

Nalezená fotografie jako artefakt

BcA. Tereza Koníčková



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací
Ateliér Reklamní fotografie
akademický rok: 2018/2019

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **BcA. Tereza Koníčková**
Osobní číslo: **K16473**
Studijní program: **N8206 Výtvarná umění**
Studijní obor: **Multimédia a design – Reklamní fotografie**
Forma studia: **prezenční**

Téma práce: **1. Teoretická část:**
Nalezená fotografie jako artefakt

2. Praktická část:
a) autorská publikace:
Vzpomínka na budoucnost
b) volný výstavní soubor:
Vzpomínka na budoucnost

Zásady pro vypracování:

1. Teoretická část:

Rozsah práce: minimálně 35 stran textu + předepsané přílohy.

Součástí obhajoby práce je přednáška na téma teoretické části diplomové práce v rozsahu maximálně 20 minut. Součástí přednášky je obrazová prezentace. Přednáška není reprodukováním obsahu práce!

Teoretická práce se odevzdává ve třech vyhotoveních, z toho dvě v pevných deskách s tím, že v jednom je vlepena obálka s DVD. Třetí výtisk může být v kroužkové vazbě.

2. Praktická část:

a) autorská publikace na zvolené téma: cca 30 fotografií, odevzdává se definitivní podoba – 2 ks vázané publikace včetně grafické úpravy titulní strany, řešení jednotlivých stran či kapitol, doporučený formát min. A4 nebo formát odvozený. Současně se odevzdává artist's statement (250 – 300 slov).

b) volný výstavní soubor: ucelený, koncipovaný soubor fotografií, vycházející, případně navazující na téma autorské publikace. Odevzdává se min. 12 ks fotografií uceleného výstavního souboru, vlastního projektu, výstavní formát, archivní kvalita fotografií, adjustované + artist's statement (250 – 300 slov).

c) prezentační DVD (2 ks) + 1x USB Flash disk: obsahuje všechny teoretické i praktické části diplomové práce. Teoretická v .pdf formátu a dále všechny fotografické práce v uvedených technických parametrech (náhledy 75dpi a plná data 300dpi, tisková kvalita), včetně artist's statementu obou částí praktické diplomové práce, vždy cca 250 – 300 slov.

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

Seznam odborné literatury:

Fotograf magazine – #6 recyklace
Useful Photography – KesselsKramer Publishing
Obraz a diseminace: Za novou historii pro fotografii – Geoffrey Batchen
Světlá komora: poznámky k fotografii – Roland Barthes
O fotografii – Susan Sontagová
Slova a věci, Archeologie vědění – Michel Foucault
Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti – Walter Benjamin

Vedoucí diplomové práce: **Mgr. Lucia Fišerová, Ph.D.**
Kabinet teoretických studií
Datum zadání diplomové práce: **1. listopadu 2018**
Termín odevzdání diplomové práce: **10. května 2019**

Ve Zlíně dne 3. prosince 2018

doc. Mgr. Irena Armutidisová
děkanka



doc. MgA. Jaroslav Prokop
vedoucí ateliéru

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ / DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- bakalářská/diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3;
- podle § 60 odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – bakalářskou/diplomovou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům;
- pokud je výstupem bakalářské/diplomové práce jakýkoliv softwarový produkt, považuji se za součást práce rovněž i zdrojové kódy, popř. soubory, ze kterých se projekt skládá. Neodevzdání této součásti může být důvodem k neobhájení práce.

Prohlašuji, že:

- jsem na bakalářské/diplomové práci pracoval samostatně a použitou literaturu jsem citoval. V případě publikace výsledků budu uveden jako spoluautor.

Ve Zlíně dne: ...8. 2. 2019.....

Jméno a příjmení studenta: ...BcA. Tereza Koničková.....

.....
podpis studenta

ABSTRAKT

ABSTRAKT ČESKY

Diplomová práce se zabývá nalezenou fotografií jako artefaktem využívaným v rámci umělecké praxe. Kapitola týkající se apropiace obsahuje nástin historických faktů a vysvětlení tohoto fenoménu v návaznosti na nalezenou fotografii. Důraz celého textu je směřován na autory, jejichž typické osobité principy přímo souvisí s objeveným zachráněným hmotným artefaktem a jeho dalším zpracováním. V rámci rozboru kreativních přístupů umělců jsou zde odhaleny vazby na původní materiál, popsány koncepty a hlavní myšlenky jejich děl. Analýza problematiky využití archivu, amatérských alb, nalezených negativů apod. vrcholí subjektivní statí týkající se devalvačního období, ve kterém se aktuálně fotografie nachází.

KLÍČOVÁ SLOVA: nalezená fotografie, artefakt, archiv, negativ, Joachim Schmid, recyklace, Erik Kessels, rodinné album, paměť, vzpomínky, kolektivní paměť, rekonstrukce, intervence, rekontextualizace, inkluze, fenomén apropiace, ready-made, znovuzpřítomnění

ABSTRACT

ABSTRACT IN A FOREIGN LANGUAGE

The diploma thesis deals with a found photograph as an artefact used as a part of the art practice. The chapter on appropriation contains an outline of historical facts and an explanation of this phenomenon in relation to a found photograph. The emphasis of the whole text is directed towards the authors whose distinctive principles are directly related to the discovered and saved material artefact and its further processing. Links to the original material are found, with the concepts and main ideas revealed in relation to the creative approaches of the artists. Analysis of the problematics of using the archives, amateur albums, found negatives etc. culminates in a subjective part concerning the devaluation period in which the photograph is currently.

KEYWORDS: found photograph, artefact, archive, negative film, Joachim Schmid, recycling, Erik Kessels, family album, memory, memories, collective memory, reconstruction, intervention, inclusion, phenomenon of cultural appropriation, ready-made, recontextualisation

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a použila jsem pouze podklady uvedené v příloženém seznamu.

Dále prohlašuji, že odevzdaná verze diplomové práce a verze elektronická nahraná do IS/STAG jsou totožné.

V Bratislavě 6. 5. 2019

BcA. Tereza Koníčková

PODĚKOVÁNÍ

Děkuji Mgr. Lucii Fišerové, Ph.D., za pomoc při vedení diplomové práce a poskytnutí cenných rad. Mé poděkování patří též Petře Feriancové, která mi poskytla množství svých autorských publikací, díky nimž jsem mohla analyzovat její díla. Za výběr tohoto tématu vděčím svému dědečkovi Vilému Koníčkovi, který mi daroval celý svůj nasnímaný analogový archiv, jež obsahuje i snímky od mého otce. Což mi připomíná, že děkuji i oběma svým rodičům, bez jejichž podpory bych neměla finance na zakoupení použité literatury a fotografického a skenovacího digitalizovacího vybavení potřebného ke zdárnému ukončení studia.

MOTTO

„Když máte přístup ke všemu, je těžší a těžší rozlišovat, co je důležité.“

[Larry Sultan]

OBSAH

ÚVOD.....	11
1. FENOMÉN APROPRIACE.....	13
2. NALEZENÁ FOTOGRAFIE JAKO ARTEFAKT.....	17
2.1 REKONTEXTUALIZACE.....	23
2.1.1 Aby Warburg – Atlas Mnemosyne.....	24
2.1.2 Larry Sultan a Mike Mandel – Evidence	25
2.1.3 Ján Šipöcz – Superstar, Letní prázdniny a Fotografie	28
2.1.4 Markéta Kinterová – Darkside a Samizdat	31
2.1.5 Erik Kessels – Kesselskramer Publishing.....	34
2.1.6 Petra Feriancová – Archive of Květa Fulierová a J+K!	38
2.1.7 Vyšehradské jezdce – Anonym 1968–1984	41
2.1.8 Pavel Maria Smejkal – Takí sme boli	43
2.1.9 Kateřina Držková – Borders, Sunday Afternoon a Performance.....	44
2.1.10 Katherine Thurlow – Nevyzvednuto.....	47
2.1.11 Šárka Navrátilová – Miluji tě, blbko	49
2.1.12 Adam Podhola – Děda	50
2.1.13 Rudo Prekop a Peter Kalmus – Anonymous	51
2.1.14 Stefan Hunstein – Gesta a Oči atentátníků	53
2.2 INKLUZE	56
2.2.1 Jaroslav Malík – První večere Páně 1929	56
2.2.2 Lucia Nimcová – Unofficial a Rusnaci.....	58
2.2.3 Kateřina Držková – Alice	60
2.2.4 Lucie Pištorová – Okamžik.....	71
2.2.5 Petra Feriancová – An Order of Things a Creator	62
2.3 REKONSTRUKCE	65
2.3.1 Helena Třestíková – Manželské etudy	65
2.3.2 Letem českým světem	66
2.3.3 Documenta 13	67
2.3.4 Roman Štětina – Auditorium	68
2.3.5 Kateřina Držková – Albena, Golden Sands a Tropical Beach	69
2.3.6 Lucie Králová – Ztracená dovolená	72
2.3.7 Annu Matthew – An Indian from India.....	73

2.4	INTERVENCE.....	75
2.4.1	Joachim Schmid – Bilder von der Straße a Photogenetic Drafts	75
2.4.2	Julie Cockburn.....	79
2.4.3	Weronika Gęsicka – Traces	80
2.4.4	Zuzana Pustaiová – Rodinný album a Untitled Holiday	82
2.4.5	Vendula Knopová – Výchovný tutorial	84
2.4.6	Ján Šipöcz – Eraser, Last minute a Krátké příběhy z minulosti	86
2.4.7	Lucie Tallová – Island of Time a Time in Dust	89
2.4.8	Michaela Pospíšilová Králová – Uprostřed času	91
2.4.9	Tomáš Pospěch – Zemědělské práce – Slušovice	92
3.	DEVALVACE OBRAZU	95
	ZÁVĚR.....	99
	SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....	102
	SEZNAM TIŠTĚNÝCH ZDROJŮ.....	102
	SEZNAM ELEKTRONICKÝCH A OSOBNÍCH ZDROJŮ.....	106
	SEZNAM POUŽITÉHO VYOBRAZENÍ.....	115

ÚVOD

„Zdá se, že současné umění je uhranuto minulostí.“^[1]

Pro téma týkající se nalezené fotografie jakožto artefaktu jsem se rozhodla na základě získání starého fotografického archivu, který mi daroval můj dědeček. Plné krabice od bot a pálenek obsahovaly staré kinofilmové a svitkové negativy, diapozitivy a vyvolané fotografie. Část z nich byla nevhodně uskladněna či již dříve nekvalitně vyvolána. Tento dar ve mně vzbudil zvědavost a snahu nalézt autory, jež pracují s obdobným materiálem, a vyvolal můj celkový zájem o tuto problematiku.

V diplomové práci s názvem *Nalezená fotografie jako artefakt (využití archivu, amatérských alb, nalezených negativů...)* se zaměřuji na fenomén recyklace starých fotografií nalezených ve formě negativů, pozitivních kopií nebo jejich pouhých fragmentů. Většinou se jedná o rodinný či reklamní obrazový materiál, který byl z nejrůznějších důvodů určen k likvidaci.

V úvodní kapitole si kladu za cíl obeznámit čtenáře s termínem *apropriace*. Tento fenomén totiž přímo souvisí s autorskou strategií přístupu k nalezenému obrazovému materiálu. V textu se proto budu zabírat prvním výskytem *apropriace*, její adaptací v umění a později samozřejmě přímo ve fotografii. Pro správné pochopení termínu *prisvojování* naznačím i principy koláží, *asambláží* a *fotokoláží*, okolnosti vzniku surrealistického pojmu *objet trouvé* a připomenu nosnou myšlenku Duchampových *ready-made* děl.

V kapitole, jménem shodné s názvem diplomové práce, tedy *Nalezená fotografie jako artefakt*, se nejprve budu věnovat historickému exkurzu a posléze naznačím, proč je poslední dobou zaznamenán zvýšený zájem autorů o vytváření aktuálních obrazových map z archivního materiálu. Dále zmíním, že utopická myšlenka moderního dvacátého století zbavit se všeho starého, byla v 21. století převálcována touhou po procesu třídění a rekonstrukci neznámých životních příběhů. Signifikantní autory, jejichž práce je založena na těchto principech sestavování získaných informací, třídím do čtyř kategorií – *Rekontextualizace*; *Inkluze*; *Rekonstrukce* a *Intervence*. Popsání technik a principů myšlení při vytváření jejich děl považuji za stěžejní část této diplomové práce.

V poslední části se budu věnovat devalvací fotografického média, neboť k němu dochází obrazovou přesyceností našeho aktuálního světa. V této kapitole popíšu teorie spisovatelky Charlotte Cotton a uměleckého kritika Nicolase Bourriauda a mé asociace vycházející z jejich postojů. Taktéž upřesním, proč je vhodné se o této problematice zmiňovat v návaznosti na mnou zvolené téma.

Zdá se mi podstatné připomenout, že dříve lidé považovali fotografické snímky za prostředky, které nemohou lhát a autenticky připomínají druhé osoby, místa či předměty.

Lidé toužící po zafixování vlastní vizuální identity neměli jinou možnost než navštívit fotografický ateliér (vyjímaje zdlouhavé a nepřesné malířství). Tato fakta zapříčinila situaci, kdy si majitelé snímků své kopie pečlivě uschovali a navazující generace si je předávaly dál v krabicích. Dnes už médium fotografie nabývá jinou sociální funkci, je lehce dostupnou a všudypřítomnou formou, jejíž pole působnosti je těžko vymezitelné. A tak díky své všestrannosti otevírá široký prostor vybízející k přejímání, následnému individuálnímu zpracování a sdílení.

1. FENOMÉN APROPRIACE

Fenomén apropiace lze zaznamenat napříč veškerými dlouhými dějinami výtvarného umění. V 19. století je patrná vědomá snaha o věrohodné zreprodukování reality. Malíři se k tomuto cíli snažili přiblížit čerpáním z nepříkrášené pravdy a odpoutáváním se od estetických ideálů. Kopírovali tak krajinu, portréty nebo zátiší. Evropským výtvarníkům k tomu napomáhal již od šestnáctého století primitivní, ale důmyslný zobrazovací systém temné uzavřené skříňky s otvorem velikosti vpichu jehly – *camera obscura*. Zdálo se, že nic přesnějšího nikdy nemůže být. To, co bylo venku před stěnou s dírkou, se zákonitě šířením světla přesně zobrazilo na protilehlé stěně za ní. Tento předchůdce fotoaparátu byl předvojem budoucích snímacích technologií. Z obří zatemněné místnosti určené ke zkoumání perspektivy jako pomůcky při kreslení se postupným vývojem staly malé přenosné krabičky, jež později byly základem konstrukce fotoaparátu. I dnes, všichni, kteří těchto zobrazovacích principů využíváme, v podstatě apropriujeme skutečnost odehrávající se před objektivem našich zařízení.

Oproti tomu apropiaci hmotných prvků se ve výtvarném umění začal již počátkem 20. století věnovat Marcel Duchamp (* 1887, † 1968). V roce 1917 inovativně vystavil, sériově vyráběný pisoár pod názvem *Fontána*, čímž hotový užitekový předmět, jež neguje funkci umění, umístěním do galerijního prostoru povznesl na umělecké dílo. Žádal tak svobodu v umělecké činnosti a nastolil obrat v chápání moderního umění.^[7] Jistě je zřejmé, že se jednalo o slavný *ready-made*. Tento rekontextualizační princip otevírá otázku, co je a není umění, a lze jej nazvat přivlastňovacím činem, aktem apropiacním. Avšak *Fontána* nebyla jeho prvním výsledkem této tvůrčí metody. O čtyři roky dříve vystavil Marcel Duchamp svůj *Bicycle Wheel*¹ jako *objet trouvé*. *Objet trouvé* je jakýmsi náhodou nalezeným předmětem, mnohdy odpadem, složeným v něco podivného až překvapivého. Doslova popisuje objekty, jež byly „ztraceny a shromážděny proto, aby byly vráceny jejich původním vlastníkům“^[6]. Většinou se tak ale nestalo a z odhozených věcí mohlo vznikat něco nového, obvykle provokativního. V českém prostředí nejvíce v 80. letech 20. století, nejen po vzoru dadaistických soch Duchampa, vytvářel objekty z nalezených věcí Milan Beránek (* 1936)^[8]. Taktéž slovenský umělec Otis Laubert (* 1946) od té doby dodnes sesbírává a v umění uplatňuje vše, co kolem sebe nachází. Nalezeným objektům je tak přidávána hodnota. Ve světě se jedná o rozsáhlý princip umělecko-pracovní techniky, který je považován za jednu větev konceptualismu, již od šedesátých let 20. století. V tu dobu byla totiž založena skupina *Nouveaux Réalistes*, která se skládala z umělců: Yves Klein, Jean Tinguely, Arman Fernandez, César Baldaccini, Martial Raysse, Daniel Spoerri ad. Tito výtvarníci vyzdvihovali objekt. Například umělec Daniel Spoerri (* 1930) vytvářel tzv. *snare pictures*, což jsou objekty náhodně uspořádané na pevných deskách zavěšených vertikálně na zdi. Vystavoval

1: Jedná se o objekt z předního kola bicyklu, které je připíchnuté vidlicí do stoličky.

tak zbytky jídel na stolové tabuli.^[9] Využil kombinované techniky *asambláže*¹, která má blízko ke *kolážím* kubistického typu, které vytvářeli Pablo Picasso (* 1881, † 1973) a Georges Braque (* 1882, † 1963) počátkem 20. století. Ti určitou část tvorby či nalezené prvky vlepili na jiné dílo.

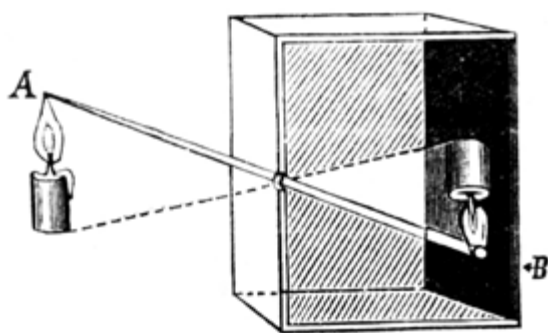
V případě, že se v uvažování vrátíme zpět k ploššímu médiu jako je fotografii, dostaneme se právě k termínu *koláže*², jejíž výskyt lze zaznamenat především v období dadaismu. Ještě předtím, než si prošla tato techniky surrealistickým vývojem, dokázala se osamostatnit a vymezit. Hannah Höch (* 1889, † 1978) a Raoul Hausmann (* 1886, † 1971) techniku *koláže* specifikovali využitím fotografií, čímž zavedli pojem *fotokoláže*. Tato díla byla mnohdy politická a bylo v nich využíváno textů a snímků z hromadných sdělovacích prostředků.^[4] V českém prostředí v první polovině 20. století si takový postup práce oblíbili Jindřich Štyrský (* 1899, † 1942) a Karel Teige^[5] (* 1900, † 1951). Avšak je třeba si uvědomit, že zárodky principů kombinující fotografii lze zaznamenat již téměř o století dříve – v době piktorialismu, kdy se Henry Peach Robinson (* 1830, † 1901) věnoval spojování vícero samostatných negativů do jednoho výsledného celku. Je tím považován za předchůdce techniky *fotomontáže*.

K samotné apropiaci se váží pojmy jako reprodukování, recyklování nebo později post-proces. Ovšem princip práce, který by se dal nazvat apropiací, není jen výsadou malířství, sochařství a fotografie, nýbrž pracovní metodou využívanou v reálném chodu života. S trochou nadsázky lze obhajovat tento způsob tvorby tvrzením, že platí myšlenka „*Ex nihilo nihil fit*“.^[11] Tím pádem všichni v každé práci navazujeme na něco, co již někdy bylo. V knize *Tábor se podobal velké spící mašině*³ jsem si připomněla, že „*se všichni stáváme ready-made umělci a naší jedinou nadějí je uvědomit si tento fakt co možná nejdříve*“.^[12] Já k tomu připojuji „...a přesvědčivě toho využívat“. Rozhodně se nejedná o princip fungující pouze v každodenním neuměleckém životě, ale především tam, kde je nabízeno (snad i skoro) nekončící množství vstupního obrazového materiálu – tj. právě ve fotografii.

1: „1. umělecký objekt sestavený z různých předmětů (například kusů látek, strojů, náradí, částí nábytku, odpadků) spojených lisováním, vázáním, lepením, svářením, nýťováním apod. A. se dá nazvat jak takovéto trojrozměrné dílo, tak i daná 2. montážní technika.“^[3]

2: „*Koláž*: označuje uměleckou kompozici, obecně jakékoliv dílo vzniklé seskupením různorodých částí do nového celku, např. nalepením různých výstřižků, obrázků a fotografií na společný podklad. Pro kvalitní *k.* je důležitý cit pro proporce, umístění i pro vlastní výběr částí, z nichž je následně *k.* sestavována.“ se píše v on-line výkladovém slovníku Artslexikon.^[2]

3: Tj. tzv. *sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*.



Camera obscura – šířící se paprsky světla skrze díрку [obr.1]



Fotokoláž – Hannah Höch, Love, 1931 [obr.2]



Raoul Hausmann, Der Kunstkritiker, 1919-20 [obr.3]



Jindřich Štyrský, Emilie přichází ke mně ve snu, 1933 [obr.4]



Fotokoláž českého výtvarníka Karla Teige [obr.5]



Marcel Duchamp, *Fontána*, 1917 [obr.7]



Marcel Duchamp, *Bicycle Wheel*
– verze z roku 1951.
Originál díla *Bicycle Wheel*
z roku 1913 je ztracen. [obr.6]



Daniel Spoerri, *Restaurant*, 1972 [obr.8]

2. NALEZENÁ FOTOGRAFIE JAKO ARTEFAKT

Podstatou samotného média fotografie je rozmnožovat. Roland Barthes ve své knize *Světla komora* (vyd. 1980) uvádí: „...fotografie reprodukuje do nekonečna to, co se stalo pouze jednou: Fotografie je mechanickým opakováním toho, co se existenciálně nikdy opakovat nemohlo. Událost v ní nikdy nepřekračuje samu sebe k něčemu jinému: onen soubor, korpus, který potřebuji, končí vždy u těla, které vidím“.^[13] Dříve se malba snažila dosáhnout funkce zrcadla světa, šlo jí o co nejvěrnější zachycení reality, což také byla hlavní funkce veškerého umění obecně. Později bylo toto médium nahrazeno právě funkcí fotoaparátu a fotografie přestala být pronásledována fantomem Malby^[14], tím dostala šanci vyvíjet se. Část dnešní umělecké tvorby není založena na dalším vzniku nového artefaktu, ale na konceptuální myšlence strategie přisvojování. Fotografie jakožto rozmnožitelné médium se proto stává vhodným vstupním materiálem.

Od 50. let 20. století Andy Warhol (* 1928, † 1987) ve své umělecké tvorbě využíval nálezů nechtěných fotografií a reálné možnosti přivlastnit si obrazová sdělení otisknutá v novinových letácích a jiném tiskovém materiálu.^[15] Nyní, v době vizuální přesycenosti, je množství i dostupnost takového materiálu mnohonásobně větší, a tím je přirozenější i využití principu apropriace nalezených fotografií v umělecké tvorbě.

Jan Lesák ve své přednášce *Apropriace v umění*, v r. 2017, zmiňuje, že: „Od roku 2010 lze na umělecké scéně zaznamenat probíhající trend práce s archivem.“^[16] S tím souvisí práce s audiovizuálními nahrávkami a fotografiemi, kterých se někdo zbavil. Takový cizí materiál je posbírán od popelnic, z půd, z bleších trhů a dostává druhou šanci formou recyklace. Hledači se k němu dostávají buď náhodně, nebo jej cíleně vybírají dle individuálního klíče vizuální koncepce. Nálezci si jej pak třídí, vyskládávají z něj nové příběhy odrážející jejich zkušenosti nebo asociace. Tímto způsobem jsou vytvořeny soubory představující minulé vzpomínky, které se ocitají a komunikují v momentálním čase. Staré materiály tak dostávají nový aktuálnější smysl.

Důsledkem takového jednání se ocitáme v situaci, „kdy přítomnost kontaminujeme minulostí“.^[17] Příčinou je mnohdy naše zvědavost po původních vlastnících nalezených fotografií, snaha ukojit myšlenky na to, z jakého důvodu byl konkrétní materiál odhozen, nebo touha po simulaci příběhu, jež se předtím sám nestihl odvyprávět. Selekce, reinterpretace, kombinace vlastní fotografie s tou objevenou, rekonstrukce na základě nalezeného, zapojení do nového kontextu, znovuzpřítomnění, vizuální manipulace a hra, to jsou typické principy, s nimiž se lze setkat u autorů vnímajících svět plný fotografií jako přeplněnou pokladnici vstupních surovin vhodných ke vlastním uměleckým činnostem.

S využíváním odložených snímků i mimo uměleckou praxi se lze setkat u obyčejných deníků. Pomocí vlepování nejružnějšího posbíraného materiálu kolážovitým způsobem vyjad-

řujeme jindy obyčejný textový proud myšlenek. V reálném čase tak může být vytvořeno dílo komponované kýmkoliv – zápisník vzpomínek, který nám má sloužit v budoucím čase pro připomenutí zažitých chvil. Ať už se jedná o nejrůznější účtenky, vstupenky, letáčky, snímky, všechny tyto formy jsou nositelem naší osobní paměti. Takovou aktivitu sbírání¹, uchovávání a evidenci děl označila slovinská kurátorka sbírek a historička umění Zdenka Badovinac pojmem *sebe-historizace*^[18].

Jako výrazného umělce, jehož díla vychází z principu vytváření osobního archivu, mohu zmínit slovenského umělce Júliuse Kollera² (* 1939, † 2007). Ten od druhé poloviny 60. let do 80. let sesbíral do papírových krabic impozantní množství nejrůznějšího materiálu z oblasti techniky, archeologie nebo záhadných jevů (*U.F.O., Bermudský trojúhelník, Atlantida*). Kreslil si náčrtky, seskupoval pohlednice, vystříhoval z časopisů a knih nejrůznější úryvky a snímky. Některé rovnou seřadil, podlepil, jiné nechal žít vlastní chaotický příběh. Svým archivačním postupem vytvořil kolekci faktického nalezeného materiálu, která může lehce sloužit jako nehnoucí zdroj pracovního materiálu či dokonce jako samotné konceptuální umělecké dílo.^[19] Daniel Grůň³ zmiňuje Kollerův zájem o „*podivné souvislosti všední reality, popkultury a prehistorie, ve kterých Koller realizuje něco, co bychom mohli pojmenovat jako archeologie sebe – hledání původu neidentifikovatelného subjektu umělce*“.^[20]

Způsob skládání obrazových osobních deníků vychází z obdobné myšlenky, jako je tomu u vedení rodinného alba jakožto intimní podoby fotografické knížky. Tyto principy souvisí s touhou přivlastňovat si část jinak nedosažitelného světa.^[21] Při zpětném prohlížení starých rodinných alb po babičce a dědečkovi si lze uvědomit, jak silná a pravdivá je myšlenka „*toto bylo*“, kterou stanovil francouzský filozof a sémiotik Roland Barthes⁴. Podle něj je v této myšlence shrnuta jistota fotografie, a sice, že to, co je na snímku, muselo nepochybně existovat v reálném světě a reálně stát před objektivem. Vyobrazené věci tu tedy nikoliv jsou⁵, ale zcela jistě tu byly.^[22]

Pro vytváření vzpomínkového svědectví našeho života se dnes často využívá technologie *Polaroidu* a *Instaxu*, tzv. *okamžité fotografie*, kdy je materiál ihned k dispozici k vlepění. Autorskými vzpomínkovými knihami se zabývá Viktor Kopasz (* 1973), který kontinuálně sbírá všemožný vizuální materiál. Do deníků vpisuje postřehy, sepisuje myšlenky a vlepuje artefakty. Tyto malé soubory se mu později stávají inspirací k rozsáhlejší volné tvorbě.^[23]

Naprosto extrémním případem apropriace fotografického díla známějšího autora je práce americké konceptuální umělkyně Sherrie Levine (* 1947). Ta v 70. letech pracovala

1: Tato vášeň ke sbírání materiálu je mnohdy spřízněnou s obsesivním chováním.

2: O něm se zmiňuji i v kap. 2.1. *Rekontextualizace* v souvislosti s Květou Fulierovou a Petrou Feriancovou (podkap. 2.1.6).

3: Daniel Grůň o něm píše ve svém textu „*Archiv umělce – paralelná instituce anebo prostředek sebe-historizace?*“.

4: Myšlenkou „*toto bylo*“ se Roland Barthes zabývá v legendárním díle *Světlá komora*.

5: Základem tohoto výroku je fakt chemického procesu, kdy je na citlivé vrstvě filmu vytvářen obraz díky přesnému odrazu slunečních paprsků od snímaného předmětu. Z tohoto pramení právě ona jistota, která se zdá být oprávněně logická. Vznikla ona syntéza minulosti a přítomnosti, která díky fotografii může být donekonečna reprodukována a využívána.

s historicky slavnými snímky^[24] nejen Karla Blossfeldta nebo Walkera Evanse.¹ Walker Evans (* 1903, † 1975) jako jeden z prvních se pokusil o vybudování určité autonomie pro fotografii vložení neoznačených fotografií do své knihy *Let Us Now Praise Famous Men*. Učinil tak ještě předtím, než do ní spisovatel James Agee vložil text.^[25] Sherrie Levine pak v roce 1981 přivlastňovací metodou představila jeho přefocené snímky na výstavě *After Walker Evans*, bez jakéhokoliv dalšího autorského zásahu. Jednoduše reprodukovala práce svým fotoaparátem, čímž přivedla již dříve existující dílo zpět do povědomí.

Identicky tak v roce 2001 učinil Michael Mandiberg (* 1977), když tytéž zdigitalizované fotografie zveřejnil na webech *AfterWalkerEvans.com*^[26] a *AfterSherrieLevine.com*.^[27]

Obdobným způsobem práce vystavila v roce 2011 tehdejší studentka FAMU Kateřina Držková² (* 1978), když pod názvem *Gold* uveřejnila černobílou reprodukcí obrázku z knihy o minerálech. Na své internetové prezentaci o tom píše: „*Fotografie byla prezentována jako část výstavy Jana Brože zpochybňující auru uměleckého díla.*“^[28]

V základě podobnosti principu uvažování s konceptuální umělkyní Sherrie Levine zde nastiňuji práci autora Joachima Schmida (* 1955). Umění, které tvoří, se věnuji podrobněji v kapitole *Intervence*³. Jeho soubor *Meisterwerke der Fotokunst* z roku 1989 je důkazem, že fotografie je médiem, jehož význam je závislý na kontextu, ve kterém se ocitá. Joachim Schmid nevystavil „přefocené“ ikonické snímky, ale dvacet záběrů, jež práci slavných fotografů nápadně připomínají. Tvůrci těchto snímků jsou anonymové, jejich výsledek je ovšem téměř identický. Fotografie jsou popiskovány a datovány údajem shodným se snímky slavnými, např. od Cindy Sherman, Williama Wegmana, Helmuta Newtona, Mana Raye, Roberta Franka, Anselm Adamse a Edwarda Steichena.^[29]

1: Walker Evans fotografoval chudé venkovany a zemědělce během Velké hospodářské krize ve Spojených státech. Ta byla zapříčiněna finančním krachem burzy v roce 1929.

