématem politicky angažovaného designu a techniky fotomontáže v dílech meziválečné avantgardy a současných designerů.

Designerské práce jsou konfrontovány s inscenovanými snímky stranické a státní propagandy 20. a 21. století. Současně práce otevírá téma terorismu (stručné dějiny), islámského fundamentalismu, který prezentuje výčtem nejznámějších teroristických organizací, a zabývá se příčinami jejich vzniku. Zároveň mapuje roli západních mocností a jejich nezodpovědné politiky ve čtyřech konfliktech, které mají přímou vazbu na chování a podněcování teroru islamistických skupin.

This work deals with the politically engaged design and photomontage techniques in artworks of the interwar avant-garde artists and contemporary designers.

Design works are confronted with staged images partial and state propaganda of the 20th and 21st centuries. The work also deals with the question of terrorism (brief history), Islamic fundamentalism that is presented by summary of the most famous terrorist organizations, and describes the reasons for their appearance. Further I describe the role of Western states in four conflicts, which are closely linked to behavior and inciting terror of these Islamist groups.