2: Práci Kateřiny Držkové se více věnuji v kapitole 2.2. *Inkluze*.

3: Viz podkapitola 2.4.1 Joachim Schmid.



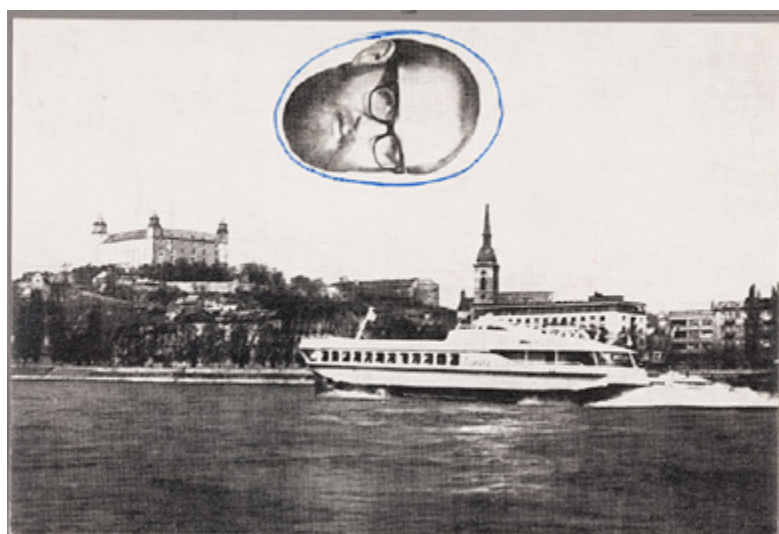
Vlastnictví Jána Šipöcze, *Holiday camp book* z roku 1947 [obr.9]



Ján Šipöcz, vstupní materiál pro *Superstars*, 2018 [obr.10]



Július Koller, *Utopian Flash Omen*, 2003 [obr.11]

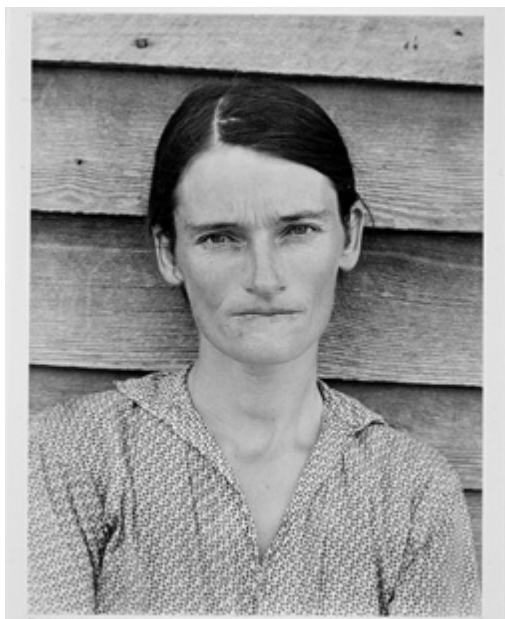
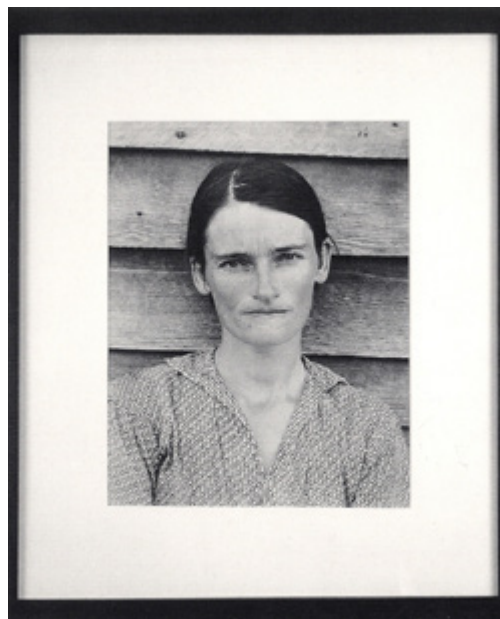


Július Koller, *Univerzální futurologická osobnost*, 1971 [obr.12]



Autorské knihy Viktora Kopasze, *Shadow Play* z r. 1994, vpravo deník Kertelö, 2012 [obr.13, 16]



Walker Evans, *Farmářova žena*, 1936 [obr.17]Sherrie Levine, *After Walker Evans*, 1981 [obr.18]

AfterWalkerEvans.com

images texts contact AfterSherrieLevine.com



next >



Untitled (AfterWalkerEvans.com/2.jpg)
 Michael Mandiberg, 3250px x 4250px (at 850dpi), 2001
[Right-Click\(PC\) or Hold-Click Mac i here](#)
 to save the Hi-Res Version to your disk for Printout
[Click Here to download the Certificate of Authenticity](#)
[Click Here for downloading, printing, and framing instructions](#)

Michael Mandiberg,
 printscreen webu
AfterWalkerEvans.com,
 2001 [obr.19]

AfterSherrieLevine.com

images texts contact AfterWalkerEvans.com



next >



Untitled (AfterSherrieLevine.com/2.jpg)
 Michael Mandiberg, 3250px x 4250px (at 850dpi), 2001
[Right-Click\(PC\) or Hold-Click Mac i here](#)
 to save the Hi-Res Version to your disk for Printout
[Click Here to download the Certificate of Authenticity](#)
[Click Here for downloading, printing, and framing instructions](#)

Michael Mandiberg,
AfterSherrieLevine.com,
 2001 [obr.20]



Ze souboru Meisterwerke der Fotokunst: Ansel Adams [obr.21]



Původní fotografie Ansela Adamse, 1959 [obr.22]



Meisterwerke der Fotokunst: August Sander [obr.23]



Fotografie Augusta Sandera, Country Girls, 1925 [obr.24]

2.1 REKONTEXTUALIZACE

Podobně jako byla vystavena Duchampova *Fontána*¹, pracují někteří fotografové s nalezeným archivem. Jedná se v podstatě o konceptuální princip vytrhnutí určitého díla z jeho původního kontextu a ztráty původní funkce. Autor pracující s nalezeným materiálem se staví do pozice selektora vytvářejícího fungující pojítka. Tento postup osvobození od původních důvodů vzniku daného obrazu otevírá prostor novým vazbám. Umělec v tomto případě materiál seřazuje do kompozic, avšak většinou do něj nijak dále nezasahuje. Jednoduše zde bere z různých zdrojů artefakty, které sám nevytvořil, a přijímá je za vlastní.

Tento v principu jednoduchý rekontextualizační přístup se stal oblíbenou technikou práce umělců, jež pracují s obrazovým médiem. V postmodernismu byl výchozím bodem tvorby Richarda Prince (* 1949). Ten re-produkoval známého kovboje z krabiček cigaret *Marlboro*,^[30] zbavil tak reklamní obrázky svého původního kampaňového sdělení a dodal jim v novém kontextu uměleckou hodnotu.

Logicky zde vyplývá nezodpovězená otázka týkající se hranic umění, samotného autorství a také toho, jak rozsáhlý manipulativní posun v kontextu, jež adaptuje význam využitých obrazů, vyžaduje samotný vstupní materiál. Podle Susan Sontagové (* 1933, † 2004) „čas nakonec povyšuje většinu fotografií, dokonce i ty nejamatérštější, na úroveň umění“.^[31]



Richard Prince, *Untitled (cowboy)*, 1989 [obr.25]



Původní obal cigaret *Marlboro* [obr.26]

1: O *Fontáně* jsem se zmiňovala v kapitole 1. *Fenomén apropriace*.

2.1.1 Aby Warburg – Atlas Mnemosyne

Velmi rozsáhlým projektem založeným na principu rekontextualizace a velmi viditelné apropriace je obrazová kompozice *Atlas Mnemosyne* od Abyho Warburga¹ (* 1866, † 1929). V roce 1927 začal Warburg systematicky vytvářet sbírku obrazů, které našel v knihách, novinách a časopisech. Tematicky se zajímal o pojmy jako astrologie, mytologie, paměť, klasická tradice apod. Jeho kolekce je složena z více jak tisíce takových artefaktů, které průběžně umísťoval na dřevěné panely s černým plátnem. Pozice jednotlivých prvků měnil, čímž vytvářel stále nové kombinace vystavující se novému kontextu. Vytvářející se proces vždy zaznamenal fotoaparátem.



Atlas Mnemosyne – Panel C [obr.27]



Atlas Mnemosyne – Panel 45 [obr.28]



Ukázka z Panelu 79
– *Atlas Mnemosyne* [obr.29]

1: Kunsthistorik Aby Warburg vytvořil *Mnemosyne Atlas* v letech 1927 až 1929 a využíval ho jako inovativní vědeckou metodu. Systematicky, dle individuálních asociací, seskupoval své vizuální myšlenky a vzpomínky. Dodnes se tento klíč nepodařilo dešifrovat.

2.1.2 Larry Sultan a Mike Mandel – Evidence

Otázky týkající se autorství klade *Evidence*, 1977, fotokniha L. Sultana a M. Mandela, která vznikla ze zvědavosti autorů zajímajících se o to, co se skrývá v nepřístupných složkách a šuplících výzkumných organizací, ve vládních agenturách, na ministerstvech, vzdělávacích institucích, požárních stanicích, policejních okrscích a v dalších soukromých korporacích v Kalifornii. Autoři tímto způsobem „objevili“ kancelář NASA a původně měli zájem o klasické fotografie z vesmíru, ale namísto toho zůstali fascinováni chaotickými až bizarními výjevy, na nichž jsou lidé poblíž podivně vypadajících technologií.^[32] Kniha *Evidence* je jedním z prvních děl recyklujících ve větším množství nalezené snímky, ke kterým se mimochodem dostali díky vládnímu potvrzení na výzkumný projekt.¹ Knihu jako reflexi toho, co našli v archivech, vytvořili v letech 1975 až 1977. Probrali přes dva miliony archivních snímků a o své práci se vyjádřili následovně: „Nevíte, co hledáte, dokud to neuvidíte. A když si pak za den prohlédnete deset tisíc fotografií a impulzivně z nich něco vyberete, teprve pak vlastně zjistíte, co jste hledali. Začíná se to před vámi vynořovat jako určitý vzor nebo tvar.“^[33] Autoři hledali s vědomím, že existují úžasnější snímky než ty, které by sami vytvořili.^[34] Těmto snímkům chtěli dát šanci znovu promluvit. Chopili se, jakoby hnáni samotným Duchampem, objevování, zkoumání, hledání a intuitivního řazení, oproštění od důvodů, proč byly fotografie zrozeny. Finálních snímků nakonec vybrali devětasedmdesát, bez jakékoliv návaznosti jedné na druhou, které na diváka působí zvláštní sterilitou a prázdnotou.²

V případě, kdy nalezené fotografie byly vyjmuty z původního kontextu, vystaveny bez popisků a začaly naplňovat zcela odlišnou funkci, se od diváka očekává ještě větší zájem v subjektivní interpretaci a dovytváření příběhu. Robert C. Morgan píše, že „obrazy dávají větší smysl pouze ve vztahu ke svému kontextu, ve kterém jsou viděny, to je uvnitř specifické jazykové sekvence. Osamocený obraz, vyjmutý z jeho původního prostředí, je okamžitě zbaven kontextu svého původního významu.“^[36] Dokumentární snímky tak ztratily svůj nezávislý charakter nositele informací, najednou působily jako jednotlivé snímky scén z filmu žánru *science fiction*³. Na některých fotografiích je zobrazena příroda, ale vždy v dálce, chápána jako něco nereálného, podivného pod vládou lidstva.

Je třeba zmínit, že v kontextu 70. let to byla odvážná akce.⁴ Jednalo se o jedno z prvních koncepčních děl v době, kdy se umělecká fotografie zdála být striktně omezována.⁵ Vydání knihy *Evidence* předurčilo fungování nového fenoménu. Dnes je tento přístup aktuálnější,

1: Američtí fotografové Larry Sultan a Mike Mandel navázali spolupráci na *Art Institute* v San Francisco a v průběhu třicetileté spolupráce se pustili do několika uměleckých projektů, autorských výstav a vlastní produkcí vydali knihy.

2: Larry Sultan a Mike Mandel zmiňují, že tyto artefakty úředního formátu sloužily jako objektivní důkazy. Je rozdíl mezi fotografií jako důkazem o něčem a fotografií jako náhodně odfočenou? Dle jejich slov je to něco jako „*jing a jang, ani jedno nemůže fungovat bez druhého. Podobně jako film je upravený střihem, funguje i fotografie, která ač je sice důkazem proběhlé události a, b, c, d, ..., je stále zanedbatelnou náhodnou okolností.*“^[35]

3: Filmový děj ne vždy odpovídá tomu, co si divák nejprve představuje a domýšlí.

4: V té době nebyla ani samotná rovnocenná spolupráce autorů běžnou.

5: Fotografie tehdy neměla tolik volnosti. Především se zdála být svázaná tradičními ověřenými postupy.

vytrhnutí fotografie z kontextu a například její zavěšení na stěnu obývacího pokoje je zcela běžné. Larry Sultan a Mike Mandel se pokusili vytvořit umělecké dílo z vědeckých faktických dat, což bylo pro většinu publika velmi matoucí. Navíc „uměleckým dílem byla kniha, ne jednotlivé obrazy, které ji skládaly“.^[37]

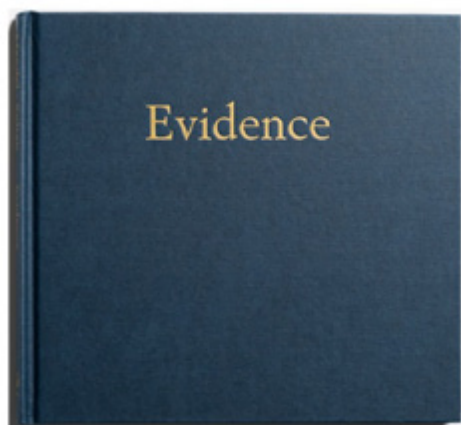
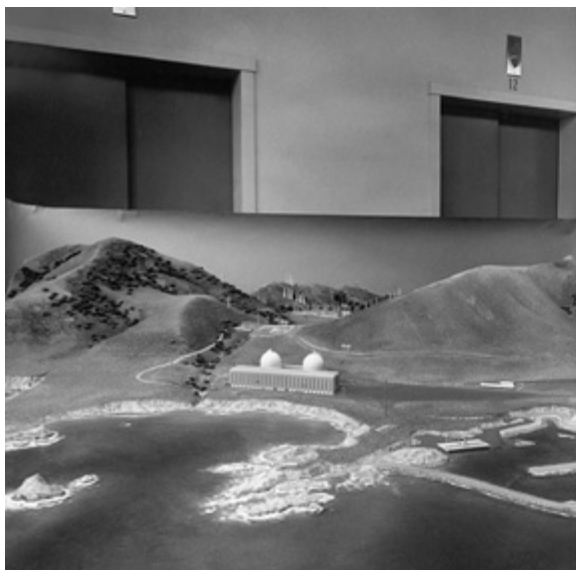
Vydaný soubor vyvolal vášnivé diskuze: „V jednom byli marxističtí kritici, kteří prohlašovali, že tím, že jsme vyjmuli snímky z kontextu, jsme je depolitizovali a ony tím ztratily jakýkoli politický význam nebo údernost.¹ Levičáci se na nás zlobili, mávali na nás Walterem Benjaminem a tvrdili, že obraz ztratil význam.“^[38] Autoři ukázali, že význam fotografie je podmíněn kontextem a posloupností, v níž ji lze vidět. „Kromě vlastní elegance a podivnosti, oba cítili, že tato téměř archaická formalita by mohla přinést lepší vodítka pro budoucí pravdu a jazyk minulosti.“^[39] Kniha vyzývá diváka k aktivitě, nabízí mu osobitou zkušenost s listováním stránek. I když narativní děj do knihy vložili autoři výběrem nalezených artefaktů, konec je otevřený a uplatňuje se zde tvrzení Marcela Duchampa, že „divák je tím, kdo dokončuje umělecké dílo“.^[40]

Přestože finální kniha byla přijata jako klíčový příklad postmoderních strategií fotografické praxe^[41], je její myšlenkový obsah dnes, s narůstajícím počtem nových technologií, stále aktuálnější.



Díptych fotografií z knihy *Evidence*, 1977 [obr.30]

1: Tyto dohady vyplývaly z faktu, že se jednalo o fotografie ze žánru dokumentu, které byly vystaveny jako umělecké artefakty.



Larry Sultan a Mike Mandel,
fotografie z publikace *Evidence*, 1977
a vlevo dole obal knihy. [obr.31, 32]

2.1.3 Ján Šipöcz – Superstar, Letní prázdniny a Fotografie

Umělcem, který rovněž využívá rekontextualizačních i konceptuálních fotografických přístupů, je slovenský fotograf Ján Šipöcz (* 1983). Autor se ve své tvorbě nechává inspirovat již hotovými snímky a pracuje i formou přivlastňování si cizího výtvarného díla, do kterého dále zasahuje¹. Má tendenci využívat veškerý materiál, který mu jeho okolí nabízí. Dokonce přefotografovává prázdné rámečky od 35mm diapozitivů, z nichž postupně vytváří kolekci.^[42] S fotografií pracuje jako s artefaktem, jemuž dává další významovou hodnotu.

Soubor s názvem *Superstar*, 2018 je aproprioanou sbírkou starých černobílých sběratelských fotografií. V podstatě se jedná o banánovou krabici plnou malých kopií určených ke sbírání podpisů nejrozličnějších herců a zpěváků. „*Nejedná sa však o zbierku koncového zberateľa, ale o pozostalosť dílera/ dílerky týchto fotografií*“, zmiňuje Ján Šipöcz.^[43] Tuto sbírku chápe jako nedokončenou a dává jí tak další šanci vystavováním novému kontextu v nové době.

O staré černobílé fotografie neznámých autorů se zajímá i v souboru *Fotografie*, 2011. Vybrané artefakty ze své sbírky, kterou delší dobu utváří, nazvětšoval do obřích rozměrů oproti jejich původní velikosti. Vytvořil jejich levné xeroxové kopie, jež svým obřím formátem působí na divákovu pozornost. Samotným výjevům, většinou ne příliš dokonalým snímkům, tak dodal naléhavost.^[44]

V *Osobním auditu*, 2014, se autor ve svých třiceti letech vrátil k prohlížení snímků z rodinného alba. Právě v ten moment si uvědomil, že se fotografii věnuje polovinu svého dosavadního života. V tomto souboru tak měl potřebu do kompozic zasáhnout, když to v době snímání ještě učinit nemohl. Pustil se tak do překomponování rodinných záběrů, čímž vytvořil aktuálnější obrazy se změněnou atmosférou.^[45]

Novému kontextu přizpůsobuje i výstřižky z realitního magazínu^[46] v práci *Reality*, 2011. Jedná se o zarámované domy z inzertních nabídek, jejichž vystavení působí jako kritické svědectví reflektující dnešní nemožnost získat vysněné bydlení. Výběr jednotlivých snímků provedl dle osobní preference, dle toho, které nemovitosti by se mu líbilo vlastnit.^[47] V práci přiznává již existující materiál, jedná se o určitou formu *ready-mades*.

Obdobně je tomu u projektu *Letní prázdniny*, 2012. V nich autor zapouzdřoval diapozitivy z blešího trhu akrylátovým 1mm sklem.^[48] Na těchto diapozitivech jsou uchovány zážitky z letních dovolených u moře a na chatě. Cizí dětské vzpomínky jsou v realitě pohřbeny hluboko pod nánosy novějších událostí a stávají se zanedbatelnými artefakty. Formou světelné instalace tyto mnohdy nezapomenutelné chvíle autor adaptuje dnešnímu času, oživuje je a nechává vyprávět individuální příběhy.

1: Viz kapitola 2.4 *Intervence*, konkrétně podkap. 2.4.6.



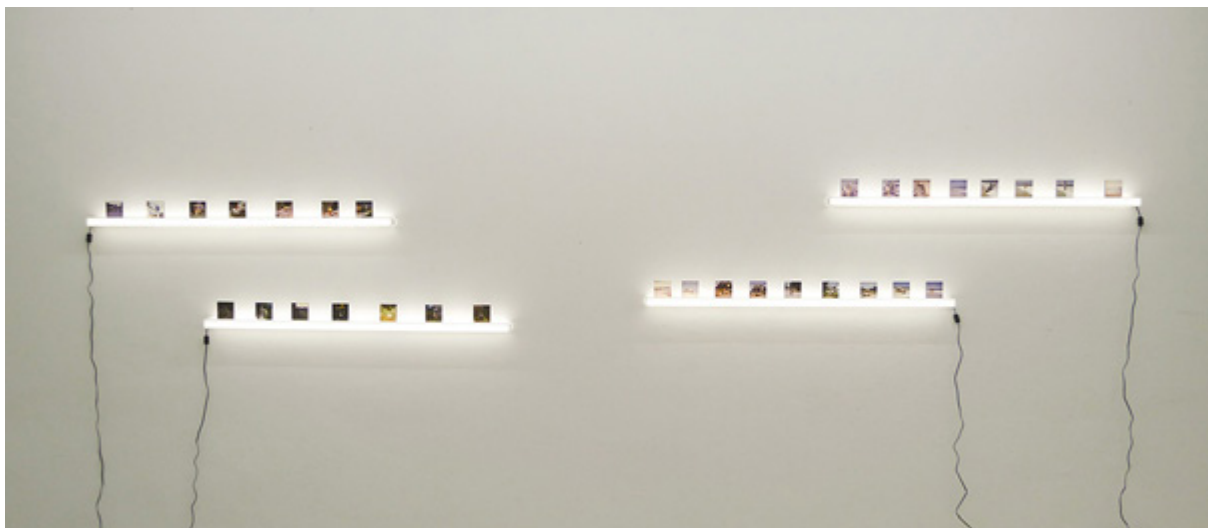
Osobní audit – výřezy z fotografií z rodinného archivu [obr.35-37]



Ukázka z instalace souboru *Fotografie*, 2011 [obr.33]



Zvětšené černo-bílé fotografie – xeroxové kopie [obr.34]



Letní prázdniny – diapositivy adjustované pod akrylátovým sklem a jejich instalace na světelné liště [obr.39, 40]



Reality – výstrižky z realitního magazínu, 2011 [obr.38]

2.1.4 Markéta Kinterová – Darkside a Samizdat

Podobně jako vyhledával Ján Šipöcz existující novinový materiál v souboru *Reality*, viz kap. 2.1.3., pracovala umělkyně Markéta Kinterová (* 1981) na souboru s názvem *Darkside*, 2005. Svou temně působící prací upozorňuje na fenomén zla, konkrétně na podobu temna, která se jednoduchým způsobem šíří pomocí lehce dostupných médií.¹ Sama s těmito médii pracovala, když vytrhávala nalezený materiál z původního kontextu. Využila artefaktů z novin, časopisů a obrazů z TV, publikací, k nimž má svým způsobem blízko.^[50] Autorským výběrem upozorňuje na lehkost ovlivnění příjemce informací, na dezinformace, které se takovým prostředím šíří a které probouzejí v lidech uměle vytvořený pocit strachu. Prací celkově apeluje na (ne)důvěryhodnost nejrůznějších informačních sdělení. Divák tápe, zda se jedná o reálné záběry z průmyslových kamer nebo zda jde o filmovou fikci. Za tuto práci obdržela ocenění *EXIT*².

Celkový pracovní přístup při tvorbě děl Markéty Kinterové je založen na pozorování okolí, tématem je jí všednost, banalita. Jako svou diplomovou práci uvedla projekt *Samizdat*³, 2006, který pravidelně svépomocí vydávala.^[52]

Každé číslo bylo jinak tematicky vymezeno a první vzniklo z fotografií trestně stíhaných a hledaných lidí, které byly volně přístupné v databázi ministerstva vnitra. Tyto autorské ziny umístila do veřejného prostoru s otázkou, zda si vůbec naleznou nějaké své dílčí publikum.

Později se začala věnovat v projektu *Mimo formát*, 2012, i kompletaci autorských knih ze starých billboardů stržených z velkých reklamních ploch.^[53] Upozorňuje zde na změnu formátu, kdy se z obří jednolitě plochy, jejíž sdělení má být pochopeno po pár sekundách pozorování, stává komornější formát, který vyzývá k opakovanému prohlížení a tím k finálnímu vyskládání obrazové mapy.

Markéta Kinterová vytrhává jednotlivé obrazy ze svého původního kontextu a její role je v podstatě stejná jako role paparazzi.^[54] Zde je potřeba připomenout, jak je fotografie lehce manipulovatelným médiem, jehož význam je značně závislý na kontextu, ve kterém se samotný artefakt nachází. Německý kulturní teoretik a sociolog Siegfried Kracauer (* 1889, † 1966) při stanovování čtyř afinit fotografie, „o nichž lze předpokládat, že jsou stejně neměnné jako vlastnosti média, do něhož patří“^[55] neopomněl zmínit právě ani tuto signifikantní vlastnost, že „fotografické médium tíhne k neurčitosti“^[56]. Jedná se o jakési tíhnutí už svou samotnou podstatou, jelikož je zřejmé, že v porovnání s fotografií je jakýkoli jiný obraz jasně vysvětlitelný. Siegfried Kracauer touto afinitou připomíná, že momentka – dokumentární fotografie je pouze jakýmsi rámem jednoho políčka z života, že jde tedy o zachycení existence na snímacím materiálu v jeden daný okamžik, který ovšem lze vysvětlit pokaždé jinak, v závislosti

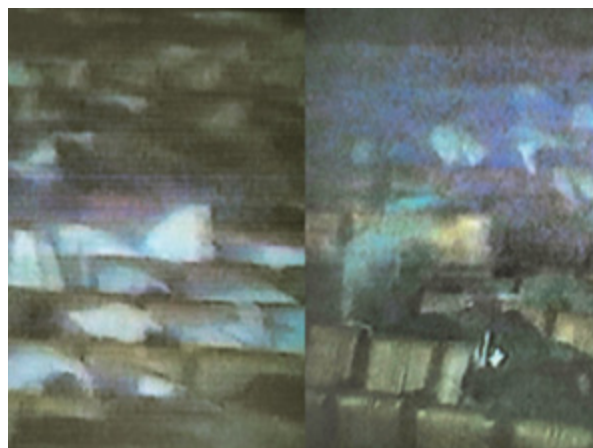
1: Momentálně se stejnému tématu na Slovensku věnuje mladý umělec Pavol Truben v projektu *Pátrání po Leviatanovi*. Ten se na zmiňovaný aktuální problém dívá z hlediska virtuálního světa a přináší i konkrétní důkazy ve formě kreseb, objektů a skic. Metaforou mytické mořské příšery – *Leviatana* divákovi přibližuje závažnost, médii se šířícími, *fake news*.^[49]

2: Cena *Exit* je udělována studentům českých vysokých škol umění.^[51]

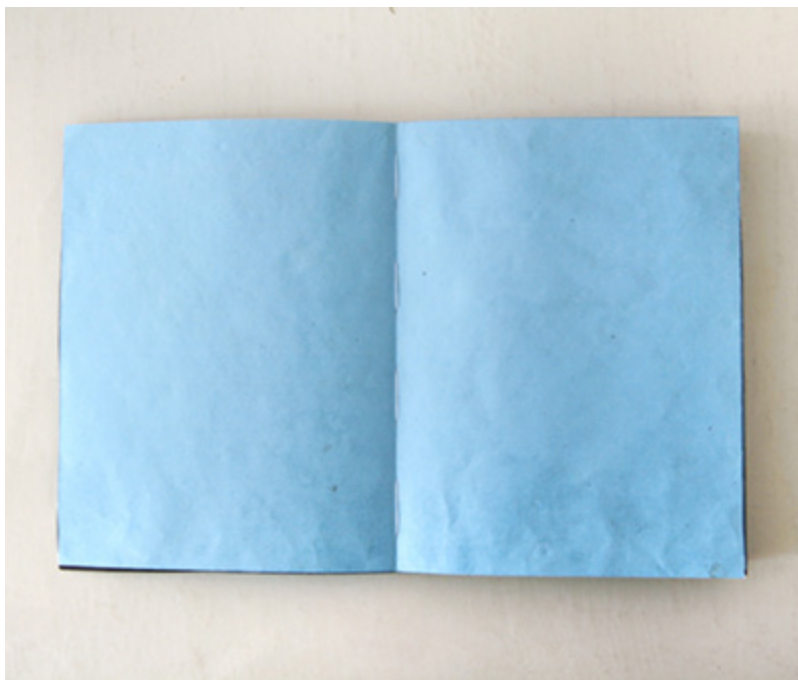
3: Markéta Kinterová tento projekt sama jednou měsíčně vydávala v počtu čtyřiceti kusů výtisků a zajišťovala si jeho distribuci.

na prožitých zkušenostech recipienta obrazu. Již Marcel Proust (* 1871, † 1922) romanopisec, kritik a esejista, jehož tvorba se opírá o filosofii^[57], si při pohledu na fotografii vrávorajícího akademika, odcházejícího z Institutu, uvědomoval, „že fotografie přenáší surový materiál, aniž ho nějak vymezují či definují“^[58]. Význam samotných fotografií je pak závislý na osobní dešifraci.

Markétu Kinterovou, mimo výše již zmiňované, zajímá i vymezení veřejného a soukromého prostoru. Snaha o přenesení fotografické zachycené situace do uzavřené galerie je patrná v souboru *Situace II*, 2011, kde využila náhodně nalezené fotografie z veřejně lehce dostupného místa, z internetu.^[59] Instalací výrazného bílého čtverce na podlahu galerie se snaží přiblížit obrazovým principům původního inspiračního snímku.



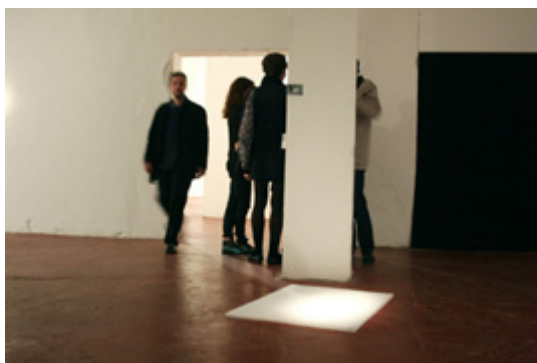
Darkside Markéty Kinterové – projekt,
který se zabývá otázkou pojmu zla, 2005
[obr.41-43]



Billboard Book #1 z projektu *Mimo formát*, 2013 [obr.44, 45]



Fotografie ze souboru *Situace II* [obr.46]



Situace II – pohled do instalace [obr.47]

2.1.5 Erik Kessels – Kesselskramer Publishing

Erik Kessels (* 1966) stojí za založením významné tiskové agentury¹ KesselsKramer.^[60] Tato společnost vydává série knih z cizích fotografií dle různých témat. Pod názvem *In Almost Every Picture*² bylo prozatím vydáno 14 publikací.^[61] Formou knižních publikací³ Erik Kessels zpracovává nejrozmanitější snímky, které buď zakoupil na bleším trhu, nebo je od někoho dostal darem. Konceptuálním uspořádáním fotografií do kolekce a jejich uvedením do jiného kontextu získávají na své hodnotě. Najednou se už nejedná o samostatné jednotlivé snímky, ale o převyprávění celých poutavých příběhů.

Například první kniha *In Almost Every Picture 1* je sbírkou stovky fotografií ženy, kterou zachytil objektivem její muž v období let 1956 až 1968. Situace se zdají být každodenní, ale přitom jsou něčím výjimečné. Tato kolekce snímků byla nalezena na bleším trhu v Barceloně a jejím publikováním dostala příležitost vyvstat na povrch zajímavá životní cesta.^[63]

V některých číslech vydání se objevují i příběhy, které ovšem nejsou radostné. Ve čtvrtém je vyobrazen život dvojčat odehrávající se během druhé světové války. Ke konci knihy již nejsou tyto dvě sestry pospolu, jak tomu bylo pravidlem předtím, což vyvolává otázku nad příčinou nepřítomnosti jedné z nich.^[64]

Sedmá kolekce vypovídá o vášnivě zálibě holandské ženy Riy van Dijk ve střelení. Ta téměř každoročně od roku 1936 strefila závěrku fotoaparátu na pouti a výsledná fotografie, zachycující ji jako střelkyni, jí byla odevzdána jako trofej. V roce 2016 si tak vyfotografovala 80. autoportrét.^[65]

Důkazem, že v každé fotografii lze nalézt krásu, je třinácté vydání složené z fotografických zmetků⁴. Tato publikace je složena ze standardních rodinných portrétních fotografií, do jejichž pole obrazu zasahuje prst fotografa, jindy jsou postavy rozostřeny anebo vypadají jako duchové.^[66]

Ne vždy je však publikace složena z lidských životů. Erik Kessels vydal i několik knih se snímky, na nichž jsou zachyceni domácí mazlíčci a jiné zvířectvo. V *In Almost Every Picture 3* se jedná o autoportréty lesních zvířat chycených fotopastí⁵ ve svém přirozeném prostředí. Některá zvířata vypadají překvapeně, jiná velmi vystrašeně.^[67] Jindy se jedná o vydání snímků fotogenického dalmatina, který všude doprovází své majitele^[68], nebo o příběh černého psa, jehož vlastníci se mu snaží technicky limitovaným fotoaparátem udělat dobrý portrét, kde nebude vypadat jako pouhý temný flek.^[69] V dalších číslech se lze setkat s králíkem, kterému jsou na hlavu kladeny různé předměty,^[70] nebo seletem, jež slouží k absurdní zábavě návštěvníkům montrealské restaurace.^[71]

1: Tisková agentura KesselsKramer sídlí v Amsterdamu.

2: Též bylo vydáno dalších 15 knih *Useful Photography*. V této kolekci se ovšem pouze jedna výhradně týká tématu nalezené fotografie.^[62]

3: Tyto svazky mají měkkou vazbu.

4: Více se o zmetcích zmiňuji v souvislosti s Jánem Šipöczem v kapitole 2.4 *Intervence*.

5: Spoušť fotoaparátu byla spuštěna díky detektoru pohybu.

Nizozemský umělec a designér Erik Kessels se tak stal nadšeným kurátorem nejrůznější vzrušující, ač mnohdy anonymní lidové tvořivosti.



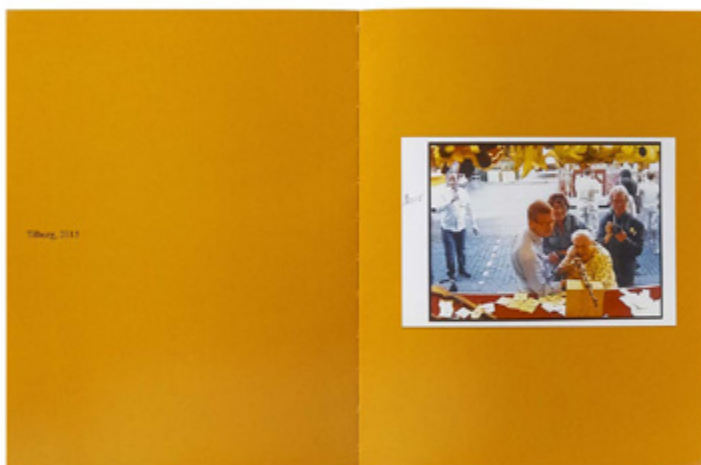
KesselsKramer Publishing – *In Almost Every Picture*, printscreen webu www.kesselskramerpublishing.com [obr.48]



In Almost Every Picture 1 [obr.49]



In Almost Every Picture 4 [obr.50]



In Almost Every Picture 7 [obr.51]



In Almost Every Picture 13 [obr.52]



In Almost Every Picture 3 [obr.53]



In Almost Every Picture 5 [obr.54]



In Almost Every Picture 9 [obr.55]



In Almost Every Picture 10 [obr.57]



In Almost Every Picture 8 [obr.56]

2.1.6 Petra Feriancová – J+K!

Práce Petry Feriancové (* 1977) je z hlediska vymezených kategorií těžko zařaditelná. Ve svých projektech uplatňuje více pracovních přístupů – interpretuje, manipuluje a snaží se v divákovi vyvolat reakci. Navíc nepracuje pouze s médiem fotografie, ale především vytváří díla, jež mají přesah do jiných oborů. Z tohoto důvodu zmiňuji její instalace a knihy taktéž v kapitole týkající se inkluze¹, nicméně práce s dokumentárními materiály z archivů je její výsadou.

Zde přiblížím její projekt *J+K!*, 2014, a *Archive of Květa Fulierová /Family*, 2015, což jsou knihy věnované vztahu Júliuse Kollera (* 1939, † 2007) a Květy Fulierové (* 1932). Petra Feriancová zpětně funguje jako editor jejich života probírající se výzkumným materiálem. V archivu se dostala ke starým pohlednicím, obálkám a fotografiím, díky nimž vytváří pojítka vztahů a vizuální vodítka divákům. Pracuje s úlomkou vzpomínek, ze kterých vyskládává finální obraz. Pro Júliuse Kollera znamenala Květa „*jediný skutečný pozemský bod*“^[72], a tak archiv nabídl množství milostných dopisů a vyznání. Autorka seřadila materiál do mozaiky vzpomínek – do kategorií dle lokality a situace. V *J+K!* se setkáváme s oddíly jako např. *Paříž*, *Kaktusy*, *Výstavy*, *Byt* i s *Vitrínkou vzpomínek*.^[73] Témata jsou obyčejná, pohybují se ve sféře každodennosti, avšak dohromady tvoří obrazový zápis dvou lidí žijících život uzavřený mezi hranicemi. Květoslava Fulierová od roku 1970 do 2006 dokumentovala každou společnou chvíli oddychu i práce, jako kdyby se snažila vytvořit odkaz lásky dějinám lidstva. Svůj materiál uschovala chronologicky, dle data vzniku, do obálek a uspořádaných obalů od bonboniér. Tyto rodinné dokumentární fotografie fungují pro nás všechny jako univerzální sdělení, do kterého si lze projektovat svoje zážitky z dětství a vztahy.^[74]



Artefakt z publikace *J+K!*, 2014 ^[obr.59]

1: Viz kap. 2.2 *Inkluze*.



Júlíus Koller při kávě, v pozadí krabice s obrazovým materiálem k tvorbě děl [obr.60]



Fotografie z publikace *J+K!*, 2014 [obr.58]



Kapitola Cactuses v publikaci *Archive of Květa Fulierová/ Family*, 2015 [obr.63]



Vizuál obálky publikace *Archiv Of Květa Fulierová/ Family*, 2015, editováno Petrou Feriancovou [obr.61]



Ukázka z kapitoly *On the Balcony* [obr.62]

2.1.7 Vyšehradské jezdec – Anonym 1968–1984

V roce 2018 byla vydána kniha *Anonym*, v níž je uplatněn princip rekontextualizace. Za konceptem publikace stojí *TakeTakeTake*¹ (* 2015) a *Vyšehradské jezdec*, který se ke snímkům dostal náhodným zakoupením na internetu.^[75] Jedná se o soubor tématem nevybočujících z klasického rodinného fotografování. Objevené artefakty v sedmi albech jsou v knize *Anonym* časově chronologicky seřazeny, dokonce je pod každým z nich uveden rok nasnímání. Máme tak možnost pozorovat návštěvníky zoo, turisty na horách, rodinné oslavy, těšení se na Ježíška, hosty v lázních, svatebčany, ženy na plovárnách v období mezi lety 1968 až 1984. V podstatě vzniklo „ojedinělé svědectví o životě v normalizačním Československu. O společnosti, v níž byla osobní identita cíleně potlačována a rozpouštěna v šedi zaměnitelných kulis.“^[76] Samotné výjevy by nebyly samy o sobě ničím tak zvláštním, kdyby je původní vlastník nevystavil násilnému intervenčnímu zásahu. Ze všech fotografií, na kterých jsou lidé, jsou vyřezány obličeje osob, podle nichž by mohly být rozpoznány.

Podobnému principu vyřezávacího zásahu podlehlý i polaroidové snímky lidí na pláži², vydané v publikaci *In Almost Every Picture 14*^[77] od *KesselsKramer Publishing*³. Je možno spekulovat o tom, zda úpravu v knize *Anonym 1968–1984* provedl pozdější majitel alb, který alba prodal, nebo již samotný fotograf. Totožnost ani jednoho iniciátora, stejně jako důvod této anonymizace, není známa, navíc možná je to jedna a tatáž osoba. Protože *Vyšehradské jezdec* s *TakeTakeTake* stojí „pouze“ za objevením a seřazením tohoto materiálu, je tento počín zařazen do kapitoly týkající se rekontextualizace.

Vyšehradské jezdec má na starost i zveřejňování negativů a diapositivů⁴ Prahy ze soukromých fotoalb. Z těchto nalezených fotografií utváří výpověď staré Prahy na instagramu pod nickem *old_prague*.^[78]



Fotografie z knihy *Anonym 1968–1984*, 2018 ^[obr.64]

1: Jedná se o poměrně mladé pražské nakladatelství založené absolventy *UMPRUM*.

2: Autorem je Toon Michiels.

3: Činnost tohoto vydavatelství zmíněna ve stejné kapitole pod odkazem Erik Kessels – *KesselsKramer Publishing*, viz str. 29.

4: Tyto fotografie doposud nikde jinde umístěny nebyly.



Ukázka z publikace *Anonym 1968–1984* od *Take Take Take & Vyšehradskéj jezdec*, 2018 ^[obr.65]



Toon Michiels, *In Almost Every Picture 14* ^[obr.66]

2.1.8 Pavel Maria Smejkal – Takí sme boli

Takí sme boli – Rodinné archívy na východnom Slovensku, 1948–1989, vyd. 2014, je knižní publikace, za níž stojí fotograf a vizuální umělec Pavel Maria Smejkal (* 1957). Je to projekt složený z nalezené amatérské a profesionální nevýtvarné fotografické tvorby druhé poloviny 20. století na východním Slovensku. Smejkalův zásah je zde skromný. Zdá se, že k artefaktům přistoupil velmi neutrálně a ničím nemanipuloval. Je ponechána surovost objeveného materiálu a obrazy tak jsou přímými reprodukcemi originálu. Některé jsou potrhány, poškrabány, ale autorem knihy nijak nerekonstruovány. Využito je starých pohlednic, vzkazů, spisů, dokonce i zatykače. Dobové fotografie jsou nalezeny, sesbírány, oskenovány a seřazeny dle data jejich vzniku. Jedná se o období od roku 1948 do 1989 a tematicky se fotografie točí okolo oslav narozenin, svateb, táborů, zabíjaček, stranových sjezdů nebo vojny. Tento projekt, fungující jako uzavřený knižní celek, se tak stává v první řadě svědectvím o režimu v bývalém Československu, ve druhé pak poctou samotnému fenoménu fotografie, jelikož v textu autor vyzdvihuje hmatatelnost tohoto média.^[79] Díky nahlédnutí do takového obrazového svědectví kolektivní paměti si můžeme uvědomit ideologickou deformaci proměňujícího se státu, jeho hodnoty, a především si vypomoci při budování vztahu k historii vlastní země. Fotografie tak není jen součástí našich privátních vzpomínek, ale něčím, co podává obraz hodnotný i ze sociologického a kulturního hlediska.



Ukázka z publikace *Takí sme boli: Rodinné archívy na východnom Slovensku, 1948–1989*, 2014 ^[obr.67]

2.1.9 Kateřina Držková – *Borders*, *Sunday Afternoon* a *Performance*

Oproti výpovědi o normalizaci v Československu, ve výše zmiňované knize *Anonym 1968–1984*, podává Kateřina Držková (* 1978) výpověď o absurditě cestování mezi Československou socialistickou republikou a Německou demokratickou republikou ve video projektu *Borders*, 2007. Ten je složen z nalezených fotografií a vzpomínek dvou mladých holek, z nichž jednou je autorka projektu – Katka z ČSSR a druhá Karin z NDR. Obě tyto dívky vzpomínají na dobu trávení prázdnin v těchto dvou zemích bývalého Východního bloku. Bylo zvykem, že Čechoslováci jezdili na nákupy a za novými zážitky do Německa a Němci zase k nám.¹ V opačné zemi vždy nakoupili něco, o čem tvrdili, že v jejich zemi nebylo k dostání. Obě dívky se shodly na tom, že to většinou byla čokoláda, salámy, kosmetika nebo boty, v kterých vyrazily první den do školy.^[80] Autorka toto svědectví zpracovala do slovem komentovaného videa.

Další projekty této autorky stojí na jednom kusu nalezené fotografie jako artefaktu. Nejedná se tedy o přeuspořádání souboru fotografií, jako tomu je u jiných autorů, ale o dodání nového kontextu jednomu nosnému snímku, na němž stojí celý projekt. *Sunday Afternoon*, 2010, je příběh jednoho nedělního odpoledne shrnutého do fotografie nalezené v něčím archivu. Autorku tato fotografie zasáhla svou podivnou nejednoznačností^[81] – čtyři lidé stojící na trávě, asi v něčí zahradě, zaujímají každý jiný postoj a gestikulaci. Rozhodla se uplatnit princip vlastní interpretace a příběh si dovyprávěla. Aplikovala vymyšlené scénáře, jimiž se dostává až do nepřijemných scén, které by snad už ani neměly být fotoaparátem zveřejněny. Podobná vyprávěcí technika je využita i v souboru *Performance*, 2012, kde u stejné fotografie muže stojícího v proudu potůčku je jednou větou pokaždé odvyprávěn jiný příběh. Dohromady tak vzniklo 6 variant téhož, ale přitom zcela rozdílného.^[82]

Uměleckým projektům Kateřiny Držkové se věnuji ještě v následujících kapitolách², neboť jako autorka pracující s nalezeným materiálem je velmi činná, přičemž na dalších projektech uplatňuje jiný princip.

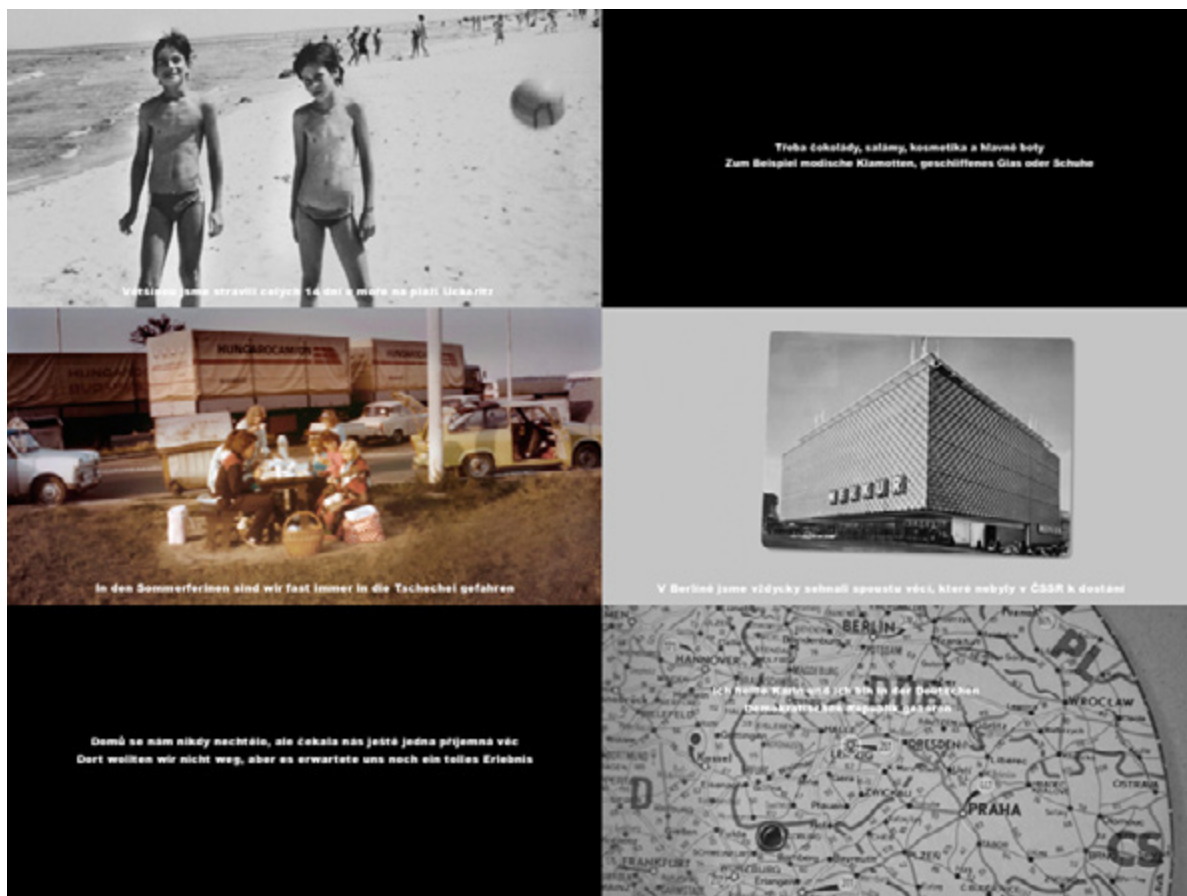
Velmi podobný způsob rekontextualizace jako v práci Kateřiny Držkové využil berlínský umělec Joachim Schmid³ (* 1955). Ten je vášnivým sběratelem nechtěných snímků a obhájcem významné pozice fotografie v moderním životě. Vnímá fotografii jako samostatné silné médium, které je uměleckým dílem, ale zároveň i banálním svědectvím situace. V souboru *Faits divers*, 1988, si vytvořil kolekci vlastních soukromých příběhů. Přitom se jedná o dvanáct věcných snímků vystřižených z bulvárních novinových článků, které oddělil od jejich původních kontextů a umístil k nim nové úryvky. Kombinuje tak dvě časové roviny, minulost a přítomnost.^[83] Jindy pracuje s množstvím cizích komerčních snímků, s fotografiemi zmizelých obětí nebo

1: Tyto „výměnné pobyty“ trvaly průměrně celých deset až čtrnáct dní.

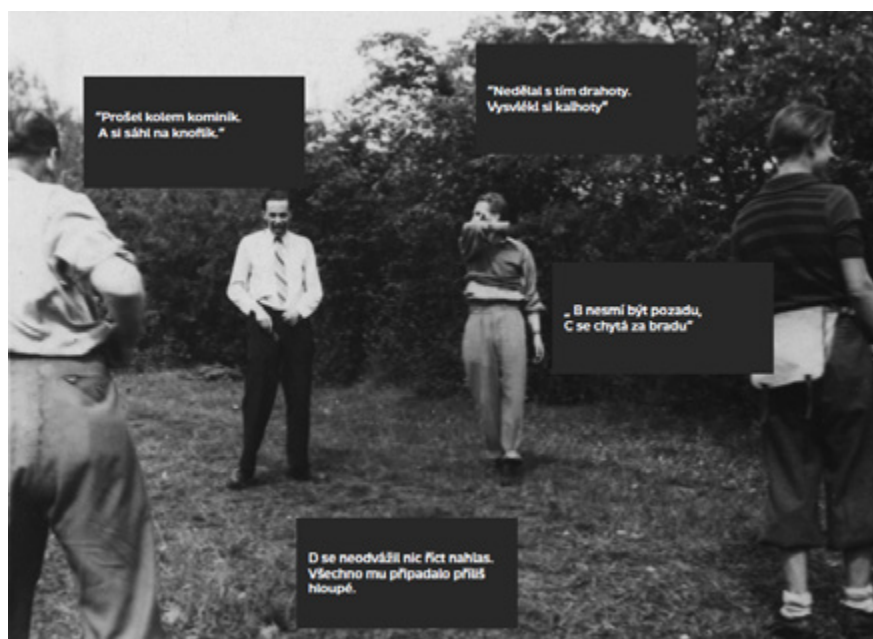
2: Viz kapitola 2.2 *Inkluze* a kap. 2.3 *Rekonstrukce*.

3: Joachim Schmidovi se podrobněji věnuji v kapitole *Intervence* viz 2.4.

s nejrůznějším divně vypadajícím vizuálním materiálem. Např. sérii *Meetings*, 2003 vytvořil na základě nálezů výjevů idylických šťastných párů na plážích přímořských letovisek. Tento materiál pochází z cestovních kanceláří, které propagují turisticky lákavé oblasti kýčovitou vizuálitou západů slunce a blankytně modrou oblohou.^[84]



Ze souboru *Borders* – video projekt z originálních a nalezených fotografií, 2007 ^[obr.68]



Sunday Afternoon – nalezená fotografie s textem, 2010 ^[obr.69]



V pravé a levé ruce jsem držel vlasec s návnadou na ryby. Jedna z nich byla otrávená.
In my right and left hands I held fishing hooks. One of them had been poisoned.



Zkoušel jsem, jak dlouho vydržím stát na malém kameni uprostřed potoka.
I wanted to see how long I can endure standing on a small stone in the middle of the creek.



Kolmo k toku řeky jsem natáhl průhledné lanko.
Perpendicular to the creek I stretched a transparent line.



Po drobných špetkách jsem do potoka přisypával sůl.
Pinch by pinch, I sprinkled the creek with salt.

Ukázka kombinace textů s fotografií z projektu, Kateřiny Držkové, *Performance*, 2012 [obr.70]



Joachim Schmid, *Faits divers*, 1988 [obr.71]



Joachim Schmid, *Meetings*, 2003 [obr.72]

2.1.10 Katherine Thurlow – Nevyzvednuto

Katherine Thurlow v roce 2004 obhájila svou bakalářskou práci týkající se nalezených fotografií. Dohromady sesbírala přes 600 soukromých fotografií, které nebyly svými majiteli vyzvednuty z fotolabů. Na snímky aplikovala encyklopedický přístup rozdělování do určitých kategorií¹ – např. *Uvnitř domu, Lidé při jídle, Voda*.^[85] Vznikly tak tři obří knihy plné cizích záběrů, při jejichž prohlížení se nám před očima odehrává vlastní život. Autorka si pokládá otázku, proč se lidé vůbec fotografují, když pak své fotografie nechťejí. Je to snad z důvodu, že by ve společnosti převládal názor Rolanda Barthesa: „*Nejenže snímek nikdy není ve své esenci vzpomínkou, ale vzpomínku dokonce zahrazuje, velice rychle se stává protivzpomínkou. Moji přátelé jednou mluvili o svých vzpomínkách z dětství, měli je, já, který jsem si právě prohlížel své snímky z minulosti, jsem je již neměl. Byl jsem těmito fotografiemi obklopen (...). Fotografie je násilná: nikoli proto, že ukazuje násilí, nýbrž proto, že pokaždé svou silou zaplní celý pohled, že nic v ní nelze odmítnout, nic přeměnit (...).*“^[86]

Od roku 2008 do r. 2011 uplatnil podobný encyklopedický postup i Joachim Schmid² v projektu *Other People's Photographs*. Jedná se o seskupení výsledků online hledání fotografií od amatérských fotografů do 96 knižních vytištěných svazků. Každý díl je zaměřen na jedno určité téma. Samotná banálnost zaměření jednotlivých titulů podporuje chaotičnost a většinovou neprofesionalitu aktuální fotografie.^[87]



Katherine Thurlow, *Nevyzvednuto* – ze série *Lidé při jídle*, 2003 ^[obr.73]

1: Katherine Thurlow využívá obdobného principu řazení jako umělkyně Petra Feriancová.

2: Více o jeho projektech v kapitole týkající se intervence – 2.4.



Joachim Schmid, *Other People's Photographs*, 2008-2011 [obr.74]

2.1.11 Šárka Navrátilová – Miluji tě, blbko

S podobnými banálními amatérskými záběry pracovala i autorka Šárka Navrátilová (* 1988). Jako část své diplomové práce představila seřazené amatérské fotografie v tištěné knižní podobě. Ke vstupnímu materiálu, jež využila jako zdroj své publikace *Miluji tě, blbko*, 2015, se dostala nálezem telefonu. S obsahem, jenž ztratila neznámá teenagerka, pracovala autorka v návaznosti na filosofické eseje Susan Sontagové (* 1933, † 2004), kde se zamýšlí nad fanatickou potřebou novodobé generace zaznamenávat každý kousek sebe samého. Samotným obsahem spekuluje nad hranicemi veřejného a intimního materiálu. Do snímků autorka nijak nezasahuje, pracovala pouze s přiblížením a uspořádáním na dvojstránky knihy.^[88]



Ukázka fotografií z nalezeného mobilního přístroje
prezentované Šárkou Navrátilovou v publikaci
Miluji tě, blbko, 2015 ^[obr.75]

2.1.12 Adam Podhola – Děda

Už na několika předešlých projektech si lze všimnout, že ne vždy je potřeba, aby se rekontextualizoval cizí nalezený materiál. Někteří autoři přivádí do jiného kontextu materiál¹, s nímž jsou nějakým způsobem spjati. Především se jedná o zpracování rodinných alb, které z velké části nafotografoval např. otec nebo praotec umělce.

Adam Podhola (* 1987) našel v průběhu třídění věcí při stěhování krabici plnou 35mm filmových negativů, následující dny strávil jejich skenováním s touhou objevit, co se jeho dědeček v 50. a 60. letech snažil objektivem zachytit. Sám si při tom vzpomněl, jak s dědečkem labo-roval v temné komoře, jak se od něj naučil negativy zpracovávat, jak spolu zvětšovali vybraná okýnka. Jedná se o dokumentární fotografie, které svým barevným procesem převyšují hodnotu typických rodinných alb i přesto, že se většinou dají zařadit do klasické portrétní tvorby. „*Pohle-dy věnované kdysi fotografovi prodlužuje nové zpracování až k nám, k dnešním divákům.*“^[89]

Publikace *Děda*², 2014, přibližuje problém mezigeneračního míjení a upozorňuje na fakt, že starší generace se stále více cítí osamocena. Nalezený a zpracovaný materiál se v tomto pří-padě stal médiem nejen pro převyprávění historického příběhu, ale především pro vytvoření silnějšího rodinného pouta mezi vnukem a praotcem.



Ukázka z kapitoly *Zima* z publikace *Děda*, 2014 ^[obr.76, 77]

1: Viz již dříve v této kapitole zmíněná Kateřina Držková a později Rudo Prekop (2.1.13).

2: Tato publikace vyšla jako katalog k výstavě *Děda* v roce 2014.



Ukázka z kapitoly *Zima* publikace *Děda*, 2014 [obr.77]



Fotografie z kapitoly *Táborák* publikace *Děda*, 2014 [obr.78]

2.1.13 Rudo Prekop a Peter Kalmus – Anonymous

Problematicke nalezených filmů a jejich novodobé interpretaci se začal v 90. letech věnovat fotograf Rudo Prekop (* 1959). Ten nejprve shromažďoval staré fotografie své vlastní rodiny. Na banálním neuměleckém dokumentu ho zajímala samotná pravdivost pořízených fotografií, které nafotil jeho otec.^[90] Později začal sbírat nechtěný zahozený středoformátový materiál z popelnic, ze skládek, jednoduše z ulice. Tohoto materiálu se jejich původní majitelé zbavili. Takové nálezy Rudo Prekop archivoval, probíral, třídil, zachraňoval, vytvářel kontakty a zvětšování. Ty pak prezentoval na pražské výstavě v listopadu 1994, kde se jim dostalo rozporuplných reakcí.

O deset let později Rudo Prekop vystavoval pod názvem *The Best of Anonymous*, 2005, v Ostravě společně s Peterem Kalmusem (* 1953), který seskupil podobnou sbírku snímků nalezených v Košicích. Svým způsobem šlo o fotografickou výstavu anonymních příběhů cizích černobílých filmů s momentkami ze svatby, dovolených či zachyceného vývoje dětí.

Je nasnadě tu spekulovat o fenoménu různého způsobu autorství a jeho (ne)přiznání. „*Autori prinášajú aj rad otázok, predovšetkým je to otázka autorstva, večného amatérstva: kto*

je skutočným autorom týchto obrazov? Je len ich výber, či interpretácia už kreatívnym činom? Kedy sa dokumentárny snímok stáva kultúrnym predmetom?^[91] Podobnými spekulacemi se zaobíral Roland Barthes¹ 1979, když si kladl otázku, komu patří fotografický snímek, zda subjektu (tzn. fotografovanému) nebo fotografovi?^[92]

Susan Sontagová ve své knize *O fotografii* (vyd. 1977) zmiňuje, že: „Fotografovat znamená přivlastňovat si fotografované.“^[93] U R. Prekopa a P. Kalmuse tak dochází k přivlastňování si již od-fotografovaného. Zpracováním odhozených fotografií je uvádějí do nového kontextu, a tak jim navrací zpět jejich výtvarnou, zapomenutou, hodnotu. Bez tohoto záchranného zásahu by snímky² zůstaly nadále nepovšimnuty a diváci se tak nemohli zamýšlet nad vlastní interpretací cizích, ale přesto velmi blízkých výjevů, neboť prohlížení tohoto či podobného materiálu spouští nostalgické vzpomínky, dovolím si tvrdit, v každém z nás.



Rudo Prekop / Peter Kalmus: Anonymous, nedatováno



Nalezené filmy Ruda Prekopa a Petera Kalmuse [obr.79, 80]

1: Zaobíral se nimi ve svém textu z roku 1979.

2: Tyto fotografie pocházejí z 50. až 70. let 20. století.

2.1.14 Stefan Hunstein – Gesta a Oči atentátníků

Příkladem využití principu rekontextualizace je i práce Stefana Hunsteina (* 1957). Ačkoliv jeho soubory jsou svým konceptem silně založeny na fotografii, jeho dlouhodobě zavedeným přístupem není generovat další fotografický materiál. Na umělecké scéně vystupuje především jako výtvarník a herec. Nicméně i přes jeho „nefotografování“ je od roku 1991 nositelem titulu^[94], kterým se oceňují němečtí autoři vytvářející nové snímky¹. K fotografiím, s nimiž reálně ve svých dílech pracuje, se dostává sběratelskou činností – záchranou z antikvariátů, archivů a časopisů.

Tradiční dokumentaristickou fotografii bere jako trikový podvod, vytvoření falešné reality neobjektivním objektivem. Je tedy pochopitelné, že svými studiemi a pracemi odkazuje k sociologickým skeptikům.^[95] Walter Benjamin² (* 1892, † 1940) vyjádřil svou obavu, že „*hrozí, že bude nenávratně ztracen každý obraz minulosti, který současnost nepřijme za sobě vlastní*“.^[96] Stefan Hunstein vyjadřuje v podstatě souhlas s jeho tezí, když sám zmiňuje, že „*dějiny přezívají z velké části v obrazech*“.^[97] To, že obě tyto myšlenky jsou hodnotné, si lze uvědomit při „pohledu“ na obrazy minulosti, jež byly násilně politickým režimem zcenzurovány a nenápadně odstraněny z očí. Stefan Hunstein usiluje o aktualizování kontextu takových snímků reflektujících německé historicky významné okamžiky.

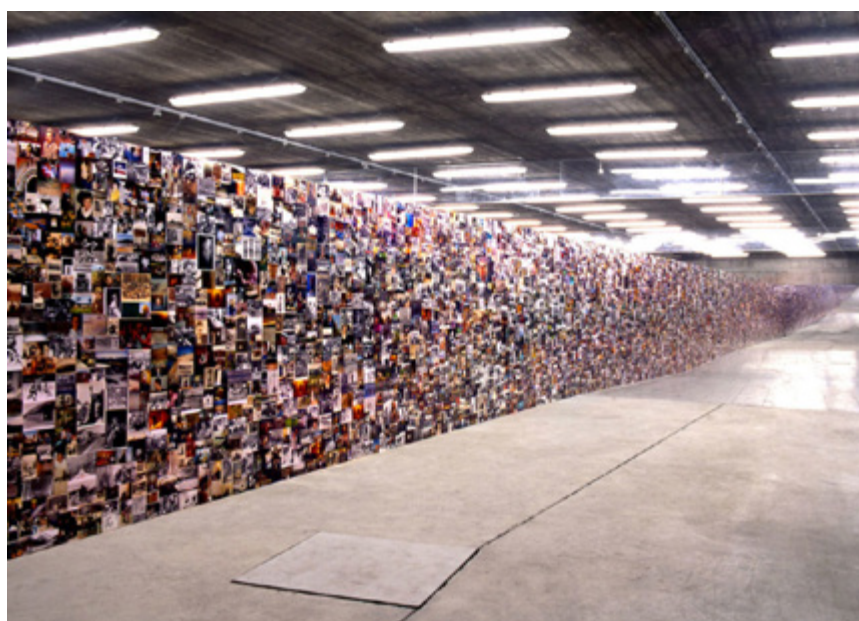
Od 80. let cizí obrazy přijímá za vlastní a následně je libovolně modifikuje a umísťuje do fotografických instalací. Náladu jeho práce lze odhadnout již v samotném počátku tvorby, jelikož materiál, se kterým pracuje, je mnohdy politickým už sám o sobě. Výsledkem pak apeluje na dávno prožité události nebo zviditelňuje některý aktuální problém. Zpracoval tak snímky z národních socialistických sjezdů, fotografie obětí židovského nacismu anebo podobným stylem jako Erik Kessels³, upozornil na až příliš barevnou a rozmanitou dekádu obrazových dějin 20. století.^[98]

Stefan Hunstein uplatnil princip rekontextualizace například v cyklu *Gesta*, 2005, kde zpracoval fotografie pocházející od osobního Hitlerova fotografa – Heinricha Hoffmanna. Stefan Hunstein z černobílých fotografií vytváří výřezy, na nichž jsou pohyby založeny na gestech. Touto obrazovou selekcí samotného Adolfa Hitlera z obrazu odstraňuje. Podobně jako by byl zcenzurován v textu, je odstraněn i z obrazových dějin německého národa. Ještě větší výřez uplatnil i v souboru *Oči atentátníků*, 2005^[100], kdy z fotografií, na nichž jsou účastníci atentátu na říšského protektora Reinharda Heydricha v roce 1942, vytvořil detailní kompozici jejich obličejů – pohled na oči a nos. Na velkých černých lightboxech tak lze vidět, mimo jiné další, upřeně dívající se pohledy Jozefa Gabčíka a Jana Kubiše.

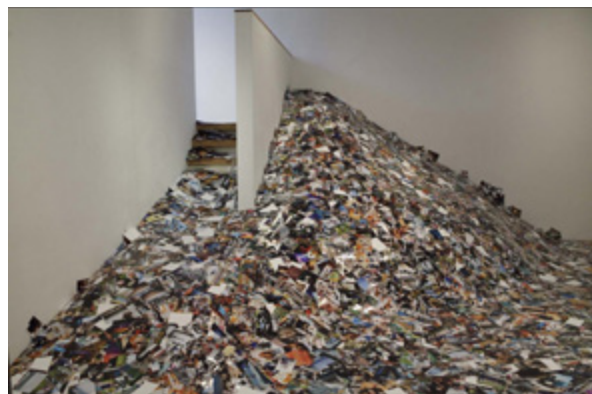
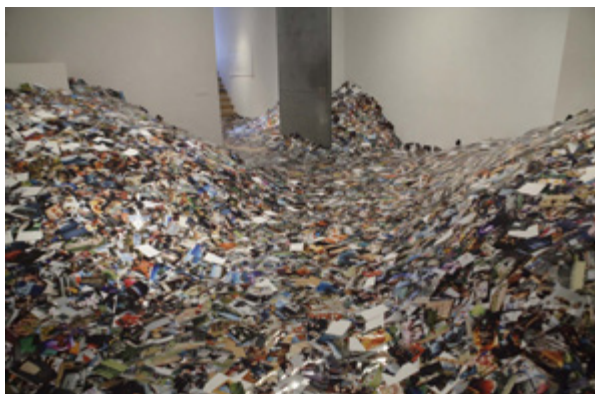
1: Pozice Stefana Hunsteina je tímto počinem v německém výtvarném světě ojedinělá.

2: Walter Benjamin se o tomto tématu zmínil v roce 1940 v textu *Dějinně fotografické teze*.

3: Více o uměleckém postoji autora Erika Kesselse ve třetí kapitole týkající se devalvace obrazu.



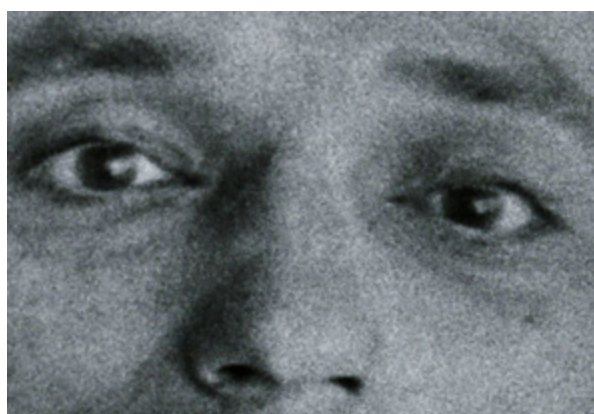
Stefan Hunstein, soubor *Bruchstück* a *Panorama 20. st.* v Mnichově, 2002 a 2008 [obr.81]



Erik Kessels, instalace *24 Hrs In Photos*, 2013 [obr.82]



Stefan Hunstein, soubor *Gesten*, 2005 [obr.83]



Oči atentátníků – Jozefa Gabčíka (vlevo) a Jana Kubiše (vpravo), 2005 [obr.84]



Instalace v berlínském muzeu, 2005 [obr.85]

2.2 INKLUZE

Existují autoři, pro něž je výše zmiňovaný¹ rekontextualizační princip jednoduše nedostatečný. Ač je pro ně přirozené probírat se archivním materiálem, mají tendenci v něm dále pokračovat. Objevený motiv procházející rukama takových autorů vyžaduje nejen jejich interpretaci, ale sami autoři mají nutkání znovu sestavovaný příběh dovyprávět svým osobitým fotografickým způsobem. K pocitu autenticity využívají grafických úprav a inkluze nově vzniknutých fotografií mezi původní tak, až se divákovi dostává pocit, že snímky patří do jedné série.

2.2.1 Jaroslav Malík – První večere Páně 1929

Jako typický příklad principu parafráze nalezených fotografií mohu uvést soubor *První večere Páně 1929*, 2008. Ten seskládal Jaroslav Malík (* 1957) z ukrytých velkoformátových negativů² z ostravské půdy svého kamaráda.³ Nálezový stav některých z desek byl opravdu tragický – značně zdevastované, poškrabané. Tyto negativy, tematicky zapadající do období první republiky, působí velice křehce, jelikož jejich nosná vrstva je 3mm sklo. Samotné fotografie i přes svůj všední groteskní motiv působí poeticky. Je na nich zachycen krásný životní příběh, a to příběh dvou nejsamozřejmějších věcí, života a smrti, narozením počínaje.

Jaroslav Malík se chopil dovyprávění „zvěčněných“ příběhů, viděl kouzlo i v tak banálních věcech, jako je obyčejná krajina, automobil či andulka. Ve čtvrtém čísle sedmého ročníku *Protimluv* zmiňuje, že se jednalo o stylově „velmi prostý opak dosud nečekaně nalézáných a zveřejňovaných souborů, např. profi ateliéru Langhans, Šechtl a Voseček, snad i Miroslava Tichého apod.“.^[101]

Jaroslav Malík svými úpravami vytvořil soubor balancující na velmi tenké hranici fikce a skutečnosti. Zásahy do materiálu, mnohdy i drastičtějšího rázu, jsou finálně udělány s ohledem na diváka, který by měl mít pocit, že se jedná o jeden a tentýž autentický materiál. Autor souboru něco dotónoval, něco zvětšil, jiné fotografie naskenoval, finální díla zarámoval do starých dřevěných rámců. Mezi původní snímky zahrnul i vlastní, ze svého archivu, které předtím upravil ve stylu 20. a 30. let Rakouska-Uherska. Konceptuální dokument *První večere Páně 1929* má tak šanci vyprávět bez předsudků příběh i nyní a poukázat na to, že i když v době, z které původní negativy pocházejí, byla hospodářská krize, tak lidé byli sami se sebou spokojeni.^[102]

1: Mám na mysli kapitolu 2.1 *Rekontextualizace*.

2: Tyto negativy se velikostně pohybovaly od 9x12cm do 13x18cm.

3: Jedná se přibližně o 200 artefaktů, jejichž majitel byl fotoamatér a profesí patolog.



Výběr ze souboru Jaroslava Malíka
První večere Páně 1929, 2008 ^[obr.86]



2.2.2 Lucia Nimcová – Unofficial a Rusnaci

Lucia Nimcová (* 1977), slovenská autorka¹, ve svém souboru *Unofficial*, 2006–2009, uplatňuje princip inkluze čerpající z osobní prožité zkušenosti z rodného místa. Pochází z rusínské menšiny nacházející se na východě Slovenska. Dva roky strávila výzkumem historie města Humenné.^[103] Za tento projekt byla ohodnocena *Cenou Oskára Čepana*, která je udělována vizuálním umělcům.^[104] Celou její iniciativu odstartoval nálezný oficiálního archivu z regionálního kulturního centra, díky němuž si uvědomila, že „charakter minulosti ve velkém definuje naši současnost, že minulost setrvává“.^[105] Jednalo se o snímky z událostí, které zdokumentoval fotograf Juraj Kammer v letech 1982 až 1989. K fotografování přistupoval odosobněně a snímky se prakticky prakticky ničím neodlišující od snímků, které by mohl nafotit zbytek fotografů, kdyby na tom místě byl. Důležitost byla kladena na vizuální kódy, jimiž by bylo možno formovat politickou a sociální identitu normalizačního Československa.^[106] Katalog, na kterém Lucia Nimcová spolupracovala s *KulturKontakt-Austria*, byl vydán jako autorčina reakce a interpretace nalezeného. Slovenská země zažívá v posledních letech nejen ekonomický, ale i umělecký rozvoj. Fotografie, jež jsou otištěny, jsou svědectvím o každodennosti a minulosti tohoto státu.

Právě zmiňovaná minulost je v Humenném stále přítomná. Lucia, jelikož ještě stihla zažít komunismus^[107], využila možnosti fotografiemi reflektovat transformaci společnosti do „nové“ éry. Zajímá ji, co zásadního se změnilo a co zůstalo stejné. Svou vizuální reakci kombinuje s pracemi jiných – černobílými historickými snímky stojícími v kontrastu barevnému zpracování samotné autorky, přičemž se její tvorba odvolává na tu, kterou v archivech objevila. Autorka tedy nasnímala své nové záběry a z archivu vybrala takové, které dávají divákovi pocit, že jsou též její. Dva protipóly, barva versus černobílá, se zdají být záměrné z důvodu srovnávání dvou časových dimenzí. Na jedné straně obrázky socialismu a na straně druhé dědictví minulého století uplatňované v aktuálním čase. Soubor *Unofficial* je tak zprávou o sociálních vazbách společnosti, která se odmítá „probrat z tohoto snu“. „Rozumějí svému vlastnímu světu a nemají zájem o ten nový. Jsou tvrdohlaví. Mnoho z nich byli důležití funkcionáři, takže nejsou „obyčejní lidé“. Mnoho lidí z mého projektu *Unofficial* nežijí ve skutečném světě... žijí podle jejich vzpomínek, a to mě fascinuje.“^[108]

Práce s archivem a jeho novodobá reflexe podporuje proces vzpomínání. Autorka vytvořila dialekt mezi systémy komunismu a kapitalismu a otevřela prostor narativnímu příběhu, do něhož je uložena výpověď kolektivní i osobní paměti o její domovské zemi.

Lucia Nimcová mimo tento projekt vycházela z archivu i u práce *Rusnaci*, 2006, kde reflektovala situaci, která vznikla v důsledku výstavby vodní nádrže Starina. Na místě, kde byla vodní nádrž budována, stálo sedm vesnic, z nichž byli původní obyvatelé nuceni odejít. Autorka² využila opět konfrontace minulosti s přítomností a přenesla tak obraz lidové kultury dodnes.^[109]

1: Lucia Nimcová je paradoxně umělecky více akceptována mimo Slovenskou republiku.

2: Její práce vznikla i díky sesbíranému dokumentárnímu materiálu amatérských fotografů.



Lucia Nimcová, *Unofficial II.*, 2008 [obr.87, 88]



Výběr ze souboru *Rusnaci*
Lucie Nimcové, 2006 [obr.89]



2.2.3 Kateřina Držková – Alice

Kateřina Držková (* 1978) je činnou autorkou pracující s nalezenou fotografií jako artefaktem. Část její práce jsem již zmínila v první kapitole, která se týká rekontextualizace¹ a o jejím rozsáhlém projektu *Albena*, 2015, píši ke konci kapitoly o rekonstrukci². Nedá mi to ji nezmínit i zde. V roce 2008 totiž náhodně našla tři fotografie.^[110] Na těchto fotografiích se při focení střídají čtyři lidé, tři vždy před objektivem a čtvrtý jako fotograf. Společně je tak na fotografii pokaždé vytvořena jiná trojice³: muž *A* je s ženou *B* a s ženou *C*, pak jsou obě ženy s mužem *D* atd. Dle tohoto principu střídání je patrné, že jedna fotografie chybí. Je otázkou, proč tomu tak bylo, zda snímek vůbec vznikl, pokazil se při vyvolávání, ztratil nebo snad žena nedokázala být s těmi dvěma muži na jedné fotografii? Kateřina Držková pomocí fotomontáže z původního materiálu chybějící fotografii dotvořila tak, že je k nepoznání od těch původních a společně tak dala možnost této finální kompletní čtveřici snímků fungovat pospolu.



Alice, 2008: Muž *A*, žena *B*, žena *C* – žena *B*, žena *C*, muž *D* – muž *A*, žena *C*, muž *D*



Muž *A*, žena *B* a muž *D* [obr.90]

1: Viz kap. 2.1 *Rekontextualizace*, str. 44.

2: Viz kap. 2.3 *Rekonstrukce*, str. 69.

3: Pro lepší orientaci označuji tyto „čtyři“ aktéry písmeny *A*, *B*, *C* a *D*.

2.2.4 Lucie Pištorová – Okamžik

Lucie Pištorová (* 1986) se v souboru *Okamžik*, 2010, vrátila po 13 letech k sérii své rodiny, kterou kdysi nasnímala primitivním dětským fotoaparátem. Při prohlížení alba pocítila, že je soubor potřeba dotvořit. Situace, které byly na fotografiích, uplynulým časem získaly na svém významu. Společně s žijícími aktéry v domácnosti vytvořila podobné kulisy včetně identického oblečení. Poté si Pištorová do rukou opět vzala starý jednoduchý analogový fotoaparát. Sama zmiňuje: „*Nešlo mi o snímky typu ‚Tak šel čas...‘, ukázat, jak moji blízcí zestárli nebo jak se změnilo místo. Snažila jsem se naopak obnovit původní situaci, aby měl divák na první pohled pocit, že snímky patří do jedné sekvence. Že jsou zachycené na jednom místě, v jeden čas, jen nepatrný okamžik od sebe.*“^[111] Tímto přístupem jí tedy nešlo o rekonstrukci starého snímku, ale spíše o vytvoření jakéhosi smyšleného pravdivého okamžiku.



Výběr ze souboru *Okamžik* Lucie Pištorové oceněný v soutěži *Frame 010*, 2011 [obr.91]

2.2.5 Petra Feriancová – An Order of Things a Creator

Petra Feriancová (* 1977) je autorkou pracující převážně s již vytvořenými obrazy, texty a pozůstatky rodinných archivů, jež pro ni fungují jako stavební materiál, ačkoliv nebyly cíleně budované a zanechané. Zpracováním reaguje na procesy vnímání a paměti. V rámci Československého pavilonu na 55. bienále v Benátkách^[112] vytvořila společně po boku Zbyňka Baladrána¹ site specific instalaci *Stále to isté miesto* a indexový katalog *An Order of Things*, 2013.^[113]

Autorka pracovala s nejrůznějšími nalezenými zdroji, amatérskými i vědeckými. Využila diapozitivů, kotoučů s filmem, krabiček s fotkami i archivních magazínů *National Geographic* – rodinný majetek, jehož obsah rozkategorizovala do tematických skupin, např. voda, krajina, veduty apod., a obohatila o fotografie vlastní.

Od roku 2008, kdy doma objevila skleněný diapozitiv s medvědem, čerpá z rodinné historie nalezených archivů. Tento přístup jí je vlastní a doprovází velkou část její tvorby. Osobní archeologií vytváří vizuální konotace, nabízí svůj inventář paměti a vytváří obrazové hádanky. V rámci encyklopedického tématu Benátek do nich přivezla část své osobní sbírky – fotografie holubů, mušle, masky, sošky, nože a další předměty, kterými je v domácím prostředí standardně obklopena. Veškeré tyto artefakty považuje za svůj pracovní materiál.

Např. k fotografiím holubů se dostala díky objevu vlastnictví svého dědečka. Ten, povoláním ornitolog, chtěl vytvořit publikaci o nově vyšlechtěných plemenech holubů. Z tohoto důvodu mu chovatelé z celé Evropy naposílali mezi roky 1948 až 1962 fotografie, na nichž je většina z holubů viditelně frankensteinovsky zmanipulovaná. Petra Feriancová posbírala ty, které do příručky chovatelů holubů nebyly zařazeny, a z 85 vylepšených a zmetkových nových poddruhů holubů vytvořila svou knížku *Creator*², 2008. Ta je dokumentací lidských experimentálních zásahů do evoluce zvířat, svědectvím o fanatické a utopické touze po manipulaci přírody a výsledkem emoční reakce na procesy vnímání a paměti.^[114]



Záběry z vystaveného souboru *An Order of Things II* v Benátkách, 2013 ^[obr.92]

1: Ten v rámci Bienále vytvořil film *Liberation or Alternatively*, 2013, kde zpracoval několik minut „superosmičkového“ záznamu z rodinného archivu Petry Feriancové. Její rodina cestovala v 50. letech po Itálii, kde byl tento filmový materiál natočen.

2: V překladu *Tvůrce*. Přístup využitý u holubů je avšak spíše rekontextualizačním, nicméně zmiňuji ho zde z důvodu návaznosti na projekty Benátského bienále.



Instalace souboru *An Order Of Things II* v Benátkách, 2013 ^[obr.92]



Holubi ze souboru *Creator*, 2008



Vstupní materiál pro práci Petry Feriancové publikovaný v *Indexu*, 2013 [obr.93]

2.3 REKONSTRUKCE

Při práci s fotografickým materiálem je nutno si uvědomit, že naše paměť je velmi lehce ovlivnitelná tím, co vidíme. Snímky sice vypovídají o tom, že toto bylo, toto se tam a tehdy stalo,^[115] dokonce se na snímky dá dívat opakovaně a množit je, ale stále se bude jednat jen o určitý nepatrný výsek z reálného uplynulého života, výsek, který je reprezentantem celého dění a který by existenciálně nebyl nikdy identický s dalším takovým právě uběhnutým okamžikem. Existuje tedy sice určitá garance, že událost, jež se odehrála před objektivem, prostě byla, čímž byla i fotografie neodmyslitelně provázána se svým referentem^[116], ale stejně tak tu vždy bude možnost zachycený objekt jinak převyprávět, doplnit nebo přetvořit. Níže zmiňují autory, kteří se pustili do určité snahy o rekonstrukce příběhu či obrazu například metodou vytvoření nové fotografie nebo parafráze té původní.

2.3.1 Helena Třeštíková – Manželské etudy

Dobrym příkladem zavedení rekonstrukční praxe jsou *Manželské etudy* režisérky Heleny Třeštíkové (* 1949).^[117] I když se jedná o filmařský počín, chtěla bych se v úvodu této kapitoly o něm okrajově zmínit. V roce 1987 bylo natočeno šest epizod mapujících šest novomanželských dvojic v rozmezí šesti let. Po dvaceti letech byly tyto původní páry znovu vyhledány a opětovně bylo jejich (ne)soužití natočeno v letech 1999 až 2005. To se opakovalo ještě jednou po 35 letech od uzavření sňatku.^[118] Ztvárněním se jedná o experimentální časosběrný dokument se značným přínosem v oblasti sociologie. Dokument je svědectvím o konkrétních každodenních i významných událostech zúčastněných osob a dodržuje striktní časovou linii. I když nejde o cizí nalezený fotografický materiál, je uplatněn velmi příbuzný rekonstrukční princip smyšlení. V Manželských etudách je uplatněn retrospektivní pohled při návštěvě místa svatby po třiceti letech od tohoto významného dne. Aktéři jsou zde vyfoceni se svou rodinou a s dobovou fotografií ze svatebního dne.^[119]

Nyní v tomtéž časovém snímání pokračuje její dcera Hana Třeštíková, která natočila s novými páry *Manželské etudy: Nová generace*.^[120]



Záběr na Mirku a Antonína
z posledního natáčení
po 35 letech, 2018 [obr.96]

Mirka a Antonín
v *Manželských etudách*,
1987 [obr.94]



Mirka a Antonín v *Manželských etudách*
po dvaceti letech, 2006 [obr.95]

2.3.2 Letem českým světem

Filmařskému zpracování se nevyhnul ani průvodce s názvem *Letem českým světem – půl tisíce fotografických pohledů z Čech, Moravy a Slezska*. V roce 1898 byl nakladatelstvím Vilímek vydán atlas černobílých fotografií se snímky našich měst, hradů, zámků a dalších obdobných míst¹. Od roku 1993 do r. 1998 se pak na stejná místa vydali fotografové Jaroslav Bárta (* 1948), Daniela Horníčková (* 1945), Zdeněk Helfert (* 1946) a Ivan Lutterer (* 1954 † 2001).

Dokumentární putování podává svědectví plynoucího času a společenských hodnot. Fotografové se vydali na cestu bádání a objevování a snímky zrekonstruovali totožná místa krajin. Za stejných světelných, lokačních i technických podmínek tak porovnali 90. léta 19. a 20. století. Důraz byl kladen i na roční dobu či naklonění standart u fotoaparátu. Z materiálu byla vytisknuta kniha, 1999, kde původní fotografie je vždy umístěna na levé straně a novodobá na té opačné.

V roce 2004 identická místa navštívili filmaři.^[121] Režisér J. Císařovský (* 1952) se na zachycené lokality vydal přímo s autory fotografií, vyzpovídal jejich pracné hledání oněch míst a vzpomínky. V některých případech rekonstrukce nešla provést, jelikož např. budova zanikla nebo se rybník proměnil na skládku odpadu. *Letem českým světem* se tak stalo ukázkou ztráty kulturní historie.

1: Vidět tak lze Národní muzeum v Praze; Václavské náměstí; pivovar v Plzni; náměstí Hradce Králového; Jáchymov; Zvíkov; Vsetín; Svatý Kopeček u Olomouce a mnoho dalších.

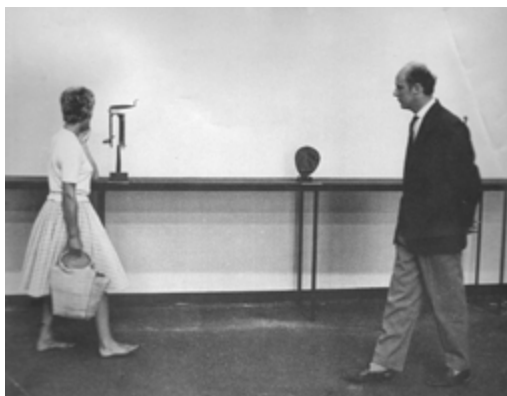


Záběry z filmového putování v r. 2004 po místech obrazově zachycených ve Vilímkově průvodci *Letem českým světem 1898–1998*, vyd. 1999 [obr.97]

2.3.3 Documenta 13

Velmi silný princip znovuzpřítomnění již existujícího fotografického díla byl uplatněn na výstavě *Documenta 13* v roce 2012.^[122] V muzeu umění *Fridericianum* v Kasselu byla vystavena rekonstrukce původního uměleckého díla od průkopníka moderního sochařství 20. století. Tím byl Julio Gonzáles (* 1876 † 1942), jehož skulptury byly viděny na mezinárodní výstavě *II. documenta*, 1959, jež prezentovala umění po roce 1945.^[123]

Třináctá *documenta* tak přinesla vědomou rekonstrukci kompozice staršího díla dle archivních materiálů. Instalace byla složena nejen z hmotných sochařských prvků, ale také ze staré dobové dokumentární fotografie, na níž byla původní instalace zachycena s dvěma pozorovateli – bosou ženou nacházející se na levé straně a mužem v tmavém obleku na straně pravé. Obě bytosti upínají zrak na vystavené sochařské dílo. Tento jedinečný důkaz o existující původní sochařské kompozici byl zaadjustován bílou paspartou s černým rámem a pověšen vedle zopakované instalace. Spojení těchto dvou elementů, reálných skulptur a původního snímku, nabádá samotného diváka k uvědomění si funkcí rozdílných médií. Celková rekonstrukce tedy byla provedena pouze na základě jednoho dochovaného důkazního snímku, jež mohl vyvolávat podivný pocit *déjà vu*.^[124]



Původní záběr z *II. documenty*, 1959 [obr.98]



Documenta 13 – rekonstrukce kompozice soch Julia Gonzálese, 2012 [obr.99]

2.3.4 Roman Štětina – Auditorium

V rámci rekonstrukčního přístupu lze k fotografii přistupovat různými způsoby. Někdy je na základě snímku vytvořena jakási jeho parafráze, jindy jde přímo o co nejvěrnější znovuzpřítomnění toho, co tady již není. Tato druhá varianta byla využita v případě Romana Štětiny (* 1986), který našel starou dokumentární fotografii opony, o jejímž autorovi nikdo nic neví. Zjistilo se, že jde o původní závěs z místnosti určené k testování reproduktorů v budově plzeňského *Českého rozhlasu*, která byla celá zařízena v bruselském stylu. Iniciační fotografie raritního objektu byla nalezena jako artefakt a pochází z roku 1975. Na jejím základě nechal Roman Štětina v roce 2014 vytvořit reálnou kopii vyobrazené zvuk propouštějící opony, čímž jí umožnil zhmotnění. Abstraktní motiv neznámého autora si tak prošel principem znovuzpřítomnění a určitou transformací, kdy se z užitného předmětu stává umělecký prvek, jež se ocitá v jiném čase, prostoru a kontextu, než mu byl dříve přiřazen.^[125]



Snímek původní opony v auditoriu v Plzni, 1975 a snímek zrekonstruované opony vystavené ve Frankfurtu n.M., 2014 [obr.100]



2.3.5 Kateřina Držková – Albena, Golden Sands a Tropical Beach

Albena od Kateřiny Držkové (* 1978) je projektem, který staví na principu znovuzpřítomnění nejen získaných fotografií (v tomto případě nejčastěji pohlednic), ale i celé již zaniklé slávy prázdninového bulharského letoviska¹. Autorka materiál pro tento projekt systematicky sbírala od roku 2005 do podoby své diplomové práce na FAMU. Nejenže seskupovala poštovní známky, nákresy, staré fotografie a plány, ale především informace a vizuální útržky pro vytvoření vlastní představy a dojmů. Kombinací obrázků a slov vytváří most mezi fakty a fikcemi.

Albena byla jednou z nejoblíbenějších destinací Čechů v období tuhé normalizace. Autorka projektu se na místo vydala až po nasbírání určité zkušenosti vytěžené z pohlednic. Velkou část z nich získala od své babičky, která v 70. letech tyto barevné vzpomínky posílala domů své sestře. „*Dojeli jsme výborně – Moře je fajn – Na pláž to máme 15 minut – Jahody jsem ještě na krámě neviděla – Rajčata jsou drahý 23 Kč za kilo – Stravuji se v hotelu na pláži – Vlny na moři jsou velké, tak nemůžu plavat na lehátko – Je zde střídavě oblačno, Pája pořád kašle – Jídlo se zdá být slušné, prostě normální – Jsme hezky opálení, docela spálení*“, se píše na zadních stranách.^[127] Pro Kateřinu Držkovou byly tyto artefakty startovacím materiálem pro vytvoření její „vlastní“ ideální podoby *Albeny*. Na základě vizuálního zkoumání pohlednic tohoto letoviska se autorka rozhodla postavit i 3D prostorový model hotelu. Zrekonstruovala tak z jednotlivých fragmentů celkovou podobu bulharského komplexu. Místa, jež byla dostatečně atraktivní, aby se dostala na pohlednice, jsou na modelu bílá a jsou chápána jako krásná. Místa, o nichž nic nevěděla, a tudíž jí byla skrytá, označila barvou černou.^[128] Ve své práci zmnožila jisté objekty, vytvořila černobílé koláže, složila výsledný vizuální obraz budoucnosti z původního materiálu o pobřeží, jež bylo zónou svobody, a tím pádem prázdninovým útočištěm davů turistů z tehdejšího Východního bloku. Ze sesbíraných artefaktů vytvořila publikaci, o níž říká: „*Tahle knížka je výsledkem částečně úspěšného pokusu o korekci představ realitou: ač jsem se snažila, skutečnost tam chtě nechtě na moji Albenu sedala jako prach...*“. Publikace je zakončena kapitolou s názvem *Příliš tekutá moderna*, utopickou vizí do roku 2020, kdy se honosná *Albena* nachází v krachu kvůli nepřijetí moderních prvků rekonstrukce.^[129]

S některými nalezenými pohlednicemi autorka pracuje v širším měřítku. Například v práci *Golden Sands* z roku 2009 navštívila pokoje hotelu, ve kterých nejspíš odesílatelé těchto pohlednic byli ubytováni během své dovolené. Z těchto pokojů následně vyfotografovala pohled na moře.^[130]

V o dva roky starší práci *Tropical Beach* se zamýšlí nad tím, jak je možné najít dvě na první pohled identické pohlednice, každou ovšem od jiného autora, ale se stejným adresátem a rozdílným časem a poštou odeslání.²

1: Zakladatelem byl ambiciózní architekt Nikolaj Nenov. Ten byl donucen svou původní vizi „domu pro umělce“ značně oklestit pod tlakem komunistického režimu.^[126]

2: Při bližším zkoumání pohlednic zjistila, že se snímky liší v maličkých detailech a je tak patrný rozdíl několika mála minut mezi jednotlivým snímáním.^[131]



Z autorské publikace a výstavního souboru *Albena*, 2015 [obr.101, 102]





Albena – ukázka jedné pohlednice
ze sesbírané sbírky [obr.103]



Golden sands – nalezené fotografie, 2009 [obr.104]



Address: Jiří Procházka, Vytřívka 107, p. Jevany, Czechoslovakia
Sender: Karel, Růža a děti
Sent: North Miami

Color Photo by: B. Amadeus Rubel



Address: Jiří Procházka, Louňovice u Prahy, Czechoslovakia
Sender: Karel a Jung
Sent: Clear Water, 1974

Color Photo by: Ward Beckett



Kateřina Držková,
Tropical beach, 2007 [obr.105]

2.3.6 Lucie Králová – Ztracená dovolená

Dovolenkovou estetikou zavání i dle názvu dokumentární filmová detektivka *Ztracená dovolená*¹, 2006^[132] Jedná se o pátrání po identitě mužů – majitelích nalezeného kufru plného negativů. Ten objevil v popelnici český cestovatel Láďa na svém výletě ve Švédsku. Na 756 fotografiích se objevuje šestice stejných asijských mužů, působí to jako služební cesta po Evropě.

Pátrací tým Lucie Králové (* 1978) si na začátku dobrodružné cesty položil otázku, zda lze v první desetíně 21. století najít v online propojeném a medializovaném světě někoho jen podle zmiňovaných fotografií. Usilovalo se o to nejrůznějšími způsoby – od rozhovorů s policií až po návštěvu věstkyň. Obdobně jako v *Letem českým světem*² i zde využili rekonstrukčního principu především v identifikování a následném navštěvování stejných míst, jež byla viděna na snímcích. Samotné fotografie tak dostaly možnost opětovně ožít. Tento experiment, kde se filmový štáb vydal doslova po stopách turistů, proběhl úspěšně a majitele se opravdu podařilo nalézt.

V roce 2012 se do obdobného hledání po identitě nasnímaných osob pustila tehdejší studentka fotografie Šárka Navrátilová (* 1988)³. Jako dárek dostala album negativů nalezené v antikvariátu, na nichž jsou lidé, jejichž identita nebyla nikým blízkým známa. I přesto, že jediné, co se z fotografií dalo vyčíst, bylo, že se nejspíše jedná o kroniku jedné rodiny foceně v 70. a 80. letech, Š. Navrátilová původní majitele objevila a skontovala se s nimi.^[133]



Dokumentární film *Ztracená dovolená*, 2006^[obr.106]

1: Jedná se o 85 minutový dokumentární film režírovaný Lucií Královou.

2: Viz výše zmiňováno v podkap. 2.3.2., str. 66.

3: Jako autorku ji zmiňuji už i v kap. týkající se rekontextualizace, viz 2.1.11.



Dokumentární film *Ztracená dovolená*, 2006 [obr.106]



2.3.7 Annu Matthew – An Indian from India

Soubor *An Indian from India* v překladu *Ind(ka) z Indie nebo i Indián(ka) z Indie*, 2001–2007^[134] je konceptuálním dílem Anny Matthew (* 1964), ve kterém aplikuje své životní zkušenosti z různých kultur. Rozhodla se fotograficky zrekonstruovat fotografie Edwarda Curtise (* 1868 † 1952) z 19. století, na kterých jsou vyfotografováni indiáni v Americe. Autorka tak sama nejen upozorňuje na fakt neustálého vysvětlování, odkud je, a připomínání toho, že Kryštof Kolumbus mylně nazval domorodé osadníky Ameriky indiány, ale především na problém lidských předsudků a stereotypů.^[135] Zdá se, že připodobňuje pohled Kolumba na primitivní indiány k pohledu tehdejších britských fotografů na obyvatele Indie. S fotografií pracuje jako s vyjadřovacím médiem, které precizně barvami tónuje a dotváří tak, aby bylo po stránce technické co nejvíce identické původním Curtisovým předlohám.



Photograph by J.N. Chase, Pennsylvania, before 1882
TOM TORLINO, NAVAJO,
ON ENTRY TO CARLISLE SCHOOL, CARLISLE, PENNSYLVANIA



Photograph by J.V. Matthew, Pennsylvania, before 1883
ANNU PALAKUNNATHU MATTHEW, INDIAN
ON ENTRY TO THE UNITED STATES OF AMERICA



THE BELLE OF THE YAKIMAS



THE BELLE OF THE DECCAN PLATEAU

2.4 INTERVENCE

Kapitola *Intervence* zmiňuje autory, jež s fotografií nakládají jako s médiem, s nímž si lze hrát. Fascinovaně vizuálně zkoumají využívané artefakty a vytvářejí dialogy vyvolávající v divákovi emoce. Na základě své instinktivní reakce manipulují s nalezenými fotografiemi kreativním způsobem. Jedná se o nejrůznější zásahy do tohoto média v podobě např. vymazávání, vyřezávání, zašívání obličejů postav nacházejících se na fotografiích. Zhmotňují tak své reakce založené na individuálních imaginativních asociacích.

2.4.1 Joachim Schmid – Bilder von der Straße a Photogenetic Drafts

„Žádné nové fotografie až do vyčerpání všech těch starých/existujících.“^[136]

Konceptuálního umělce Joachima Schmida (* 1955) by šlo také označit za profesionálního vyhledávače starého vyhozeného fotografického materiálu. Jeho práce již byla vícekrát nazvána jako *Oslava foto-odpadu*^[137]. Může za to, od 80. let minulého století, jeho bohatá zkušenost s vyhledáváním vyřazených a poničených snímků, které libovolně zpracovává do uměleckých děl. K malým kouskům opuštěných fotografií přistupuje s vědeckou strategií a snaží se jako puzzle vyskládat obraz zpět, na větších kusech starých artefaktů uplatňuje kreativní postupy při vytváření vizuální hry.

Od roku 1982 do roku 2012 se mu ve veřejném prostoru, na ulicích, podařilo nalézt tisíc kusů zajímavého obrazového materiálu. Ten vydal knižně ve čtyřech svazcích pod názvem *Bilder von der Straße*, 1982–2012. K řazení přistoupil systematicky a ke každému jednomu nálezu vždy připsal místo a rok objevu.^[138] Prohlížení tohoto třicetiročního projektu vyvolává nespočet otázek typu, kdo jsou původní majitelé, proč fotografii vyhodili, i kdo jsou hlavní aktéři na oněch mnohdy pouze už jen obrazových fragmentech.¹ Práce Joachima Schmida je ve své podstatě inventářem ztracených (či nechtěných) vzpomínek, které nechtěly (resp. neměly) být zachráněny. Autor je moderním antropologem, jehož touhou je prohrabávat se v těchto vizuálních vzpomínkových odpadcích a dát možnost proniknout již zapomenutým kouzlům každého snímku. Jeho rukama tak prošla řada banálních rodinných snímků, radostných obrázků z fotobudek nebo profesionálních průkazových fotografií.

Autorův obsedantní sběr cizích snímků je zapříčiněn osobnostní neodmítnanou touhou po dalším a dalším vizuálním materiálu. Z této posedlosti se mu zrodila vizionářská myšlenka zachránit ostatní od nebezpečného zavalení se nechtěnými obrazy. Fotograf Joan Fontcuberta (* 1955) se domnívá, že dílo Joachima Schmida „*má svůj původ v teorii, která tvrdí, že přebytek, odpad a zbytky jsou vzorovým vlastnictvím pozdního kapitalismu*“.^[139]

1: Sbírka je dokladem o tom, jak lidstvo k takovému materiálu přistupuje a že mu není lhostejno jakýkoliv snímek roztrhat, popálit, poškrabat a jednoduše vyhodit do smetí. K tomuto jednání je velkou pravděpodobností hnáno touhou zbavit se myšlenek na konkrétní osobu.

Nutková myšlenka na vlastnictví cizích snímků Schmidovi vnukla žertovnou představu o existenci *Institutu*, který bude fungovat jako shromaždiště takového materiálu, který je pro jejich vlastníky nebezpečný. Joachim Schmid tak vytvořil historicky první *Ústav pro přepracování použitých fotografií*¹ do něhož lidé posílali své fotografie k šetrné recyklaci.^[140] Celý tento „ekologický“ projekt se mu podařilo spustit šířením upozornění na velké nebezpečí^[141], které „přemnožené“ fotografie a filmy způsobují, v novinách. V roce 1990, kdy byl *Institut* založen, k němu Schmid zveřejnil následně znějící upozornění a výzvu: „Rok co rok je vyprodukováno nepředstavitelné množství fotografií. Prakticky každý den spousta z nás nazvěštuje obrovskou kupu fotografií, aniž bychom se zamysleli nad následky této činnosti. Ačkoli se fotografování zdá být neškodnou zábavou pro volný čas, chemikálie obsažené ve všech fotografiích představují pro naše zdraví enormní riziko. Vedle těchto zdravotních rizik fotografie ve větším množství způsobují vizuální znečištění a narušují naši schopnost myšlení, nemluvě o možném morálním ohrožení našich dětí. Za těchto podmínek by snad bylo nejlepší, kdybychom fotografie přestali vůbec produkovat – to je však v mnoha případech jen těžko uskutečnitelné. Je proto zcela zásadní fotografie ve chvíli, kdy pro ně již není možnost dalšího využití, likvidovat. Experti ze západu i východu nás již desítky let varují před hrozícími katastrofickými následky šíření fotografie. Jejich námitky však jsou skupinami za tuto oblast zodpovídajících politiků a lidí z průmyslu ignorovány. A tak jsou dnes miliardy fotografií skladovány v domácnostech a firmách a čekají na tak zoufale potřebnou recyklaci. *Institut pro regeneraci použitých fotografií*, soukromě založený v roce 1990, nabízí snadnou cestu z této situace, z níž zdánlivě jakoby není úniku. *Institut* disponuje veškerým zařízením, které je zapotřebí k profesionální regeneraci fotografií všech druhů – anebo, v naprosto beznadějných případech, k jejich ekologickému zlikvidování. Shromažďujeme použité, zapomenuté a nemoderní fotografie, jak černobílé, tak i barevné, včetně polaroidových snímků, fotek z fotoautomatů, celá fotoalba, kontaktní snímky, testovací proužky, negativy a diapozitivy, ale i poškozené a skartované kusy. To vše v malém i větším množství. Nezapomeňte tedy, že použité fotografie nepatří do běžného domácího odpadu – vyžadují speciální likvidaci! Spousta fotografií může mít své nové a užitečné použití po svém přepracování/regeneraci. V zájmu našeho prostředí zašlete své použité fotografie na adresu: *The Institute for the Reprocessing of Used Photographs*, Joachim Schmid, Englische Str. 29, D-10587 Berlin. (Zapojení se do tohoto programu recyklace je zcela bez poplatků.)“^[142]

Snad ze snahy o vizuální a duševní očistu či snad ze strachu z hrozící ekologické apokalypsy byl zakladateli *Institutu* odeslán různorodý materiál lišící se technickou kvalitou, množstvím exemplářů i důvodem jejich vzniku.² Ze sesbíraných fragmentů vytvořil např. projekt *Photogenetic Drafts*, 1991. Ten je vyskládán z negativů poměrně vizuálně čistých portrétů lidí nejružnějšího věku, které obdržel k šetrné likvidaci – recyklaci z profesionálního fotografického komerčního studia.^[143] Lze se tu setkat s krásnou mladou ženou, starším mužem, dítětem atd., všichni mají ale jedno společné – jejich tváře na negativech byly poničeny stříhem v polovině

1: V originálu *Erste allgemeine Altfotosammlung*.

2: Autor vytvořil sbírku obrazových artefaktů, o níž by žádné muzeum nemělo zájem. Většinou se totiž jedná o banální snímky každodenního dne, nikoliv však o reprezentativní sociálně-kulturní sondu.

obrazu, který vykonal původní majitel z obavy dalšího, jím nechtěného, množení snímků.^[144]

To, co je pro někoho destrukčním aktem, je pro Joachima Schmidta inspiračním impulsem. Zdálo se, jako by samotné rozříznuté portréty přímo volaly po vytvoření bizarních kompozic a zpětném získání obrazu. Kombinací více snímků do jednoho finálního výsledku vznikly podobenky neexistujících lidí připomínající genetické inženýrství tvořící nejružnější mix lidských molekul, jež vyvolávají otázky týkající se identity konkrétních jedinců.

Joachim Schmid v některých svých pracích využil změnu kontextu díla, jindy snímky kopíroval a kreativně do nich zasahoval. V letech 1995 až 2003 tvořil soubor, v němž využil destrukční techniku – všechny snímky¹ rozřezal.^[145] Kousky pak opětovně slepil do geometrických obrazců připomínajících vizuál televize ladící signál nebo hlášení chyby v počítačovém zobrazení.

Dnes je Joachim Schmid fascinován množstvím snímků, jež kolují online v internetovém prostředí i jejich samotnou absurditou. „*Poprvé v historii fotografie, vysvětluje Schmid, můžeme studovat tvorbu snímků v reálném čase – globálně!*“^[146]



No. 140, nalezeno v Brazílii, 1992 ^[obr.109]



No. 409, nalezeno v Berlíně, 1996 ^[obr.110]

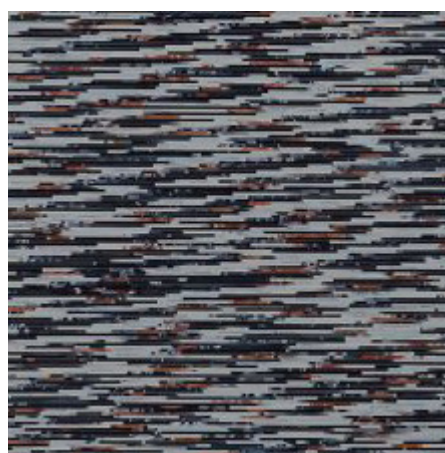
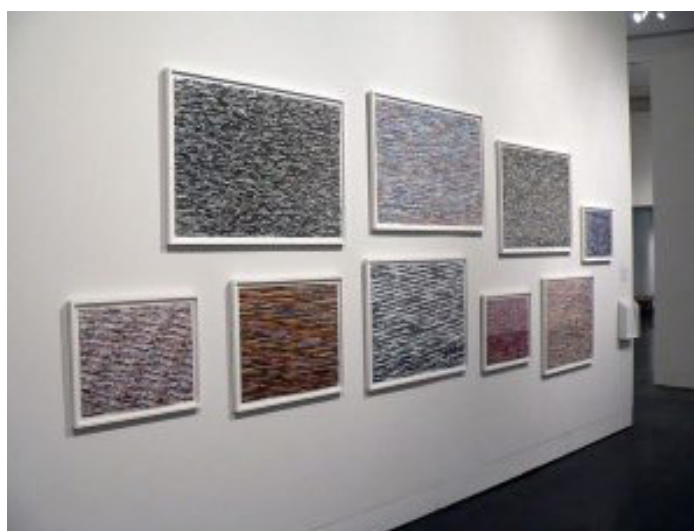
1: Celkem takových snímků bylo 81ks.



No. 629, nalezeno v Berlíně, 1999 [obr.111]



Fotografie č. 7, č. 24 a č. 32 ze souboru *Photogenetic Drafts* ve vlastnictví Joachima Schmida, 1991 [obr.112-114]



Vystavený soubor *Statics* v New Yorku, 2007 [obr.115, 116]

2.4.2 Julie Cockburn

„Julie Cockburn zdobením nalezených maleb a fotografií vyšíváním, malbou a opětovným složením přesunuje obrazy z redundance do smysuplné přítomnosti.“ – Jonathan P. Watts, 2012^[147]

Dobrý příklad hravého vizuálního zkoumání nalezeného materiálu představuje britská umělkyně Julie Cockburn (* 1966), která sice není přímo fotografkou ovšem s tímto materiálem nakládá jako s potřebnou prvotní surovinou pro svou práci. Autorka propadla sběratelské vášni a pod jejíma rukama vznikají obrazy založené na fantazijních představách. Julie Cockburn s trochou nadsázky poznamenává: „...každý obraz je po vstupu do mého studia v nebezpečí“.^[148]

Nalezené fotografie manipuluje použitím různých předmětů kolážovitým, až asamblážovým způsobem do kaleidoskopických obrazců. Barevnými nitkami precizně vyšívá pestré vzory přes tváře cizích osob.^[149] Na zpracování si z vetešnictví a bleších trhů skupuje nejčastěji historické portréty mladých žen a dívek z období 50. a 60. let. Jedná se o zdánlivě nevinné bytosti, ona je však bavněnou konstrukcí jakoby umlčí, uvrhne do „vězení“, ale přitom doplní něco, co mohlo být nevysloveno či zatajeno. Někdy jsou její zásahy sotva patrné, jindy využívá dětskou stavebnici, nános barvy, duhové skleněnéky a spousty dalších barevných artefaktů, čímž vystavuje obličej na fotografiích jistému druhu násilí. „Útočí“ nejčastěji na ústa či oči dotyčného a řeší otázku podobnou té, jakou vyvolává soubor *Photogenetic Drafts*, Joachima Schmida, tedy otázku kultur, totožnosti a pohlaví.¹

Julie Cockburn svým spontánním kreativním rukodělným způsobem práce staví výsledek do opozice hromadně vyráběných a reprodukováných portrétních fotografií.



Julie Cockburn, *Lady Jane*, 2014 ^[obr.117]



Pipe Dreamer, 2016 ^[obr.118]

1: Viz Joachim Schmid, podkap. výše, str. 75.



Mind, Body and Soul, 2018 [obr.119]



Incognito, 2009 [obr.122]



Teenage Angst, 2013 [obr.120]



Green Dress, 2012 [obr.121]

2.4.3 Weronika Gęsicka – Traces

Surrealisticky vyznívá i intervence, kterou tvoří polská umělkyně Weronika Gęsicka (* 1984). Její montáže doslova parodují retro fotografie z domácího prostředí, jež byly nasnímány pro potřeby marketingu – usměvavé tváře, všichni aktéři šťastní. Jako fotografka a grafička zároveň považuje takový materiál za vstupní surovinu pro své imaginativní manipulace.

Na základě surrealistických myšlenek vytváří soubor *Traces*, 2017^[150], který reaguje na mechaniku času a na absurdně napózované momentky genderově vyvážené tradiční rodiny. Zpracováním se pouští do rekonstrukce paměti a obrazy uvrhuje do nového kontextu. Typickou vybledlostí barevného materiálu upozorňuje na křehkost hranice mezi fikcí a pravdou, na níž při čtení starých snímků narážíme.



Ukázka fotografií ze souboru *Traces*, 2017 [obr.123-125]



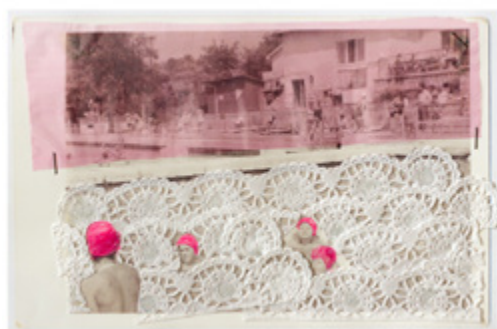
2.4.4 Zuzana Pustaiová – Rodinný album a Untitled Holiday

Obdobným asamblážovým i rekontextualizačním způsobem jako zmiňovaná Julie Cockburn pracuje mladá fotografka¹, Zuzana Pustaiová (* 1990). Ta ve svém souboru *Rodinný album*, na kterém pracuje od roku 2013, využívá starých rodinných fotografií.^[152] Na hmotných fotografiích, jež prošly jejíma rukama, je uplatněn kreativní rukodělný princip práce. V některých případech Zuzana asamblážovými vstupy, přidáváním nejrůznějších předmětů na původní fotografii, ironizuje situaci na ní zachycenou, jindy podává svědectví o typických stereotypech vyplývajících z historie a rodinného zázemí. Někdy jde o zásahy pouze dekorativního charakteru.

Autorka při práci montuje, lepí, kombinuje pevné i jemné materiály z minulosti i současnosti, které postupně vyhledává a nalézá. Využívá krajky, infantilní dětské materiály, samolepky, peříčka anebo například i jednoduchost nití a milimetrových papírů, vše v kombinaci nostalgické černobílé fotografie. Kolekce čítá už nad 100 exemplářů. Kurátor Branislav Štěpánek její kreativní přístup k archivnímu materiálu okomentoval, mimo jiné, následovně: „Pustaiová není v práci s fotografickým archivem zdaleka osamocena. Nicméně tam, kde se jiní autoři vyjadřují se smrtelnou vážností, dokáže se Pustaiová pohybovat lehce, a přitom bez zbytečného zlehčování a narušování konceptuální hloubky tématu.“^[153]

Family Album není jediným projektem, kde autorka využívá rodinné stereotypní vyobrazení. V nové práci *Untitled Holiday*, 2019,^[154] upozorňuje na stále opakující se momenty, které byly na rodinném výletě hodny zaznamenání. Jedná se o fotografie z letních dovolených – nejčastěji skupinových portrétů a výhledů do krajin. S tímto autentickým typem fotografie se setkáváme i u ostatních autorů napříč celou touto diplomovou prací².

U těchto opakujících se snímků Zuzana Pustaiová otevírá téma kopírování vlastní historie vytvářením digitálních koláží.^[155] Využíváním štětce a dvou na sebe položených vrstev ve *Photoshopu* promazává jednu fotografii tak, že se pod ní částečně odkrývá druhá z jiného času a prostoru, avšak téměř identická, která je nositelem záznamu stejného momentu, ač o pár let později či dříve. Divák tak má možnost uvědomit si tento sociální stereotyp a utvrdit se v tom, že není jediný, kdo ve svém rodinném albu má skupinovou fotku s hradem z písku nebo strnulé postoje všech členů rodiny před palmami či po kotníky v moři.



Rodinný album, 2013–2019 [obr.126]

1: Pustaiová je nynější studentka doktorandského studia na VŠVU a držitelka ocenění *Fotograf roka 2018*.^[151]

2: Zde mám na mysli především tvorbu, za níž stojí Ján Šipócz, viz str. 86 i projekt *Ztracená dovolená*, viz str. 72.



Rodinný album [obr.127]



Untitled Holiday, 2019 [obr.128]



Family Album, 2013–2019 [obr.126]

2.4.5 Vendula Knopová – Výchovný tutorial

Fotografka Vendula Knopová (* 1987) využívá ve své tvorbě velmi vytříbeného humoru. Díla prezentuje odlišnou formou, jež se nedrží stereotypních výstavních praktik. Knihu *Výchovný tutorial*, 2015, kde pracuje s archivními neoficiálními fotografiemi, vystavila v netradičním kiosku.^[156]

Tématem se pohybuje v oblasti výzkumu společného rodinného života, na který patřičně až trapným humorem reaguje. Svou glosující publikaci zachránila z archivu fotografie s nechtěnou estetikou, které nasnímal její matka, jak ji sama označuje, „běžný spotřebitel digitálního fotoaparátu“.^[157]

Tyto snímky předtím Knopová prezentovala pod názvem *Z hardisku mý mámy. Výchovný tutorial* z roku 2015 je výběrem nejhumornějších z nich, ty jsou v knize zkombinovány s taktéž podivnými fotografiemi ze samotného autorčina archivu, jež odkazují na její dětské okamžiky, které by bylo vhodnější ponechat pouze ve vzpomínkách. Publikace je založena na fotografiích, jež balancují na hranici fikce a věrohodnosti, vtipnosti a rozpačitosti. Bizarnost celého projektu umocňuje různými samolepkami, popisky, seznamy a čmáráváním, kterým na situační nesmyslné fotografie Knopová reaguje.



Výchovný tutoriál od Venduly Knopové, 2015 [obr.129]

2.4.6 Ján Šipöcz – Eraser, Last minute a Krátké příběhy z minulosti

Ján Šipöcz (* 1983) je autorem, jehož zmiňuji už i v dřívější kapitole týkající se rekontextualizace fotografického obrazu. Jeho zkušenosti se zpracováváním a případnou manipulací nalezených negativů a diapositivů jsou několikaroční. Od roku 2012^[158] skupuje rodinné fotografie na internetových aukcích či v bazarech, sbírá nevyužitý a nepodařený materiál z fotografických laboratorí a následně do něj fyzicky kreativně zasahuje, např. formou řezu. Zajímají ho možnosti recyklace a téma originálu, kdy originálem je prvotně již nalezený diapositiv, ale jeho manuálním zásahem se stává originálem i samotný upravený artefakt.^[159]

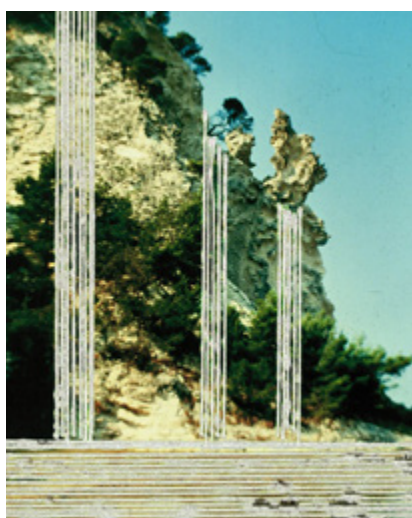
Ručně vygravíroval 35mm diapositivity z Itálie, Vysokých Tater a snímky, které vystavil pod názvem *Hladina ustálená*, 2016, a *Eraser*, 2017.^[160] Z archivu, v němž jsou lidé, kteří mu jsou naprosto cizí, vytváří dílo, jež je prostředníkem k vyvolání kolektivizované paměti. Pod jeho rukama tak mizí konkrétní rysy členů rodiny a dovolená u moře může být najednou dovolenou kohokoliv z nás.

S nalezenými artefakty nenakládá jako s archivem, nezajímá ho, kde a kdo to fotil, proč to prodává, proč to tak seřadil, ale zaobírá se vztahy lidí na fotografiích, bez jehož přičinění by byly jednoduše přehlédnuty. Diváka se snaží naučit se dívat na cizí snímky jako na své vlastní a zavzpomínat si nad nimi. Do takových fotografií občas něco přidá, jindy zase surově ubere, maluje fixou přímo do jediného originálu, vyřezává, překládá obrazy přes sebe. Autor k snímkům přistupuje různorodými technikami a mnohdy se smyslem pro humor.

V projekci *Last minute*, 2014, se tímto intuitivním zásahem dostává do děje neznámých lidí, jejichž příběhy¹ získal přihozením v internetové aukci.^[161]

Kreativním využitím fotografické suroviny je projekt s názvem *Krátké příběhy z minulosti*, 2011. Částečně spadá do tématu rekontextualizace, v kapitole *Intervence* je z důvodu, že se nejedná o pouhé seřazení děl a vystavení v novém kontextu, ale o fotografie s velmi radikálním výsekem z původního nechtěného materiálu, tzv. zmetků. „Zmetok je výraz, ktorý sa používa na označenie nepodarenej alebo nechcenej fotografie v rámci výrobného procesu. Sú to väčšinou fotografie kompozične alebo technicky zle zvládnuté. Končia v spalovni. Rozhodnutie znovu ich spracovať do vlastných príbehov vzniklo v čase, keď som pracoval ako fotolaborant a postupne si ich vyberal a odkladal.“^[162] Ján Šipöcz tento materiál rozsekal nůžkami určenými na vytvoření pasových fotografií a z nových záběrů poskládal instalaci, která využívá potenciál tohoto zbytečného materiálu. Odkomunikoval tak prostřednictvím nově zvolených kompozic snímků úplně cizích lidí smyšlený příběh, jehož součástí nikdy nebyl.

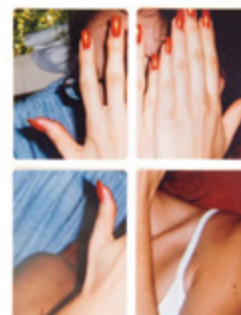
1: Celkově se jedná o 80ks diapositivů.



Ukázky ze souboru *Taliansko*
– ručně gravírované diapositivy, 2017 [obr.131]



Ze souboru *Eraser*,
2017 [obr.132]



Ján Šipöcz, *Krátké příběhy z minulosti* – instalace z průkazových fotografií, 2011 [obr.133]

2.4.7 Lucie Tallová – Island of Time a Time in Dust

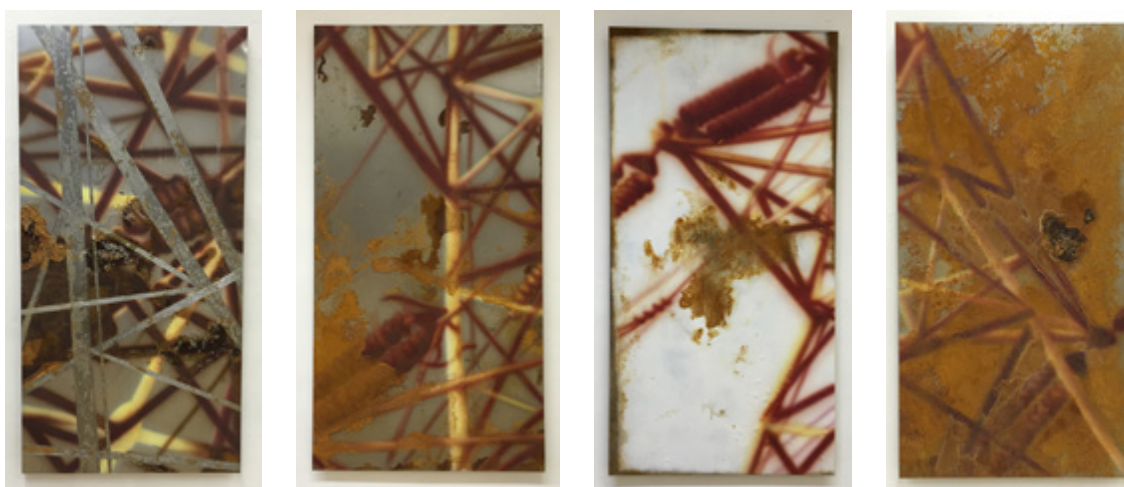
Současná umělkyně¹ Lucie Tallová (* 1985) sice není fotografkou, avšak nalezené snímky ve své tvorbě hojně využívá. Jako malířka pracuje s mixem médií a kombinuje intuitivně posbírané materiály – ústřižky, obsahy alb, staré pohlednice, nalezené předměty, kousky dřeva, šuplíky a samozřejmě fotografické artefakty. Těmito kombinacemi vytváří koláže a prostorové asambláže skládající se do *site specific* instalace. K fotografiím přistupuje jako k objektu, nebojí se jí různě přehýbat, krčit, prostříhávat a zabarvovat či naopak zvýrazňovat určité části. Případá mi, že má nutkání haptického a vizuálního hravého zkoumání materiálu a následně potřebu na něj navázat svým osobitým malířským přístupem, jímž si je jista.

Z barevné škály autorka využívá především odstíny šedé barvy a černou, což v divákovi vyvolává určité napětí, pocit ticha a vyprázdněnosti. To umocňuje i rozmazanost, rozptílení barvy – něco jako mlhavé vzpomínky v naší paměti.

V celkových instalacích, *Island of Time*, 2018, *Time in Dust*, 2018, nebo *Second Archive*, 2017^[163] dochází k vedenému cyklickému násobení motivů, jakémusi hromadění vytěšňovaného a vytváření fiktivního skladu emocí. Tyto fragmenty, nechtěné fotografie mnohdy špatně naexponované, s nezajímavou kompozicí nebo s patinou na světlocitlivém papíře^[164], tak dostávají příležitost znovu promluvit.

K obdobným malířským technikám byla inspirována i další slovenská umělkyně Ivana Kvassay (* 1992). Její práce *Destruction* vznikla na základě fascinace starými fotografiemi a jejich chybami, které vznikají plynoucím časem a působením fotochemie. Autorka využila drobných skvrn způsobených oxidací a aplikovala jejich vizuál na akryl na kovovém plechu s motivem rezavých elektrických sloupů.^[165]

V dalším svém projektu vytvořila akrylem iluzi zmuchlaných fotografií, čímž reagovala na proměnu vzpomínek².^[166]



Ivana Kvassay, *Dstrukce* – akryl na kovu ^[obr.136]

1: Výtvarnice Tallová je především známá na slovenské malířské scéně.

2: Tyto vzpomínky se nám totiž vynořují po zhlédnutí některé z fotografií v manipulovaném svědectví rodinného alba.



Lucie Tallová, ukázka z *Time in Dust*, 2018 [obr.134]



Instalace výstavy *Island of Time* v Japonsku, 2018 [obr.135]

2.4.8 Michaela Pospíšilová Králová – Uprostřed času

Malířských technik využila i autorka Michaela Pospíšilová Králová (* 1982). Ta vytvořila soubor *Jako by nikdy neexistoval*, 2015, věnovaný romskému koncentračnímu táboru Hodonínku v Hodoníně u Kunštátu. Zrecyklovala zde fotografie, archivní nákresy a texty z knih. Tento materiál jí poskytlo muzeum romské kultury. Pomocí geografie a historie vizuálně zkoumá proběhlé tragické události a patřičně na ně reaguje černou barvou.^[167]

Jindy pracovala s hmotným archivem jejího prastrýce, vytvořila z něj knihu, kde asamblážovitě kombinuje předměty z bytu s archivními fotografiemi. Kolážovitý intervenční způsob práce je jí vlastní, využívá kombinaci médií a volí je dle toho, jaké se ke konkrétnímu konceptu projektu nejvíce hodí.

Velkou část práce tvoří s fotografiemi z nalezeného materiálu v rodinném prostředí, jež využívá jako podkladový materiál k ilustracím a grafikám. Z vlastního archivu a archivu její babičky a prarodičky vytvořila v roce 2012 montáže, jimiž komponuje výjevy odehrávající se v podivné realitě.^[168]



Ze souboru *Uprostřed času* – soubor koláží z fotografií z rodinného alba Michaely P. Králové, 2012 ^[obr.137]

2.4.9 Tomáš Pospěch – Zemědělské práce – Slušovice

Francouzský literární teoretik a sémiotik „Roland Barthes kdesi napsal, že zázračnost fotografie nespočívá v tom, že kopíruje realitu, ale především v tom, že vyzařuje minulou realitu. Síla autentičnosti převyšuje sílu prezentace. Fotografie jsou časové konzervy; útržky minulosti trčící v přítomnosti, pokud pro ně nenajdeme patřičný kontext.“ Tuto myšlenku užil Tomáš Pospěch (* 1974), autor publikace *Zemědělské práce – Slušovice*, ve svém katalogu k výstavě.^[169] Udává to z důvodu, že kniha vznikala pod vlivem silně přítomného rekontextualizačního principu. V kapitole týkající se intervence je zařazena z důvodu své hravosti a interakce s divákem. Tomáš Pospěch na stránkách knihy¹ vytvořil obrázkovou listovací animaci, kde je v hlavní roli kráva. Motiv krávy se nezobrazuje nejen v animaci, ale napříč celou publikací. Ta je totiž svědectvím o ikoně hospodářského fenoménu socialistického Československa² – *Agrokombinátu Slušovice*.

Díky Janovi Regalovi (* 1938), zlínskému reklamnímu a divadelnímu fotografovi, vzniklo obrovské množství diapozitivů dokumentujících dění ve Slušovicích. Nasnímal je primárně pro prezentaci na zemědělských výstavách. Tomáš Pospěch se k tomuto materiálu dostal v roce 2009, do té doby sbírka ležela od 90. let uložena na jeho půdě, kam ji dříve umístil, a posléze se jí věnoval až do roku 2016.^[170] Po znovuoobjevení začal reagovat na zachráněný archiv, plný fotografií s tématem zemědělské i živočišné výroby a vývojového střediska počítačů, a dodávat původním snímkům nový význam.

Tomáš Pospěch prostřednictvím reinterpretace vytváří vlastní obraz tohoto fenoménu. Sám se, v návaznosti na archivní materiál, učí správně fotografovat portrét krávy – z jejích hřbetů vytváří panoramata, z nepovedených záběrů vytváří ideální krávu a s pomocí tehdejších dojiček rekonstruuje kraví rodný list. Doslova se o svém přístupu k práci vyjadřuje následovně: „Nalezené fotografie jsem vytrhával z původních kontextů, ošetřoval, přesazoval, rouboval, kypřil a posléze sklízel i kompostoval.“^[171] Jeho přístup k tématu je tedy velice obsáhlý. Všímá si zavedených nových technologií a divákovi předkládá staré fotografie všech věcí, na které měl agrokombinát výrobní know-how. Tématem mi publikace *Zemědělské práce – Slušovice*, 2018, připomíná knihu *Evidence*³, 1977, od L. Sultana a M. Mandela.

Pospěch ve své práci uplatnil principy inkluze, rekonstrukce i zmiňované rekontextualizace, z fotografií složil roztržením a přikládáním různé kombinace, např. jara a léta, krávy v klecích a nad nimi nebe nebo letadlo nad polem. Z jiných fotografií vytvořil výřezy nebo seskupil k sobě snímky, na nichž se objevuje světlo ve tvaru hvězdy, jež vznikla při fotografování v důsledku využití efektního filtru na objektivu. Oku editora neunikly ani rostliny, jejichž motiv se na fotografiích opakuje. Tomáš Pospěch tyto snímky selekcí vybíral a určil botanické druhy. Vznikl tak jakýsi princip atlasu kancelářských rostlin, v němž lze spatřit rostliny u bazénu, v jídelně nebo v chemických laboratořích. Avšak nejvíce překvapivá je autorova asociace se zázračnou

1: Společně s grafikem Milanem Nedvědem.

2: Tématu socialistického Československa se v této diplomové práci věnuje více autorů, výrazně Lucia Nimcová v podkap. 2.2.2.

3: Viz kapitola 2.1 *Rekontextualizace*, str. 25.

planetou z dětské knížky o *Neznámkovi*, ke které autor dynamický podnik Slušovice připodobňuje. A tak texty od Nikolaje Nosova¹ společně s hesly z wikipedie a rozhovory s členy družstva doprovází celkovou vizuální stránku tohoto svědectví o hospodářském fenoménu tehdejší doby.



Varianty pohledu III [obr.139]



Tomáš Pospěch, *Varianty pohledu IV* [obr.138]



Ukázka z publikace *Zemědělské práce*
– Slušovice, 2018 [obr.140]

1: Tj. autor knihy o *Neznámkovi*.



Obálka knihy a ukázka stran z publikace
Zemědělské práce – Slušovice, 2018 [obr.141]

3. DEVALVACE OBRAZU

Akt fotografování už není řemeslem a složitou činností. Nemusíme se snažit o snímek měřením světla expozimetrem, experimentováním v temných laboratořích. Fotografovat je prostě lehčí než kdysi. Dávno už neplatí empirické členění fotografie na profesionály a amatéry. Spisovatelka Charlotte Cotton (* 1970) napsala: „*Nejsme jen civilizací amatérských fotografů, my jsme amatérští kurátoři, editoři a vydavatelé.*“.^[172] To lze chápat jako poukázání na život v otevřené době, kde se buď hranice všech médií radikálně a nápadně prolínají anebo už byly smyty úplně.

Zdá se, že hlavní příčinou tvrzení Charlotte Cotton je nástup fenoménu internetu. Jeho příchodem do oblasti fotografie se otevřely brány dosud nevídaných možností. Fotografie byla velmi rychle zpopularizována a internetoví surfaři nabyli dojmu, že všechno je na dosah a že fotografem, dříve specializovaným odborníkem, co zná své řemeslo, může být každý. Ocitáme se tak v době, kdy se tyto rozdílné specializace, viz citace Charlotte Cotton výše, prolínají. V naší osobnosti tak vzniká jakási rozpolcenost a kvalita fotografie byla odsunuta na okraj.

Samotných fotografií je v každé sekundě nahráno do internetového prostředí tolik, že my jako diváci již nejsme schopni vše vnímat. Neustálé sdílení a pořizování obrazového materiálu je mnohem jednodušší. Množství materiálu je právě tak gigantické, že jsme obrazem už naprosto otupeni. Vystává tedy otázka, zda je vůbec schopen toto všechno konkrétní jedinec v konkrétním čase a prostoru vizuálně zpracovávat. Internetové prostředí je přeplněné nijak nehlídanou estetikou obrazu, přesycenost dnešního světa vizuálním obrazem si tak bere zasvě.

Mnoho umělců se rozhodlo nevytvářet další materiál, který by mohl sloužit jako vstupní surovina, ale přímo zpracovávat snímky nechtěné, původními majiteli odložené, či snímky (původně) umístěné v rodinných albech. Ty v dnešní době lze velmi jednoduše nalézat právě v internetovém prostředí, ve kterém se dennodenně setkáváme, a které přímo vybízí k umělecké interpretaci a reprodukci, což posiluje fenomén „*umělce jako DJ*“^[173]. Internet je pak takovým prostorem plným surovin, s nimiž lze libovolně pracovat a přetvářet je. Můžeme se tak bavit o nové technice v instalování výstav i v podobě mixování různých médií.

Naše neustále měnící se pozice způsobují vrstvení těchto surovin do internetového prostředí, kde se vytváří novodobý archiv naší společnosti. Většina z nás si neuvědomuje, že způsobujeme smrt tradiční formě fotografického alba. Rodinná alba dnes přežívají maximálně ve formě malých personifikovaných fotografických knih vytvořených na zakázku z digitálních souborů odevzdaných *fotolabu*.^[174]

Umělecký kritik Nicolas Bourriaud (* 1965) ve své knize *Postprodukce*, 2002, zmiňuje: „*Díla si již nekladou za cíl vytvářet imaginární či utopickou realitu, ale konstituovat způsoby existence či modely chování uvnitř existující reality.*“^[175] Příkladem takového přístupu je výstava *What's next*

for FOAM and photography?, za níž stojí Erik Kessels (* 1966), který má bohaté zkušenosti se zpracováváním anonymních amatérských fotografií¹. V projektu *24hrs in Photography*, 2011, si klade otázky, jak moc se mění náš pohled na činnost fotografování za předpokladu, že sdílení těchto výsledků je na denním programu většiny z nás. V internetovém prostředí tak kvůli naší neodbytné činnosti kolují miliony vizuálních dat vypovídajících o našich způsobech života. Po dobu 24 hodin tak byla stahována amatérská data, přibližně jeden milion fotografií, z *Flickr*.^[176] Virtuální archiv snímků byl následně fyzicky zpřítomněn vytisknutím a vytvořil tak krajinu kopců založenou na fotografickém papíru, která vyzývala návštěvníky k interakci. Někteří se procházeli, jiní vleže odpočívali na cizích vzpomínkách a snad i přemýšleli nad jejich zrychlenou částí života, jež je formována stále přítomnými sociálními médii.

Jsme členy vizuálně bohaté a na obrazových datech závislé společnosti, která se spokojuje s klesající tendencí kvality fotografie. Práce s archivem a nalezenou fotografií se tak zdá být smysluplnou reakcí na enormní bouřku snímků, kterou ve 21. století způsobujeme. „Robert Shore zmiňuje tento typ umělecké metody v jeho knize *Post-Photography: The Artist with a Camera*. V ní popisuje pozici, ve které fotografové došli k závěru, že „svět je tak předokumentovaný, že už více nemá smysl dělat vlastní fotografie“.^[177]

Otázkou zůstává, co by tady, v zaplaveném online světě, zůstalo v případě ztráty všech těchto digitálních dat. Je přijatelnější verze vidět degradovaná data, čisté prázdno nebo jakési fragmentové hmotné pozůstatky? Zmizení nebo uvědomělé zbavování se rodinného archivu reflektoval Erik Kessels v publikaci *Shining In Absence*, 2014, která byla vydána jako pocta, *memento mori*², Fridovi Troostovi (* 1960 † 2013).^[178] Jedná se o smutný prázdný prostor fotoalba, které připomíná existenci starých analogových fotografií. Zůstávají v něm popisky, datování, fotorůžky a viditelné stopy po lepidlu. Kniha je ztvárněním absence nejen snímků dokumentujících život, ale i ztvárněním nepřítomnosti samotného sběratele. Viditelná je především propast mezi pečlivým archivováním rodinných snímků a jejich násilným vytrhnutím z alba.

Konceptu fotografie bez fotografie využil i slovenský umělec Ján Šipöcz (* 1983), když v roce 2018 vystavil kopii své sbírky rámečků. Jednalo se o prázdné plastové, kovové a papírové „pasparty“ od 35mm diapozitivů.^[179]

V těchto dvou pracích lze najít jistou paralelu, jedná se nejen o využití „vyprázdněného“ archivu pro práci s osobní pamětí a vzpomínkami, ale především o to, že osamocené rámečky a staré typické stránky alb, které jsou u Erika Kesselse zároveň stránkami fotografické knihy³ bez fotografií, se stávají volným polem pro rozmanité interpretace. Erik Kessels svou koncepcí vyzývá ke změně přemýšlení nad fotografií, učí nás nejen hledat, ale také vidět krásu v obyčejných amatérských snímcích. Neignorovat stopy po starých hmotných obrazech

1: Viz kapitola 2.1 týkající se rekontextualizace.

2: Věnováno holandskému historikovi fotografie, milovníkovi a archiváři lidové fotografie Fridovi Troostovi.

3: Mám na mysli jeho knihu *Shining in Absence*.

a zapřemýšlet nad velikostí přílivu těch nově vznikajících svědectví našich dnů.

Fotografický boom zapříčinil příliv autorů, jež pracují s volně potulujícím se materiálem v internetovém prostředí. Pro představu takového přístupu zde zmiňuji Douga Rickarda (* 1968), jenž strávil při projektu *A New American Picture*, 2010, dva roky práce vyhledáváním na internetu. Pomocí platformy *Google Street View* vytvořil obraz poliční Ameriky, čímž navazuje na dílo Walkera Evanse (* 1903 † 1975), Stephenha Shore (* 1947) či Roberta Franka (* 1924).^[180] Doug Rickard vyhledal sociálně zpustlé, ponuré a upadlé oblasti, které nasnímal fotoaparátem z obrazovky svého počítače, a tak je oprostil od původního technologického původu. Nekvalitní, rozostřené a rozpixelované obrovské množství anonymních fotografií z kapot aut tak najednou podává obrazovou zprávu o životě v USA, která svým zpracováním přesahuje tradiční hranice dokumentárního žánru. Pokud se na fotografiích objevují lidé, tak jsou jejich tváře rozmazané, čímž převládá určitá anonymita a soubor obecně „ukazuje obrácenou stranu amerického snu“.^[181]

Samotné snímání se stalo natolik přístupným a samozřejmým, že se dřívější fenomén fotografování jako rodinný rituál, z něhož čerpá více uvedených autorů¹, rozplynul. Z denno-denně nahraných fotografií na sociální sítě se stávají jen další suroviny čekající na zpracování. Ty, jež nikde nahrány nejsou, čekají v podobě jedniček a nul na svou spásu v temnotách našich mobilů a notebooků. Snad se jí dočkají a my nebyli „*agenty smrti*“² zbytečně.



Erik Kessels,
Shining In Absence,
2015 [obr.142]

1: Viz. kapitola 2. *Nalezená fotografie jako artefakt*, str. 17.

2: Dle slov Rolanda Barthesa.



Ján Šipöcz, *Diarámečky* – sbírka rámečků
na 35mm diapozitivy, 2018 [obr.143]

ZÁVĚR

„Postmodernismus se ptá: Mohou se ještě někdy zrodit nové myšlenky a obrazy, věci, které ještě před tím nikdo nevymyslel? A záleží na tom? Dnešní svět obrazů se skládá z neskutečného množství remaků, kopií, parodií, replik, reprodukcí a remixů. Na poli umění a architektury právě tak jako v populární kultuře se zdá, že myšlenka originálního obrazu nebo formy byla úplně zavržena.“ – Sturken, M.^[182]

Dle uvedených poznatků v této diplomové práci *Nalezená fotografie jako artefakt* vyplývá, že práce s nalezenou fotografií či s celým nalezeným archivem není ojedinělým způsobem, jenž využívá pár umělců. Kombinace přítomného a uběhlého či zpřítomnění minulého je přetrvávající uměleckou praxí. Sice již dnes nelze množství umělců pracujících s fotografií označit čistě nálepkou fotograf (spíše se nabízí pojmenování editor), avšak fotografii lze stále využívat jako prostředek, díky němuž můžeme cestovat v prostoru a čase. Navíc nadprodukce fotografií otevřela novou bránu možností jejího zpracování a využití. Znovu-zpřítomňováním odložených artefaktů dochází ke kolektivizaci archivů, které tak dostávají druhou šanci. My jako editoři se zabýváme jejich selekcí, skladbou, umísťujeme je do nových kontextů. Fotografie už není pouhý prvek zavěšený na stěně, ale časem byla přetransformována na vstupní materiál a nositele inspirace.

Recyklační tvorba mnoha výtvarných umělců pracujících s nalezenou fotografií jako artefaktem je snahou o vyzvání diváka k zamyšlení se nad plynoucí každodenností. Roland Barthes zmínil: „*Fotografie je jisté, avšak pomíjivé svědectví.*“^[183] Autoři, jejichž tvorbu jsem zde představila, většinou apelují na nás jako na *spectatory*¹ s důrazem na snahu nepřijímat věci, jež se dějí kolem nás, jako samozřejmé a běžné. Máme možnost uvědomit si, že hojně recyklované fotografie s estetikou dovolené nám přináší nejen obraz o typických rodinných stereotypech, ale především nabízí svědectví o uplynulé době.

Autoři většinou využili šance, že díky jejich činům v jejich rukách ožije děj příběhu lidí, jejichž pozemská životní cesta byla v koncích. Tematicky mnohdy pracovali s tzv. *vernakulární fotografií*, pomocí níž byla odkryta struktura sociálních vazeb. „*Karolina Ziębińska-Lewandowska píše, že vernakulární fotografie souvisí s úslužností, užitečností a domáckostí. Pojem se proto vztahuje jak na fotografii amatérskou, rodinnou a anonymní, ale i na fotografii užitou. Ta poslední se z tohoto pohledu stane vernakulární teprve tehdy, až přestane sloužit pro to, pro co byla původně vytvořena, až bude nějak ze své prvotní pozice na trhu vytlačena.*“^[184] Vypadá to, že věnovat se věcem s odstupem času je lehčí, a proto jsme zákonitě fascinováni čtením cizích nebo našich minulých fotografických příběhů.

Ve své diplomové práci jsem se snažila představit autory, jejichž práce se z velké části dotýkají mého tématu. Přišlo mi absurdní zmiňovat výtvarníky, jež zapadají do tématu pouze

1: Dle Rolanda Barthes: spectator (divák) je každý z nás, kdo v časopisech, knihách, albech, archivech prohlíží kolekce snímků.

okrajově, a tento přístup je v jejich díle velmi sporadický. V případě, že bych měla podat kompletní seznam všech, kteří alespoň jednou využili těchto principů tvorby děl, byl by tento text mnohonásobně obsáhlejší.

Z těchto důvodů jsem se snažila upozornit za prvé na práce, jejichž informace a přístupy obsažené v nich byly pro sepsání této diplomové práce zásadní a nutné. Ve druhém případě na autory, s jejichž díly jsem se v poslední době setkala či mě oslovila na základě osobních preferencí. Mnohdy zde proto uvádím práce českých a slovenských tvůrců, jelikož se jedná o přístup na naší umělecké scéně oblíbený.

Pro zdárné pochopení fungování principů práce s nalezenou fotografií jako artefaktem, které dělím do čtyř hlavních kategorií, bylo mým cílem uvést alespoň pět uměleckých počinů v každé kategorii. Pokud bych měla analyzovat práci vícero autorů, kteří se dotýkají mého tématu, čerpala bych z tohoto výčtu jmen a hesel: Jáchym Kliment, Igor Savchenko, Richard Wiesner, Annette Messenger, Jiří David, Rafal Milach, Michal Pěchouček, Filip Turek, *One Direction – Story of My Life*, Rafal Siderski, Miroslav Zajíc, Thomas Ruff, Trish Morrisey, Sarah Coggrave, *G.R.A.M.*, Anna Gutová, Allan Sekula, John Knoll, Martin Plitz, Katja Novitskova, Xavier Gautier, Bertien van Manen, *Twin Palm Publishers – Other Pictures*, Thomas Mailaender, Hannah Guy, *Have you seen these people?*, Lorena Guillén Vaschetti, Bartek Lurka, Elena Gethoferová, Miroslav Tichý, *SAD* – Jan Freiberg, Zbigniew Libera, Kvet Nguyen, Cindy Sherman, Irina Werning, Martina Bacigalupo, Sophie Calle, Ivars Gravleis, *Holy Bible*, Antoni Zdrodowski, Tacita Dean, Martyn Jolly, Taryn Simon, Simon Menner, David Company, Michael Abrams, Joan Fontcuberta, Svätopluk Mikyta, Mark Napier, Anne Sophie Merryman, *Malík Urvi*, *M+M*, Xavier Gautiér, Melissa Catanese, Andrea Ferrari, Richard Weisner, Eva Kořátková, Goshka Macuga, Marhías Poledny, Florian Pubhosel, David Willis, Gerald Slota, Mikołaj Długosz. Samozřejmě existuje ještě mnoho dalších, jim podobných.

Pracovala jsem s umělci, kterým nejsou cizí ani témata jako zrcadlo minulosti či ozvěny vzpomínek. Často jsem se zaměřila na fotografie, kteří by nasníмали podobné záběry, kdyby měli možnost v tom konkrétním čase a na konkrétním místě kdysi být.

Tento text má být důkazem toho, že znovupoužití nalezeného materiálu a jeho zasažení do nynější doby je stále aktuální a ve výtvarném světě oceňovanou praxí, což dokládá množství autorů, kteří takovými postupy pracují. Jejich práce fungují jako paměťové puzzle, pomocí něhož lze navázat historický příběh. Fotografie jako médium v takových případech sehrává důležitou roli, a i přesto, že je jí dnes přebytek, vybízí nás k individuálně specifickému doplňování projektů a interakci našeho povědomí.

Jako velmi důležitý finální výsledek práce považuji, že díky této analýze děl, v nichž se pracuje se zapomenutou fotografií, jsem se i já sama odhodlala k vizuálnímu výzkumu archivu vlastních prarodičů a fotografií, které nasnímal můj otec. Pracuji s jejich chvílemi, které

pro ně byly tak fascinující, že se je rozhodli fotoaparátem zachytit, dá se říci, navěky. I když se z odžitých příběhů rychle stává mlhavá vzpomínka, fotografický archiv mi dovolil se svou rodinou interagovat nad těmito myšlenkovými pozůstatky. Výsledek předkládám pod názvem *Vzpomínka na budoucnost* jako praktickou část své diplomové práce *Nalezená fotografie jako artefakt (využití archivu, amatérských alb, nalezených negativů...)*.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

SEZNAM TIŠTĚNÝCH A OSOBNÍCH ZDROJŮ

- [1] ZÁLEŠÁK, Jan. *Minulá budoucnost: současné umění na cestě od archeologie k angažovanosti = [Past future]*. V Brně: VUT, Fakulta výtvarných umění, 2013. Tranzit. ISBN 978-80-87259-20-7.
- [12] *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny: Tábor se podobal velké spící mašině*. Praha: Vědecko-výzkumné pracoviště Akademie výtvarných umění, 2011, 5(11). ISSN 1802-8918.
- [13] BARTHES, Roland a Miroslav PETŘÍČEK. *Světlá komora: Poznámka k fotografii*. Vyd. 2., upr., (Ve Fra 1.). Praha: Fra, 2005, s. 13. ISBN 978-80-86603-28-5.
- [14] tamtéž
- [15] FÁROVÁ, Anna. Rudo prekop: Nalezené filmy. *Fotograf: časopis pro fotografii a vizuální kulturu*. Praha: Fotograf07, 2011, 10(17), 12-19. ISSN 1213-9602.
- [18] BADOVINAC, Zdenka. *Prekinjene Zgodovine / Interrupted Histories: (kat. výst.)*. Lubla-na: Moderna galerija, 2006.
- [20] GRŮŇ, Daniel. Archív umelca: paralelná inštitúcia alebo prostriedok seba-historizácie?. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny: Tábor se podobal velké spící mašině*. Praha: Vědecko-výzkumné pracoviště Akademie výtvarných umění, 2011, 5(11), 65-83. ISSN 1802-8918.
- [21] FRANCOVÁ, Sylva. Fotografické knihy – médium pro prezentaci fotografických projektů. KOLEČKOVÁ, Zdena a Michaela THELENOVÁ, ed. *Fotografie + / = umění: antologie textů studentů Ústí nad Labem: Univerzita Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem, [2014], s. 12-29. ISBN 978-80-7414-731-9.*
- [22] BARTHES, Roland. *Světlá komora: poznámka k fotografii*. Vyd. 2., upr., (Ve Fra 1.). Praha: Fra, 2005. ISBN 978-80-86603-28-5.
- [24] *Fotograf: časopis pro fotografii a vizuální kulturu*. Brno: Medica Publishing and Consulting, 2005, 4(6), 116 s.. ISSN 1213-9602.
- [25] SULTAN, Larry a Mike MANDEL. *Evidence: A History of the Evidence by Sandra S. Phillips*. New York: D.A.P./Distributed Art Publishers, 2017, 92 s. ISBN 978-1-942884-14-9.
- [31] VANČÁT, Pavel. *O fotografii: Susan Sontagová*. Praha: Ladislav Horáček – Paseka, 2002, s. 83. ISBN 80-7185-471-9.
- [32] SULTAN, Larry a Mike MANDEL. *Evidence: A History of the Evidence by Sandra S. Phillips*. New York: D.A.P./Distributed Art Publishers, 2017, 92 s. ISBN 978-1-942884-14-9.
- [33] LESÁK, Jan. Fenomén archivu ve vztahu k fotografickému médiu v kontextu současného umění. KOLEČKOVÁ, Zdena a Michaela THELENOVÁ, ed. *Fotografie + / = umění: antologie textů studentů Ústí nad Labem: Univerzita Jana Evangelisty Purkyně*

- v Ústí nad Labem, [2014], s. 64-73. ISBN 978-80-7414-731-9.
- [34] *Fotograf: časopis pro fotografii a vizuální kulturu*. Brno: Medica Publishing and Consulting, 2005, 4(6), 116 s.. ISSN 1213-9602.
- [35] SULTAN, Larry a Mike MANDEL. *Evidence: A History of the Evidence by Sandra S. Phillips*. New York: D.A.P./Distributed Art Publishers, 2017, 92 s. ISBN 978-1-942884-14-9.
- [36] FRANCOVÁ, Sylva. Fotografické knihy – médium pro prezentaci fotografických projektů. KOLEČKOVÁ, Zdena a Michaela THELENOVÁ, ed. *Fotografie / = umění: antologie textů studentů* Ústí nad Labem: Univerzita Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem, [2014], s. 12-29. ISBN 978-80-7414-731-9.
- [37] SULTAN, Larry a Mike MANDEL. *Evidence: A History of the Evidence by Sandra S. Phillips*. New York: D.A.P./Distributed Art Publishers, 2017, 92 s. ISBN 978-1-942884-14-9.
- [38] Sultan & Mandel. *Fotograf: časopis pro fotografii a vizuální kulturu*. Brno: Medica Publishing and Consulting, 2005, 4(6), 40-51. ISSN 1213-9602.
- [39] SULTAN, Larry a Mike MANDEL. *Evidence: A History of the Evidence by Sandra S. Phillips*. New York: D.A.P./Distributed Art Publishers, 2017, 92 s. ISBN 978-1-942884-14-9.
- [40] KRALOVIČ, Ján. *Interaktívna digitálna inštalácia* [přednáška]. Bratislava: Vysoká škola výtvarných umění, 18. 3. 2019.
- [47] ŠIPÖCZ, Ján. *Reality* [elektronická pošta]. Message to: konickovatez@gmail.com. 19.11.2018 10:04 [cit. 2010-04-09]. Osobní komunikace
- [55] PAŠTEKOVÁ, Michaela. *Teorie fotografie: Siegfried Kracauer – Fotografie* [přednáška]. Bratislava: Vysoká škola výtvarných umění, 9. 10. 2018.
- [56] tamtéž
- [58] tamtéž
- [72] Vyznanie: 21. 5. 1970. FERIANCOVÁ, Petra. *Július Koller + Květa Fulierová: J+K!*. Bratislava: Sputnik Editions, 2013, s. 10. ISBN 978-80-971130-9-4.
- [73] FERIANCOVÁ, Petra, ed. *Július Koller + Květa Fulierová: J+K!*. Bratislava: Sputnik Editions, 2013, 100 s. ISBN 978-80-971130-9-4.
- [74] FERIANCOVÁ, Petra, ed. *Archive of Květa Fulierová: family*. Bratislava: Sputnik Editions, 2015. ISBN 978-80-970894-5-0.
- [76] VYŠEHRADSKEJ JEZDEC. *Anonym 1968-1984*. Praha: Klímová Nikola – Take Take Take, 2018, 112 s. ISBN 978-80-906912-4-7.
- [79] SMEJKAL, Pavel Maria. *Takí sme boli: rodinné archívy na východnom Slovensku, 1948 – 1989*. Košice: Viena, 2014, 160 s. ISBN 978-80-8126-108-4.
- [85] LEISTER, Wiebke. Kathrine thurlow: nevyzvednuto 2003. *Fotograf: časopis pro fotografii a vizuální kulturu*. Brno: Medica Publishing and Consulting, 2005, 4(6), 90-91. ISSN 1213-9602.

- [86] BARTHES, Roland. *Světlá komora: poznámka k fotografii*. Vyd. 2., upr., (Ve Fra 1.). Praha: Fra, 2005, s. 87. ISBN 978-80-86603-28-5.
- [89] PODHOLA, Adam, David HÁJEK, Kateřina FREJLACHOVÁ a . *Děda: (kat. výst.)* : Galerie Školská 28, Galerie E : 11.-28.2.2014. Praha, 2014.
- [90] PREKOP, Rudo. *Rudo prekop: Nalezené filmy. Fotograf*. Praha: Fotograf07, 2011, 10(17), 12. ISSN 1213-9602. *Zahajovací řeč k výstavě Rudo Prekopa Nálezy* pronesená 24. listopadu 1994.
- [92] BARTHES, Roland. *Světlá komora: poznámka k fotografii*. Vyd. 2., upr., (Ve Fra 1.). Praha: Fra, 2005. ISBN 978-80-86603-28-5.
- [93] VANČÁT, Pavel. *O fotografii: Susan Sontagová*. Praha: Ladislav Horáček – Paseka, 2002, s. 10. ISBN 80-7185-471-9.
- [96] GRMOLENSKÁ, Martina. Recyklace paměti. *FOTO: recyklace paměti*. Praha: Springwinter, 2017, 6(33), 24-25. ISSN 1805-3335.
- [97] VANČÁT, Pavel. Stefan hunstein: klonovat dějiny. *Fotograf: časopis pro fotografii a vizuální kulturu*. Brno: Medica Publishing and Consulting, 2005, 4(6), 40-51. ISSN 1213-9602.
- [105] NIMCOVA, Lucia, KULTURKONTAKT AUSTRIA, ed. *Unofficial II*. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, 2008, s. 24. ISBN 978-3-940748-63-8.
- [107] tamtéž
- [108] NIMCOVA, Lucia, KULTURKONTAKT AUSTRIA, ed. *Unofficial II*. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, 2008, s. 33. ISBN 978-3-940748-63-8.
- [113] LESÁK, Jan. Fenomén archivu ve vztahu k fotografickému médiu v kontextu současného umění: Stále to isté miesto. KOLEČKOVÁ, Zdena a Michaela THELENOVÁ, ed. *Fotografie + / = umění: antologie textů studentů* Ústí nad Labem: Univerzita Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem, [2014], s. 68-70. ISBN 978-80-7414-731-9.
- [115] BARTHES, Roland. *Světlá komora: poznámka k fotografii*. Vyd. 2., upr., (Ve Fra 1.). Praha: Fra, 2005. ISBN 978-80-86603-28-5.
- [116] tamtéž
- [126] DRŽKOVÁ, Kateřina. *Albena*. Praha: ArtMap, 2014. ISBN 978-80-260-7404-5.
- [127] tamtéž
- [129] tamtéž
- [134] BAŇKA, Pavel. Annu matthew: rozhovor pavla baňky s annu matthew. *Fotograf: časopis pro fotografii a vizuální kulturu*. Brno: Medica Publishing and Consulting, 2005, 4(6), 52-53. ISSN 1213-9602.
- [139] CASPER, Jim. Joachim Schmid: Oslava foto-odpadu: Umění založené na fotografii. *Fotograf: časopis pro fotografii a vizuální kulturu*. Praha: Fotograf07, 2011, 10(17), 26. ISSN 1213-9602.
- [142] SCHMID, Joachim. První všeobecný sběr použitých fotografií. *Fotograf: časopis pro fotografii a vizuální kulturu*. Praha: Fotograf07, 2011, 10(17), 26-27. ISSN 1213-9602.

- [149] JINDROVÁ, Tereza. Julie Cockburn: Stepfordské paničky. *FOTOGRAF: časopis pro fotografii a vizuální kulturu*. Praha: Fotograf 07, 2014, 13(23), 70-75. ISSN 1213-9602.
- [153] ŠTĚPÁNEK, Branislav. Zuzana Pustaiová: *Family Album (2013-2018)*. Bratislava. Zuzana-Pustaiova-Rodinný-album.docx. [elektronická pošta]. Message to: konickovatez@gmail.com. 27. března 2019 15:22 [cit. 2019-04-02]. Osobní komunikace.
- [155] PUSTAIOVÁ, Zuzana. *Dovolenka 2.0* [elektronická pošta]. Message to: konickovatez@gmail.com. 27. března 2019 15:19 [cit. 2019-04-02]. Osobní komunikace.
- [158] ŠIPÖCZ, Jan. [elektronická pošta]. Message to: konickovatez@gmail.com. 19. listopad 2018 10:04 [cit. 2019-04-02]. Osobní komunikace.
- [159] tamtéž
- [164] TALLOVA, Lucia. [elektronická pošta]. Message to: konickovatez@gmail.com. 20. březen 2019 17:23 [cit. 2019-04-02]. Osobní komunikace.
- [169] POSPĚCH, Tomáš. *Zemědělské práce*. Ostrava: Fotografická galerie Fiducia, 2016. (kat. výst.).
- [171] POSPĚCH, Tomáš. *Zemědělské práce – Slušovice*. Praha: PositiF, 2018. ISBN 978-80-87407-20-2.
- [173] BOURRIAUD, Nicolas, HAVRÁNEK, Vít, ed. *Postprodukce: kultura jako scénář: jak umění nově programuje současný svět*. Praha: Tranzit, 2004, 106 s. ISBN 80-903-4520-4.
- [174] FRANCOVÁ, Sylva. Fotografické knihy – médium pro prezentaci fotografických projektů. KOLEČKOVÁ, Zdena a Michaela THELENOVÁ, ed. *Fotografie + / = umění: antologie textů studentů* Ústí nad Labem: Univerzita Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem, [2014], s. 24. ISBN 978-80-7414-731-9.
- [175] BOURRIAUD, Nicolas, HAVRÁNEK, Vít, ed. *Postprodukce: kultura jako scénář: jak umění nově programuje současný svět*. Praha: Tranzit, 2004, 106 s. ISBN 80-903-4520-4.
- [177] SHORE, Robert. *Post-Photography. The Artist with a camera*. New York : Laurence King Publishing, 2014, 272 s. ISBN 978-1780672281.
- [181] FRANCOVÁ, Sylva. Fotografické knihy – médium pro prezentaci fotografických projektů. KOLEČKOVÁ, Zdena a Michaela THELENOVÁ, ed. *Fotografie + / = umění: antologie textů studentů* Ústí nad Labem: Univerzita Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem, [2014], s. 22. ISBN 978-80-7414-731-9.
- [182] HAŠEK, Miroslav a Eva MRÁZIKOVÁ. Příběh – narativní struktury v dílech současného výtvarného umění: Stále to isté místo. KOLEČKOVÁ, Zdena a Michaela THELENOVÁ, ed. *Fotografie + / = umění: antologie textů studentů* Ústí nad Labem: Univerzita Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem, [2014], s. 32. ISBN 978-80-7414-731-9.
- [183] BARTHES, Roland. *Světlá komora: poznámka k fotografii*. Vyd. 2., upr., (Ve Fra 1.). Praha: Fra, 2005. ISBN 978-80-86603-28-5.

SEZNAM ELEKTRONICKÝCH ZDROJŮ

- [2] Koláž. In: *Arts Lexikon* [online]. Creative Commons Attribution Share Alike, c2013 [cit. 2019-04-09]. Dostupné z: <http://www.artslexikon.cz/index.php?title=Koláž>
- [3] Asambláž: assemblage. In: *Arts Lexikon* [online]. Creative Commons Attribution Share Alike, c2013 [cit. 2019-04-09]. Dostupné z: <http://www.artslexikon.cz/index.php?title=Asambláž>
- [4] Art and artists: Hannah Höch. In: *MoMA* [online]. Manhattan: The Museum of Modern Art [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <https://www.moma.org/artists/2675>
- [5] KAČÍREK, Štěpán. Příběhy slavných: Jedna báseň (Karel Teige). In: *Česká televize* [online]. Praha: Česká televize, 2019, 2003 [cit. 2019-04-09]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10123383458-pribehy-slavnych/403235100101006-jedna-basen/>
- [6] DOMENECH ONETO, Paulo. L'«Objet trouvé» or readymade and its implications: virtuality and transitionality. In: *Wrg wrg Magazine*. [online]. Lisboa: Rua das Pedras Negras, 17. 4. 2017 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <http://wrongwrong.net/article/lob-jet-trouve-or-readymade-and-its-implications-virtuality-and-transitionality>
- [7] FISCHER, Petr. Duchampův Pisoár nejvlivnějším dílem 20. století. In: *BBC* [online]. BBC, c2019, 2. 12. 2004 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: http://www.bbc.co.uk/czech/worldnews/story/2004/12/041202_uk_art_pckg.shtml
- [8] SLÍVOVÁ, Hana. Kultura: Milan Beránek skládal své objekty z nalezených věcí. In: *Aktuálně.cz* [online]. Praha: Economia, 2019, 8. 10. 2017 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <https://magazin.aktualne.cz/kultura/v-praze-vystavuje-sochar-milan-beranek-nove-objekty-skladal/r~e670412ea83911e79142002590604f2e/?redirected=1553244454>
- [9] After 1960: «Tableau Piège» / Snare-picture. In: *Daniel Spoerri* [online]. Bern: Birgit Neumann [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: http://www.danielspoerri.org/web_daniel/englisch_ds/werk_einzel/05_fallenbild.htm
- [11] Pojem Ex nihilo nihil fit. In: *Slovník cizích slov* [online]. ABZ.cz, c2005-2019 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <https://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/ex-nihilo-nihil-fit-lat>
- [16] SCHOLASTIKA. Jan Lesák: Apropriace v umění. In: *YouTube* [online]. 30. 11. 2017 [cit. 2019-04-02]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=ZK-QTGtQ9ww>
- [17] tamtéž
- [19] TZ: Archiv Júliuse Kollera. *Artalk.cz* [online]. Artalk.cz, c2007-2019, 7. 9. 2012 [cit. 2019-04-03]. ISSN 1805-6989. Dostupné z: <https://artalk.cz/2012/09/07/tz-archiv-julius-kollera-badatelna/>
- [23] Viktor Kopasz: Deníky. In: *DOX: Centrum současného umění* [online]. Praha: DOX Prague, c2008-2019 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <https://www.dox.cz/cs/vystavy/viktor-kopasz-deniky>

- [26] AfterWalkerEvans [online]. *Valencia: Michael Mandiberg*, 2001 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <http://www.afterwalkerevans.com>
- [27] AfterSherrieLevine.com [online]. *Valencia: Michael Mandiberg*, 2001 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <http://www.aftersherrielevine.com>
- [28] GOLD: photograph, golden nails. In: *KATEŘINA DRŽKOVÁ* [online]. INDEXHIBIT, 2011 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <http://www.katerinadrzkova.cz/index.php?/found-photo/gold/>
- [29] LUMPENFOTOGRAFIE. Meisterwerke der Fotokunst: 1989. In: *JOACHIM SCHMID: Art, photoworks, books, editions, and everything else* [online]. Berlin: Joachim Schmid, 1. 1. 2006 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <http://www.lumpenfotografie.de/2006/01/01/meisterwerke-der-fotokunst-1989/>
- [30] Untitled (Cowboy). In: *RICHARD PRINCE: photographs* [online]. 1989 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <http://www.richardprince.com/photographs/cowboys/>
- [41] Evidence: Larry Sultan and Mike Mandel. In: *Larry Sultan* [online]. [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <http://larrysultan.com/gallery/evidence/>
- [42] DIARÁMIKY: zbierka rámkov na 35mm diapozitívy. In: *JÁN ŠIPÖCZ* [online]. Bratislava, c2019, 2018 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <https://www.jansipocz.com/sk/commerce-detail.php?id=12>
- [43] SUPERSTARS. In: *JÁN ŠIPÖCZ* [online]. Bratislava, c2019, 2018 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <https://www.jansipocz.com/en/portfolio-detail.php?id=32>
- [44] ŠIPÖCZ, JÁN. FOTOGRAFIE: Zväšnené čierno-biele fotografie. In: *JÁN ŠIPÖCZ: PORTFÓLIO* [online]. Bratislava, 2011 [cit. 2019-04-09]. Dostupné z: <https://www.jansipocz.com/sk/portfolio-detail.php?id=9>
- [45] OSOBNÝ AUDIT. In: *JÁN ŠIPÖCZ* [online]. Bratislava, c2019, 2014 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <https://www.jansipocz.com/sk/portfolio-detail.php?id=14>
- [46] REALITY. In: *JÁN ŠIPÖCZ* [online]. Bratislava, c2019, 2011 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <https://www.jansipocz.com/sk/portfolio-detail.php?id=11>
- [48] LETNÉ PRÁZDNINY. In: *JÁN ŠIPÖCZ* [online]. Bratislava, c2019, 2012 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <https://www.jansipocz.com/sk/portfolio-detail.php?id=11> <https://www.jansipocz.com/sk/portfolio-detail.php?id=8>
- [49] GRUSKA, Damas. Recenze: Došlo bolo Leviatana!. In: *Artalk.cz* [online]. Brno: Artalk.cz, c2007-2019, 15. 2. 2019 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: https://artalk.cz/2019/02/15/dost-bolo-leviatana/?fbclid=IwAR3LmuCGfRxB8b-RKai3VWanUkE1cp7KacZwzTt6p-NQ8oF88o1wlCB_TyGU
- [50] Darkside. In: *Markéta kinterová* [online]. Praha, 2005 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <http://marketakinterova.cz/?portfolio=darkside&img=1>
- [51] TUČKOVÁ, Kateřina. Markéta Kinterová. In: *Art: Antiques* [online]. Praha: Ambit-Media, c2009-2014, 7. 12. 2009 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <http://www.artcasopis.cz/clanky/marketa-kinterova>

- [52] Projekt Samizdat. In: *Markéta kinterová* [online]. Praha, 2006 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <http://marketakinterova.cz/?portfolio=projekt-samizdat>
- [53] Billboard Book #1: Mimo formát. In: *Markéta kinterová* [online]. Praha, 2013 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <http://marketakinterova.cz/?portfolio=billboard-book-1-projektu-mimo-format-2013&img=1>
- [54] GALERIE SAM83. 4 okna: Okamžik přesvědčení - Markéta Kinterová. In: *YouTube* [online]. 10. 9. 2017 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=1tr4uhqpCWU>
- [57] Marcel Proust. In: *ČBDB: Československá bibliografická databáze* [online]. ČBDB.cz, c2009-2019 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <https://www.cbdb.cz/autor-321-marcel-proust>
- [59] Situace II. In: *Markéta kinterová* [online]. Praha [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <http://marketakinterova.cz/?portfolio=situace-ii&img=1>
- [60] *KesselsKramer* [online]. Amsterdam: KesselsKramer Publishing [cit. 2019-04-08]. Dostupné z: <http://www.kesselskramerpublishing.com>
- [61] In almost every picture. In: *KesselsKramer* [online]. Amsterdam: KesselsKramer, c2018 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <http://www.kesselskramerpublishing.com/in-almost-every-picture/>
- [62] Useful photography. In: *KesselsKramer* [online]. Amsterdam: KesselsKramer, c2018 [cit. 2019-04-08]. Dostupné z: <http://www.kesselskramerpublishing.com/useful-photography/>
- [63] IN ALMOST EVERY PICTURE 1. In: *KesselsKramer* [online]. Amsterdam: KesselsKramer [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <http://www.kesselskramerpublishing.com/catalogue/inalmosteverypicture1/>
- [64] IN ALMOST EVERY PICTURE 4. In: *KesselsKramer* [online]. Amsterdam: KesselsKramer [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <http://www.kesselskramerpublishing.com/catalogue/in-almost-every-picture-4/>
- [65] IN ALMOST EVERY PICTURE 7. In: *KesselsKramer* [online]. Amsterdam: KesselsKramer [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <http://www.kesselskramerpublishing.com/catalogue/inalmosteverypicture7/>
- [66] IN ALMOST EVERY PICTURE 13. In: *KesselsKramer* [online]. Amsterdam: KesselsKramer [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <http://www.kesselskramerpublishing.com/catalogue/in-almost-every-picture-13/>
- [67] IN ALMOST EVERY PICTURE 3. In: *KesselsKramer* [online]. Amsterdam: KesselsKramer [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <http://www.kesselskramerpublishing.com/catalogue/inalmosteverypicture3/>
- [68] IN ALMOST EVERY PICTURE 5. In: *KesselsKramer* [online]. Amsterdam: KesselsKramer [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <http://www.kesselskramerpublishing.com/catalogue/in-almost-every-picture-5/>

- [69] IN ALMOST EVERY PICTURE 9. In: *KesselsKramer* [online]. Amsterdam: Kessels-Kramer [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <http://www.kesselskramerpublishing.com/catalogue/in-almost-every-picture-9/>
- [70] IN ALMOST EVERY PICTURE 8. In: *KesselsKramer* [online]. Amsterdam: Kessels-Kramer [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <http://www.kesselskramerpublishing.com/catalogue/in-almost-every-picture-8/>
- [71] IN ALMOST EVERY PICTURE 10. In: *KesselsKramer* [online]. Amsterdam: Kessels-Kramer [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <http://www.kesselskramerpublishing.com/catalogue/in-almost-every-picture-10/>
- [75] *Vyšehradskéj.cz* [online]. Praha: SPRITES SOFTWARE, c2018 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: vysehradskej.cz
- [77] IN ALMOST EVERY PICTURE 14. In: *KesselsKramer* [online]. Amsterdam: Kessels-Kramer [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <http://www.kesselskramerpublishing.com/catalogue/in-almost-every-picture-14/>
- [78] Old_prague: www.vysehradskej.cz. In: *Instagram* [online]. Instagram, c2019 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: https://www.instagram.com/old_prague/
- [80] KATE. Borders. In: *Vimeo* [online]. NYC: Vimeo, c2019, 2013 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <https://vimeo.com/53532408>
- [81] SUNDAY AFTERNOON: found photography + texts + magnets. In: *KATEŘINA DRŽKOVÁ: index* [online]. indexhibit, 2010 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <http://www.katerinadrzkova.cz/files/nedelniodpoledne.pdf>
- [82] /PERFORMANCE: found photography + texts. In: *KATEŘINA DRŽKOVÁ: index* [online]. indexhibit, 2012 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <http://www.katerinadrzkova.cz/index.php?/found-photo/performance/>
- [83] Faits divers: 1988/2006. In: *JOACHIM SCHMID: Art, photoworks, books, editions, and everything else* [online]. Berlin: Joachim Schmid, 1. 1. 2006 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <http://www.lumpenfotografie.de/2006/01/01/faits-divers-1988-2006/>
- [84] LUMPENFOTOGRAFIE. Meetings: 2003/2007. In: *JOACHIM SCHMID: Art, photoworks, books, editions, and everything else* [online]. Berlin: Joachim Schmid, 9. 1. 2006 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <http://www.lumpenfotografie.de/2008/01/09/meetings-2003-2007/>
- [87] LUMPENFOTOGRAFIE. Other People's Photographs: 2008–2011. In: *JOACHIM SCHMID: Art, photoworks, books, editions, and everything else* [online]. Berlin: Joachim Schmid, 7. 21. 2013 [cit. 2019-04-04]. Dostupné z: <http://www.lumpenfotografie.de/2013/07/21/other-peoples-photographs-2008-2011/>
- [88] NAVRÁTILOVÁ, Šárka. *1. Teoretická část: Dívání 2. Praktická část*. Zlín: Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, 2014, 112 s. Dostupné také z: <http://hdl.handle.net/10563/31622>. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně. Fakulta multimediálních komunikací, Ateliér Reklamní fotografie. Vedoucí práce Fišerová, Lucia.

- [91] Best of anonymous: Fotovýstava anonymných príbehov. In: *Nitrianska galéria* [online]. Nitra: Nitrianska Galéria, 2019, 2005 [cit. 2019-04-08]. Dostupné z: <https://nitrianska-galeria.sk/event/best-of-anonymous>
- [94] STEFAN HUNSTEIN. In: *Schauspielhaus Bochum* [online]. Bochum [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <https://www.schauspielhausbochum.de/de/kuenstler-innen/312/stefan-hunstein>
- [95] ERSTES FOTOGRAFISCHES MANIFEST. In: *Stefan Hunstein* [online]. München: Stefan Hunstein [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <https://stefanhunstein.de/ausstellungen/#manifest>
- [98] POLITISCHE ARBEITEN. In: *Stefan Hunstein: Fotoarbeiten und Installationen* [online]. München: Stefan Hunstein [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <https://stefanhunstein.de/politische-arbeiten/>
- [99] GESTEN. In: *Stefan Hunstein: Fotoarbeiten und Installationen* [online]. München: Stefan Hunstein, 2006 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <https://stefanhunstein.de/gesten-2/>
- [100] DIE AUGEN DER ATTENTÄTER. In: *Stefan Hunstein: Fotoarbeiten und Installationen* [online]. München: Stefan Hunstein, 2005 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <https://stefanhunstein.de/gesten/>
- [101] Protimlův - revue pro kulturu: Ročník 7 / Číslo 4. In: *Protimlův* [online]. Ostrava: Protimlův, 12. 2008 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: (<http://protimlův.net/protimlův/24/strana.php?cislo=14>)
- [102] Jaroslav Malík: První večere páně 1929. In: *Český rozhlas* [online]. Praha: Český rozhlas, c1997-2019, 5. 3. 2009 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/jaroslav-malik-prvni-vecere-pane-1929-5128383>
- [103] UNOFFICIAL. In: *Lucianimcova* [online]. 2006-2009 [cit. 2019-04-04]. Dostupné z: <http://www.luco.sk/unofficial.htm>
- [104] *Cena Oskára Čepana* [online]. Bratislava: Nadácia – Centrum súčasného umenia [cit. 2019-04-04]. Dostupné z: <https://www.oskarcepan.sk/oskarcepan>
- [106] *Official documnetation of BSP collectives from Humenne district* [online]. cee photofund [cit. 2019-04-04]. Dostupné z: <https://bsp.sittcomm.sk>
- [109] RUSYNS. In: *Rusnaci* [online]. cee photofund & sittcomm.sk [cit. 2019-04-08]. Dostupné z: <https://www.rusnaci.sittcomm.sk>
- [110] ALICE: found photographs + photo-montage. In: *KATEŘINA DRŽKOVÁ* [online]. indexhibit, 2009 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <http://www.katerinadrzkova.cz/index.php?/found-photo/alice/>
- [111] PIŠTOROVÁ, Lucie. Okamžik. In: *FRAME: foto* [online]. [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: http://fotoframe.net/wp-content/uploads/2010/12/frame_010.pdf
- [112] KONEČNÁ, Veronika. Události: Začalo 55. benátské bienále umění i s českou účastí. In: *Designmag: Nejčtenější český on-line design magazín!* [online]. Praha: DesignMag.

- cz, 2019, 25.06.2013 [cit. 2019-04-04]. Dostupné z: <http://www.designmag.cz/udalosti/42120-zacalo-55-benatske-bienale-umeni-i-s-ceskou-ucasti.html>
- [114] Creator. In: *Petraferiancova* [online]. Petiar, 2008 [cit. 2019-04-04]. Dostupné z: <http://www.petraferiancova.com/project/creator-2008>
- [117] Manželské etudy: TV seriál. In: *ČSFD.cz: Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. POMO Media Group, c2001-2019, 1987 [cit. 2019-04-08]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/245526-manzelske-etudy/prehled/>
- [118] Manželské etudy po 35 letech: Rozhovor s Helenou Třeštíkovou. In: *Česká televize* [online]. Praha: Česká televize, 2019 [cit. 2019-04-04]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/12014650750-manzelske-etudy-po-35-letech/11004-rozhovor-s-helenou-trestikovou/>
- [119] Manželské etudy po 35 letech: TV seriál. In: *ČSFD: Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. POMO Media Group, c2001-2019, 2018 [cit. 2019-04-04]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/583881-manzelske-etudy-po-35-letech/komentare/>
- [120] Manželské etudy: Nová generace. In: *Česká televize* [online]. Praha: Česká televize, c1996-2009, 2018 [cit. 2019-04-04]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10336377643-manzelske-etudy-nova-generace/21256226969/>
- [121] Letem českým světem. In: *Česká televize* [online]. Praha: Česká televize, c1996-2019, 2004 [cit. 2019-04-04]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/1117726718-letem-ceskym-svetem/20356226227/>
- [122] SCHOLASTIKA. Jan Lesák: Apropriace v umění. In: *YouTube* [online]. 30. 11. 2017 [cit. 2019-04-02]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=ZK-QTGtQ9ww>
- [123] Retrospective: II. documenta. In: *Documenta* [online]. 1959 [cit. 2019-04-04]. Dostupné z: https://www.documenta.de/en/retrospective/ii_documenta
- [124] Retrospective: dOCUMENTA (13). In: *Documenta* [online]. 2012 [cit. 2019-04-04]. Dostupné z: https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_13
- [125] Roman Štětina: portfolio. In: *Roman Stetina: Portfolio* [online]. [cit. 2019-04-04]. Dostupné z: https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_13https://static1.squarespace.com/static/56ffc3da9f72667cfc8f3abc/t/5a91fc5e8165f549b5954efd/1519516822674/works_2017.pdf
- [128] ALBENA: postcard project, installation. In: *KATEŘINA DRŽKOVÁ* [online]. indexhibit, 2009 [cit. 2019-04-04]. Dostupné z: <http://www.katerinadrzkova.cz/index.php?/projects/albena/>
- [130] GOLDEN SANDS: found postcards + photographs. In: *KATEŘINA DRŽKOVÁ* [online]. indexhibit, 2009 [cit. 2019-04-04]. Dostupné z: <http://www.katerinadrzkova.cz/index.php?/work/golden-sands/>
- [131] TROPICAL BEACH: found postcards. In: *KATEŘINA DRŽKOVÁ* [online]. indexhibit, 2007 [cit. 2019-04-04]. Dostupné z: <http://www.katerinadrzkova.cz/index.php?/projects/tropical-beach/>

- [132] KRÁLOVÁ, Lucie. Ztracená dovolená. In: *ČSFD: Česko-Slovenská filmová databáze*[online]. POMO Media Group, c2001-2019, 2006 [cit. 2019-04-04]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/232959-ztracena-dovolena/prehled/>
- [133] MATYÁŠOVÁ, Judita. Fotografka hledá příběhy z rodinného alba. Pomohou čtenáři?: Lidé. In: *LIDOVKY.cz* [online]. Praha: MAFRA, c2019, 24. 5. 2012 [cit. 2019-04-04]. Dostupné z: https://www.lidovky.cz/lide/fotografka-hleda-pribehy-z-rodinneho-alba.A120523_123310_lide_glu
- [135] An Indian from India. In: *Annumatthew*[online]. New York City: Annu Palakunnathu Matthew, c2015 [cit. 2019-04-04]. Dostupné z: <http://www.annumatthew.com/gallery/an-indian-from-india/>
- [136] JOACHIM SCHMID: Photographer and „professional looker”, b. 1955, Balingen, Germany, lives in Berlin. In: *Photoquotations.com* [online]. quoteman, c2019 [cit. 2019-04-08]. Dostupné z: <http://www.photoquotations.com/a/779/Joachim+Schmid>
- [137] CASPER, Jim. Celebrating Photographic Garbage: interview. In: *Lensculture* [online]. LensCulture, c2019 [cit. 2019-04-04]. Dostupné z: <https://www.lensculture.com/articles/joachim-schmid-celebrating-photographic-garbage>
- [138] Bilder von der Straße. In: *JOACHIM SCHMID: Art, photoworks, books, editions, and everything else*[online]. Berlin: LUMPENFOTOGRAFIE, 21. 7. 2013 [cit. 2019-04-04]. Dostupné z: <http://www.lumpenfotografie.de/2013/07/21/bilder-von-der-strasse-2>
- [140] LUMPENFOTOGRAFIE. Erste allgemeine Altfotosammlung: 1990. In: *JOACHIM SCHMID: Art, photoworks, books, editions, and everything else*[online]. Berlin: Joachim Schmid [cit. 2019-04-08]. Dostupné z: <http://www.lumpenfotografie.de/2006/01/01/erste-allgemeine-altfotosammlung-1990/>
- [141] CASPER, Jim. Celebrating Photographic Garbage: JOACHIM SCHMID. In: *Lensculture*[online]. LensCulture, c2019 [cit. 2019-04-04]. Dostupné z: <https://www.lensculture.com/articles/joachim-schmid-celebrating-photographic-garbage>
- [143] tamtéž
- [144] LUMPENFOTOGRAFIE. Photogenetic Drafts: 1991. In: *JOACHIM SCHMID: Art, photoworks, books, editions, and everything else* [online]. Berlin: Joachim Schmid, 1. 1. 2006 [cit. 2019-04-04]. Dostupné z: <http://www.lumpenfotografie.de/2006/01/01/photogenetic-drafts-1991>
- [145] LUMPENFOTOGRAFIE. Statics: 1995-2003. In: *JOACHIM SCHMID: Art, photoworks, books, editions, and everything else* [online]. Berlin: Joachim Schmid, 1. 1. 2006 [cit. 2019-04-04]. Dostupné z: <http://www.lumpenfotografie.de/2006/01/01/photogenetic-drafts-1991>
- [146] CASPER, Jim. Celebrating Photographic Garbage: JOACHIM SCHMID. In: *Lensculture*[online]. LensCulture, c2019 [cit. 2019-04-04]. Dostupné z: <https://www.lensculture.com/articles/joachim-schmid-celebrating-photographic-garbage>
- [147] Julie Cockburn. In: *Flowers* [online]. Flowers Gallery, c2019 [cit. 2019-04-04]. Dostupné

- z: <https://www.flowersgallery.com/artists/view/julie-cockburn>
- [148] Julie Cockburn: British, born 1966. In: *Art sy*[online]. Artsy, c2019 [cit. 2019-04-04]. Dostupné z: <https://www.artsy.net/artist/julie-cockburn>
- [150] In: WERONIKA GĘSICKA [online]. JEDNOSTKA Gallery [cit. 2019-04-04]. Dostupné z: <http://weronikagesicka.com/en/gallery/>
- [152] Family Album. In: ZUZANA PUSTAIOVA: *Artworks* [online]. Bratislava, c2019 [cit. 2019-04-04]. Dostupné z: <http://www.pustaiova.com/portfolio/family-album/>
- [154] Untitled Holiday. In: ZUZANA PUSTAIOVA: *Artworks* [online]. Bratislava, c2019, 2019 [cit. 2019-04-04]. Dostupné z: <http://www.pustaiova.com/portfolio/untitled-holiday/>
- [156] WYCHOWANOK, Thibaut. Just who is Vendula Knopová, the crazy, brilliant winner of the Hyères Festival?: PHOTOGRAPHY. In: *Numéro* [online]. Paris: Numéro., 27. 4. [cit. 2019-04-04]. Dostupné z: https://www.numero.com/en/photography/hyeres-festival-vendula-knopova-villa-noailles#_
- [157] KNOPOVÁ, Vendula. *1. Teoretická část: Humor v současné fotografii 2. Praktická část*. Zlín: Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, 2014, 65 s. Dostupné také z: <http://hdl.handle.net/10563/31623>. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně. Fakulta multimediálních komunikací, Ateliér Reklamní fotografie. Vedoucí práce Tůmová, Vendula.
- [160] JÁN ŠIPÖCZ: *portfólio* [online]. Bratislava [cit. 2019-04-04]. Dostupné z: <https://www.jansipocz.com/sk/portfolio.php>
- [161] LAST MINUTE: Diaprojekcia. In: JÁN ŠIPÖCZ: *PORTFÓLIO* [online]. Bratislava, 2014 [cit. 2019-04-08]. Dostupné z: <https://www.jansipocz.com/sk/portfolio-detail.php?id=15>
- [162] KRÁTKE PRÍBEHY Z MINULOSTI: Inštalácia z preukazových fotografií. JÁN ŠIPÖCZ: *portfólio* [online]. Bratislava, 2011 [cit. 2019-04-04]. Dostupné z: <https://www.jansipocz.com/sk/portfolio-detail.php?id=6>
- [163] LUCIA TALLOVÁ: *WORKS* [online]. SODA gallery, c2019 [cit. 2019-04-04]. Dostupné z: <https://www.luciatallova.sk/archiv?fbclid=IwAR0QG6eo32A4R2NcOKL8ygNRUJ-5ROTTfVmAyMLDK7GewpVEXQGeyNP0lv1g>
- [165] DESTRUCTION. In: IVANA KVASSAY: *index* [online]. Bratislava [cit. 2019-04-04]. Dostupné z: <https://cargocollective.com/ivanakvassay/DESTRUCTION>
- [166] ((NON)CHANGEABLE MOMENTS. In: IVANA KVASSAY: *index* [online]. Bratislava [cit. 2019-04-04]. Dostupné z: <https://cargocollective.com/ivanakvassay/NON-CHANGEABLE-MOMENTS>
- [167] Jako by nikdy nexistoval...: romský koncentrační tábor. In: *Michaela pospíšilová králová* [online]. Praha, 2015 [cit. 2019-04-04]. Dostupné z: <http://www.michaelapospisilovakralova.cz/hodonin.html>
- [168] Uprostřed času: soubor z koláží z fotografií z mého rodinného archivu. In: *Michaela pospíšilová králová*[online]. Praha, 2012 [cit. 2019-04-04]. Dostupné z: <http://www.-michaelapospisilovakralova.cz/hodonin.html>

- [170] ČECHLOVSKÁ, Magdalena. Lidé byli na Slušovice hrdí, ale podnik měl nestandardní podmínky, říká autor knihy. In: *Aktuálně.cz: Kultura* [online]. Economia, c1999-2019, 20. 2. 2019 [cit. 2019-04-04]. Dostupné z: <https://magazin.aktualne.cz/kultura/umeni/-tomas-pospech-zemedelske-prace-slusovice-rozhovor-fotografie/r~45a8cb34352911e9b2a00cc47ab5f122>
- [172] COTTON, Charlotte. Nine Years, A Million Conceptual Miles. In: *Aperture* [online]. Aperture Foundation, c2019, 2013 [cit. 2019-04-04]. Dostupné z: <https://aperture.org/-magazine-2013/nine-years-a-million-conceptual-miles-by-charlotte-cotton/>
- [176] In: *Scotiabank CONTACT: Photography Festival* [online]. [cit. 2019-04-04]. Dostupné z: <https://scotiabankcontactphoto.com/2005/contact-gallery/24hrs-in-photography>
- [178] KESSELS, Erik, ed. SHINING IN ABSENCE: The Collection of nothing. In: *Francescaseravalle* [online]. [cit. 2019-04-04]. Dostupné z: <https://francescaseravalle.cargo-collective.com/SHINING-IN-ABSENCE-Archive-of-Modern-Conflict-ERIK-KESSELS>
- [179] FRAMES: Collection of 35mm slide frames. In: *JÁN ŠIPÖCZ: collection* [online]. Bratislava, 2018 [cit. 2019-04-04]. Dostupné z: <https://www.jansipocz.com/en/commerce-detail.php?id=12>
- [180] A NEW AMERICAN PICTURE. In: *Dougrickard* [online]. NY [cit. 2019-04-04]. Dostupné z: <http://www.dougrickard.com/a-new-american-picture/>
- [184] GRABOWIECKI, Marcin. *Archiv ve fotografických knihách po roce 2000*. Opava, 2014. Diplomová práce. Dostupné také z: <http://www.itf.cz/dokumenty/fpf-dp-14-archiv-ve-fotografickych-knihach-grabowiecki-marci.pdf>. Slezská univerzita v Opavě. Fakulta filozoficko-přírodovědecká. Vedoucí práce Vladimír BIRGUS.

SEZNAM POUŽITÉHO VYOBRAZENÍ

- [obr.1] Camera_obscura_1. In: *Milujeme fotografii: od Zoner Photo Studia* [online]. c2019 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: [https://nl.wikipedia.org/wiki/Camera_obscura_\(optica\)#mediaviewer/Bestand:Camera_obscura_1.jpg](https://nl.wikipedia.org/wiki/Camera_obscura_(optica)#mediaviewer/Bestand:Camera_obscura_1.jpg)
- [obr.2] Screen-Shot-2016-02-26-at-9.11.52-PM. In: *The Creative Hours: Art, Inspiration the Creative Life* [online]. [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <http://thecreativehours.com/wp-content/uploads/2016/02/Screen-Shot-2016-02-26-at-9.11.52-PM.png>
- [obr.3] HAUSMANN, Raoul. The Art Critic: 1919–20 [online]. [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hausmann-the-art-critic-t01918>
- [obr.4] Jindřich Štyrský: Mým očím nutno stále házeti potravu. In: *Česká televize* [online]. Česká televize, 2019, 2010 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10256471308-jindrich-styrsky-mym-ocim-nutno-stale-hazeti-potravu/20956226714/>
- [obr.5] Karel-teige_collage-355_1948-266x300: literatura. In: *Uni: kulturní magazín* [online]. Praha: Unijazz, c2019, 2018 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <https://www.magazinuni.cz/literatura/zadny-hlupak/comment-page-1/>
- [obr.6] Duchamp.-Bicycle-Wheel-395x395: Bicycle Wheel. In: *MoMA: Learning* [online]. [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: https://www.moma.org/learn/moma_learning/marcel-duchamp-bicycle-wheel-new-york-1951-third-version-after-lost-original-of-1913/
- [obr.7] Duchamp-fountain: Work of the Week: Marcel Duchamp's Fountain. In: *Tate* [online]. 28.7.2010 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <https://www.tate.org.uk/context-comment/blogs/work-week-marcel-duchamps-fountain>
- [obr.8] Eduardo Secci Contemporary: Florence. In: *Artnet* [online]. Artnet Worldwide, c2018 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <http://www.artnet.com/artists/daniel-spoerri/restaurant-spoerri-a-ovs8e70xJNGhbX-UIouMmQ2>
- [obr.9] HOLIDAY CAMP BOOK: Hand made album. In: *JÁN ŠIPÖCZ* [online]. [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <https://www.jansipocz.com/en/commerce-detail.php?id=9>
- [obr.10] SUPERSTARS: Apropiated collection of vintage BW photos. In: *JÁN ŠIPÖCZ* [online]. [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <https://www.jansipocz.com/en/portfolio-detail.php?id=32>
- [obr.11] KOLLER, Július. Utopian Flash Omen. In: *Webumenia* [online]. lab.SNG. [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: https://www.webumenia.sk/dielo/SVK:SNG.IM_184
- [obr.12] KOLLER, Július. Univerzálna futurologická osobnosť. In: *Webumenia* [online]. lab.SNG. [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: https://www.webumenia.sk/dielo/SVK:SNG.IM_508
- [obr.13] RUBÍN, Tomáš. Viktor Kopasz – Monografie. Opava, 2016. *Diplomová práce*

- (MgA.). Slezská univerzita, Filozoficko-přírodovědecká fakulta, Institut tvůrčí fotografie, 22-04-2016
- [obr.16] tamtéž
- [obr.17] BENGAL, Rebecca. Arts: Reframing the Photographic Legacy of Walker Evans, in a New Exhibition. In: *Vogue* [online]. c2019, 10.6.2016. Dostupné z: <https://www.vogue.com/article/walker-evans-exhibition-high-museum-of-art-atlanta?verso=true>
- [obr.18] Sherrie Levine. Zurich: *BernhardBurgi and Bettina Marbach*, 1991. ISBN 978-1891925221.
- [obr.19] MANDIBERG, Michael. 2m: Untitled (AfterWalkerEvans.com/2.jpg). In: *After-WalkerEvans* [online]. Michael Mandiberg, 2001 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <http://www.afterwalkerevans.com/images2.html>
- [obr.20] MANDIBERG, Michael. 2m: Untitled (AfterSherrieLevine.com/2.jpg). In: *After-sherrielevine* [online]. Michael Mandiberg, 2001 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <http://www.aftersherrielevine.com/images2.html>
- [obr.21] MACDONALD, Gordon a John S WEBER. PHOTOWORKS, STEIDL AND TANG MUSEUM & ART GALLERY. *Joachim Schmid: Photoworks 1982-2007*. Gottingen: Steidl, 2007, s. 64. ISBN 978-3-86521-394-5.
- [obr.22] GARNSEY, William. Yosemite Valley Winter. In: *The Ansel Adams Gallery* [online]. YOSEMITE NATIONAL PARK: THE ANSEL ADAMS GALLERY, c2019, 30.1.2017 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <http://anseladams.com/yosemite-valley-winter/>
- [obr.23] MACDONALD, Gordon a John S WEBER. PHOTOWORKS, STEIDL AND TANG MUSEUM & ART GALLERY. *Joachim Schmid: Photoworks 1982-2007*. Gottingen: Steidl, 2007, s. 63. ISBN 978-3-86521-394-5.
- [obr.24] August Sander. In: *Edwynn Houk Gallery* [online]. New York [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <http://www.houkgallery.com/artists/august-sander>
- [obr.25] Cowboys. In: *Guggenheim* [online]. GUGGENHEIM FOUNDATION, c2019 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <https://www.guggenheim.org/arts-curriculum/topic/cowboys>
- [obr.26] Prince_L2_2_z: Cowboys. In: *Guggenheim* [online]. GUGGENHEIM FOUNDATION, c2019, 08.2010 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: https://i0.wp.com/www.guggenheim.org/wp-content/uploads/2010/08/prince_L2_2_z.jpg?w=980
- [obr.27] Panel C. In: *Mnemosyne: Meanderings through Aby Warburg's Atlas* [online]. NY: Cornell University, c2013-2016 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <https://warburg.library.cornell.edu/panel/c>
- [obr.28] Panel 45. In: *Mnemosyne: Meanderings through Aby Warburg's Atlas* [online]. NY: Cornell University, c2013-2016 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <https://warburg.library.cornell.edu/panel/45>

- [obr.29] Panel 79. In: *Mnemosyne: Meanderings through Aby Warburg's Atlas* [online]. NY: Cornell University, c2013-2016 [cit. 2019-04-10]. Dostupné z: <https://warburg.library.cornell.edu/panel/79>
- [obr.30] SULTAN, Larry a Mike MANDEL. *Evidence: A History of the Evidence by Sandra S. Phillips*. New York: D.A.P./Distributed Art Publishers, 2017, 92 s. ISBN 978-1-942884-14-9.
- [obr.31] tamtéž
- [obr.32] tamtéž
- [obr.33] 11jif8hato1wkw888o. In: *JÁN ŠIPÖCZ* [online]. Bratislava, 2011 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <https://www.jansipocz.com/uploads/11jif8hato1wkw888o.jpg>
- [obr.34] Wdw824zjhkg0oogw. In: *JÁN ŠIPÖCZ* [online]. Bratislava, 2011 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <https://www.jansipocz.com/uploads/wdw824zjhkg0oogw.jpg>
- [obr.35] 8ay217xv77ggscoook: osobný audit. In: *JÁN ŠIPÖCZ* [online]. Bratislava, 2014 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <https://www.jansipocz.com/uploads/8ay217xv-77ggscoook.jpg>
- [obr.36] 2selb4327d2c4og8os: osobný audit. In: *JÁN ŠIPÖCZ* [online]. Bratislava, 2014 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <https://www.jansipocz.com/uploads/2selb4327d2c4og8os.jpg>
- [obr.37] 2htj7xpaj9mo8g8scc: osobný audit. In: *JÁN ŠIPÖCZ* [online]. Bratislava, 2014 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <https://www.jansipocz.com/uploads/2htj7xpaj9mo8g8scc.jpg>
- [obr.38] REALITY: Výstrižky z realitného magazínu. In: *JÁN ŠIPÖCZ* [online]. Bratislava, 2011 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <https://www.jansipocz.com/sk/portfolio-detail.php?id=11>
- [obr.39] Ayn5chxhsvswc40ss0: letné prázdniny. In: *JÁN ŠIPÖCZ* [online]. Bratislava, 2012 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <https://www.jansipocz.com/uploads/ayn-5chxhsvswc40ss0.jpg>
- [obr.40] 2z2b965yfgo408w40c: letné prázdniny. In: *JÁN ŠIPÖCZ* [online]. Bratislava, 2012 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <https://www.jansipocz.com/uploads/2z2b965yfgo408w40c.jpg>
- [obr.41] 01_01: Darkside. In: *Markéta kinterová* [online]. Praha, 2005 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <http://marketakinterova.cz/?portfolio=darkside&img=2>
- [obr.42] IMG_5131: Darkside. In: *Markéta kinterová* [online]. Praha, 2005 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: http://marketakinterova.cz/wp-content/uploads/IMG_5131.jpg
- [obr.43] 02: Darkside. In: *Markéta kinterová* [online]. Praha, 2005 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <http://marketakinterova.cz/wp-content/uploads/02.jpg>
- [obr.44] Billboard Book #1: Mimo formát. In: *Markéta kinterová* [online]. Praha, 2013 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <http://marketakinterova.cz/?portfolio=billboard->

- book-1-projektu-mimo-format-2013&img=1
- [obr.45] Billboard Book #1: Mimo formát. In: *Markéta kinterová* [online]. Praha, 2013 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <http://marketakinterova.cz/?portfolio=billboard-book-1-projektu-mimo-format-2013&img=4>
- [obr.46] Situace II. In: *Markéta kinterová* [online]. Praha [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <http://marketakinterova.cz/?portfolio=situace-ii&img=1>
- [obr.47] Situace II. In: *Markéta kinterová* [online]. Praha [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <http://marketakinterova.cz/?portfolio=situace-ii&img=2>
- [obr.48] In almost every picture. In: *KesselsKramer* [online]. Amsterdam: KesselsKramer, c2018 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <http://www.kesselskramerpublishing.com/in-almost-every-picture/>
- [obr.49] In almost every picture 1. In: *KesselsKramer* [online]. Amsterdam: KesselsKramer, c2018 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <http://www.kesselskramerpublishing.com/catalogue/inalmosteverypicture1/photos/>
- [obr.50] In almost every picture 4. In: *KesselsKramer* [online]. Amsterdam: KesselsKramer, c2018 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <http://www.kesselskramerpublishing.com/catalogue/in-almost-every-picture-4/photos/>
- [obr.51] In almost every picture 7. In: *KesselsKramer* [online]. Amsterdam: KesselsKramer, c2018 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <http://www.kesselskramerpublishing.com/catalogue/inalmosteverypicture7/photos/>
- [obr.52] In almost every picture 13. In: *KesselsKramer* [online]. Amsterdam: KesselsKramer, c2018 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <http://www.kesselskramerpublishing.com/catalogue/in-almost-every-picture-13/photos/>
- [obr.53] In almost every picture 3. In: *KesselsKramer* [online]. Amsterdam: KesselsKramer, c2018 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <http://www.kesselskramerpublishing.com/catalogue/inalmosteverypicture3/photos/>
- [obr.54] In almost every picture 5. In: *KesselsKramer* [online]. Amsterdam: KesselsKramer, c2018 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <http://www.kesselskramerpublishing.com/catalogue/in-almost-every-picture-5/>
- [obr.55] In almost every picture 9. In: *KesselsKramer* [online]. Amsterdam: KesselsKramer, c2018 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <http://www.kesselskramerpublishing.com/catalogue/in-almost-every-picture-9/photos/>
- [obr.56] In almost every picture 8. In: *KesselsKramer* [online]. Amsterdam: KesselsKramer, c2018 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <http://www.kesselskramerpublishing.com/catalogue/in-almost-every-picture-8/photos/>
- [obr.57] In almost every picture 10. In: *KesselsKramer* [online]. Amsterdam: KesselsKramer, c2018 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <http://www.kesselskramerpublishing.com/catalogue/in-almost-every-picture-10/photos/>
- [obr.58] FERIANCOVÁ, Petra, ed. *Július Koller + Květa Fulierová: J+K!*. Bratislava: Sputnik

- Editions, 2013, s. 20. ISBN 978-80-971130-9-4.
- [obr.59] tamtéž, s. 29.
- [obr.60] tamtéž, s. 62.
- [obr.61] FERIANCOVÁ, Petra, ed. *Archive of Květa Fulierová: family*. Bratislava: Sputnik Editions, 2015, obálka. ISBN 978-80-970894-5-0.
- [obr.62] On the Balcony. FERIANCOVÁ, Petra, ed. *Archive of Květa Fulierová: family*. Bratislava: Sputnik Editions, 2015, s. 132. ISBN 978-80-970894-5-0.
- [obr.63] Cactuses. FERIANCOVÁ, Petra, ed. *Archive of Květa Fulierová: family*. Bratislava: Sputnik Editions, 2015, s. 147. ISBN 978-80-970894-5-0.
- [obr.64] VYŠEHRADSKEJ JEZDEC. *Anonym 1968-1984*. Praha: Klímová Nikola – Take Take Take, 2018, 112 s. ISBN 978-80-906912-4-7.
- [obr.65] tamtéž
- [obr.66] In almost every picture 14. In: *KesselsKramer* [online]. Amsterdam: KesselsKramer, c2018 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <http://www.kesselskramerpublishing.com/catalogue/in-almost-every-picture-14/>
- [obr.67] SMEJKAL, Pavel Maria. *Takí sme boli: rodinné archívy na východnom Slovensku, 1948 – 1989*. Košice: Vienaľa, 2014, 160 s. ISBN 978-80-8126-108-4.
- [obr.68] BORDERS: video project based on original and found photographs. In: *KATEŘINA DRŽKOVÁ* [online]. INDEXHIBIT, 2007 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <http://www.katerinadrzkova.cz/index.php?/projects/borders/>
- [obr.69] SUNDAY AFTERNOON: found photography + texts + magnets. In: *KATEŘINA DRŽKOVÁ* [online]. INDEXHIBIT, 2010 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <http://www.katerinadrzkova.cz/files/nedelniodpoledne.pdf>
- [obr.70] PERFORMANCE: found photography + texts. In: *KATEŘINA DRŽKOVÁ* [online]. INDEXHIBIT, 2012 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <http://www.katerinadrzkova.cz/index.php?/found-photo/performance/>
- [obr.71] Faits divers: 1988/2006. In: *JOACHIM SCHMID: Art, photoworks, books, editions, and everything else* [online]. Berlin: LUMPENFOTOGRAFIE, 1. 1. 2006 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <http://www.lumpenfotografie.de/2006/01/01/faits-divers-1988-2006/>
- [obr.72] Meetings: 2003/2007. In: *JOACHIM SCHMID: Art, photoworks, books, editions, and everything else* [online]. Berlin: LUMPENFOTOGRAFIE, 9. 1. 2008 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <http://www.lumpenfotografie.de/2008/01/09/meetings-2003-2007/>
- [obr.73] THURLOW, kathrine. *Nevyzvednuto 2003. Fotograf: časopis pro fotografii a vizuální kulturu*. Brno: Medica Publishing and Consulting, 2005, 4(6), 91. ISSN 1213-9602.
- [obr.74] Opp-box. In: *Other People's Photographs* [online]. Joachim Schmid, 1. 1. 2011 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <https://otherpeoplesphotographs.files.wordpress.com/>

- com/2014/08/opp-box.jpg
- [obr.75] NAVRÁTILOVÁ, Šárka. *1. Teoretická část: Dívání 2. Praktická část*. Zlín: Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, 2014, 112 s. Dostupné také z: <http://hdl.handle.net/10563/31622>. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně. Fakulta multimediálních komunikací, Ateliér Reklamní fotografie. Vedoucí práce Fišerová, Lucia.
- [obr.76] Táborák. PODHOLA, Adam, David HÁJEK, Kateřina FREJLACHOVÁ a . *Děda: (kat. výst.)*. Praha, 2014, s. 42.
- [obr.77] Zima. PODHOLA, Adam, David HÁJEK, Kateřina FREJLACHOVÁ a . *Děda: (kat. výst.)*. Praha, 2014, s. 49.
- [obr.78] PODHOLA, Adam, David HÁJEK, Kateřina FREJLACHOVÁ a . *Děda: (kat. výst.)*. Praha, 2014, obálka
- [obr.79] PREKOP, Rudo. Nalezené filmy. *Fotograf: časopis pro fotografii a vizuální kulturu*. Praha: Fotograf07, 2011, 10(17), 13. ISSN 1213-9602.
- [obr.80] PREKOP, Rudo. Nalezené filmy. *Fotograf: časopis pro fotografii a vizuální kulturu*. Praha: Fotograf07, 2011, 10(17), 17. ISSN 1213-9602.
- [obr.81] INSTALLATION. In: *Stefan Hunstein: Fotoarbeiten und Installationen* [online]. Stefan Hunstein [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <https://stefanhunstein.de/installation/>
- [obr.82] VAN DEN BERG, Gijs. Erik Kessels 24 Hours Photo Installation. In: *Huffpost* [online]. VerizonMedia, c2019 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: https://www.huffpost.com/entry/erik-kessels-photographer_n_1092989?slideshow=true#gallery/-196928/1
- [obr.83] Stefan Hunstein: GESTEN. In: *Stefan Hunstein: Fotoarbeiten und Installationen* [online]. Stefan Hunstein, 2006 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <https://stefanhunstein.de/gesten-2/>
- [obr.84] DIE AUGEN DER ATTENTÄTER. In: *Stefan Hunstein: Fotoarbeiten und Installationen* [online]. Stefan Hunstein, 2006 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <https://stefanhunstein.de/gesten/>
- [obr.85] INSTALLATION. In: *Stefan Hunstein: Fotoarbeiten und Installationen* [online]. Stefan Hunstein [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <https://stefanhunstein.de/installation/>
- [obr.86] PRVNÍ VECERE PÁNE 1929. In: *Jaroslav Malík* [online]. Hranice: DOST, 2008 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <http://jaroslavmalik.cz/img/gallery/file/f4ded-d448cf6b4.pdf>
- [obr.87] NIMCOVA, Lucia, KULTURKONTAKT AUSTRIA, ed. *Unofficial II*. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, 2008, s. 56. ISBN 978-3-940748-63-8.
- [obr.88] tamtéž, s. 19.
- [obr.89] RUSYNS. In: *Rusnaci* [online]. cee photofund & sittcomm.sk [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <https://www.rusnaci.sittcomm.sk>

- [obr.90] ALICE: found photographs + photo-montage. In: *KATEŘINA DRŽKOVÁ* [online]. 2008 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <http://www.katerinadrzkova.cz/index.php?/found-photo/alice/>
- [obr.91] Klasika. In: *FRAME* [online]. 2014, 2010 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: http://fotoframe.net/?page_id=323
- [obr.92] An Order Of Things II. In: *Petraferiancova* [online]. Petiar, 2013 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <http://www.petraferiancova.com/project/order-things-ii-2013>
- [obr.93] FERIANCOVÁ, Petra. *Index: An Order of Things I*. Milan: Mousse Publishing, 2013. ISBN 978-88-67490523.
- [obr.94] Manželské etudy: Mirka a Antonín. In: *Česká televize* [online]. Praha: Česká televize, 2019, 1987 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10104148961-manzelske-etudy/28735043406-manzelske-etudy-po-dvaceti-letech/>
- [obr.95] Manželské etudy: po 20 letech. In: *Česká televize* [online]. Praha: Česká televize, 2019, 2006 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/1014545549-manzelske-etudy-po-dvaceti-letech/202322224570006-mirka-a-antonin/>
- [obr.96] Manželské etudy po 35 letech: Mirka a Antonin. In: *YouTube* [online]. YouTube, c2019, 26. 9. 2018 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=C2vha3_wLnI&t=1874s
- [obr.97] Letem českým světem. In: *Česká televize* [online]. Praha: Česká televize, 2019, 2004 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/1117726718-letem-ceskym-svetem/20356226227/>
- [obr.98] CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. ESSAYS Mousse 34: An Image: Notes Towards dOCUMENTA(13). In: *Mousse Magazine* [online]. Milano: Mousse [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <http://moussomagazine.it/carolyn-christov-bakargiev-documenta-2012//>
- [obr.99] Documenta (13) : dans un courant d'air. In: *Jlgblog3* [online]. Paris: jlgb, 2019, 13. 8. 2012 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <http://jlgb.net/blog3/?tag=ryan-gander>
- [obr.100] Roman Štětina: portfolio. In: *Roman Stetina: Portfolio* [online]. 2017 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: https://static1.squarespace.com/static/56ffc3da9f72667cfc8-f3abc/t/5a91fc5e8165f549b5954efd/1519516822674/works_2017.pdf
- [obr.101] DRŽKOVÁ, Kateřina. *Albena*. Praha: ArtMap, 2014. ISBN 978-80-260-7404-5.
- [obr.102] ALBENA COMPLEX. In: *KATEŘINA DRŽKOVÁ* [online]. INDEXHIBIT, 2015 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <http://www.katerinadrzkova.cz/index.php?/work/albena-complex/>
- [obr.103] ALBENA: postcard project, installation. In: *KATEŘINA DRŽKOVÁ* [online]. INDEXHIBIT, 2009 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <http://www.katerinadrzkova.cz/>

- index.php?/projects/albena/
- [obr.104] GOLDEN SANDS: found postcards + photographs. In: KATEŘINA DRŽKOVÁ [online]. INDEXHIBIT, 2009 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <http://www.katerinadrzkova.cz/index.php?/work/golden-sands/>
- [obr.105] TROPICAL BEACH: found postcards. In: KATEŘINA DRŽKOVÁ [online]. INDEXHIBIT, 2007 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <http://www.katerinadrzkova.cz/index.php?/projects/tropical-beach/>
- [obr.106] KRÁLOVÁ, Lucie. Ztracená dovolená. In: *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. Praha: POMO Media Group, c2001-2019, 2006 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/232959-ztracena-dovolená/galerie/?type=1>
- [obr.107] An Indian from India. In: *Annu Palakunnathu Matthew: Fine Art Photography* [online]. New York: Annu Palakunnathu Matthew, c2015 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <https://www.annumatthew.com/gallery/an-indian-from-india/#6>
- [obr.108] An Indian from India. In: *Annu Palakunnathu Matthew: Fine Art Photography* [online]. New York: Annu Palakunnathu Matthew, c2015 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <https://www.annumatthew.com/gallery/an-indian-from-india/#3>
- [obr.109] MACDONALD, Gordon a John S WEBER. PHOTOWORKS, STEIDL AND TANG MUSEUM & ART GALLERY. *Joachim Schmid: Photoworks 1982-2007*. Gottingen: Steidl, 2007, s. 33. ISBN 978-3-86521-394-5.
- [obr.110] tamtéž, s. 43.
- [obr.111] tamtéž, s. 53.
- [obr.112] tamtéž, s. 116.
- [obr.113] tamtéž, s. 123.
- [obr.114] tamtéž, s. 32.
- [obr.115] tamtéž, s. 126.
- [obr.116] tamtéž, s. 134-135.
- [obr.117] Julie Cockburn: Lady Jane. In: *Flowers* [online]. London: Flowers Gallery, c2019, 2014 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <https://www.flowersgallery.com/artists/julie-cockburn/works/view/15209-lady-jane>
- [obr.126] Family Album. In: ZUZANA PUSTAILOVA: *Artworks* [online]. Bratislava, c2019 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <http://www.pustaiova.com/portfolio/family-album/>
- [obr.127] tamtéž
- [obr.118] Julie Cockburn: Pipe Dreamer. In: *Flowers* [online]. London: Flowers Gallery, c2019, 2016 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <https://www.flowersgallery.com/artists/julie-cockburn/works/view/42945-pipe-dreamer>
- [obr.119] Julie Cockburn: Mind, Body and Soul. In: *Flowers* [online]. London: Flowers Gallery, c2019, 2018 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <https://www.flowersgallery.com/artists/julie-cockburn/works/view/42945-pipe-dreamer>

- com/artists/julie-cockburn/works/view/65814-mind-body-and-soul
- [obr.120] Julie Cockburn: Teenage Angst. In: *Flowers* [online]. London: Flowers Gallery, c2019, 2013 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <https://www.flowersgallery.com/artists/julie-cockburn/works/view/37380-teenage-angst>
- [obr.121] Julie Cockburn: Green Dress. In: *Flowers* [online]. London: Flowers Gallery, c2019, 2012 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <https://www.flowersgallery.com/artists/julie-cockburn/works/view/20865-green-dress>
- [obr.122] Julie Cockburn: Incognito. In: *Flowers* [online]. London: Flowers Gallery, c2019, 2009 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <https://www.flowersgallery.com/artists/julie-cockburn/works/view/20840-incognito>
- [obr.123] Traces. In: *WERONIKA GĘSICKA* [online]. JEDNOSTKA Gallery [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <http://weronikagesicka.com/en/gallery/8/>
- [obr.124] Traces. In: *WERONIKA GĘSICKA* [online]. JEDNOSTKA Gallery [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <http://weronikagesicka.com/en/gallery/12/>
- [obr.125] Traces. In: *WERONIKA GĘSICKA* [online]. JEDNOSTKA Gallery [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <http://weronikagesicka.com/en/gallery/15/>
- [obr.128] Untitled Holiday. In: *ZUZANA PUSTAILOVA: Artworks* [online]. Bratislava, c2019 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <http://www.pustaiiova.com/portfolio/untitled-holiday/>
- [obr.129] Vendula_knopova-laureat-gagnant-festival-mode-photographie-hyeres-2016-7_0. In: *Numéro* [online]. Paris, c2018, 2016 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: https://www.numero.com/sites/default/files/images/gallery/100/vendula_knopova-laureat-gagnant-festival-mode-photographie-hyeres-2016-7_0.jpg
- [obr.130] Vendula_knopova-laureat-gagnant-festival-mode-photographie-hyeres-2016-5. In: *Numéro* [online]. Paris, c2018, 2016 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: https://www.numero.com/sites/default/files/images/gallery/100/vendula_knopova-laureat-gagnant-festival-mode-photographie-hyeres-2016-5.jpg
- [obr.131] Taliansko. In: *JÁN ŠIPÖCZ: index* [online]. Bratislava, 2017 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <https://www.jansipocz.com/sk/portfolio-detail.php?id=30>
- [obr.132] Eraser. In: *JÁN ŠIPÖCZ: index* [online]. Bratislava, 2017 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <https://www.jansipocz.com/sk/portfolio-detail.php?id=31>
- [obr.133] Krátke príbehy z minulosti. In: *JÁN ŠIPÖCZ: index* [online]. Bratislava, 2011 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <https://www.jansipocz.com/sk/portfolio-detail.php?id=6>
- [obr.134] Works: time in dust. In: *LUCIA TALLOVÁ* [online]. Bratislava: SODA gallery, c2019, 9. 2018 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <https://www.luciatallova.sk/time-in-dust>
- [obr.135] Works: island of time. In: *LUCIA TALLOVÁ* [online]. Bratislava: SODA gallery, c2019, 10. 2018 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <https://www.luciatallova.sk/island>

-of-time

- [obr.136] DESTRUCTION. In: IVANA KVASSAY [online]. Bratislava: Cargo [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <https://cargocollective.com/ivanakvassay/DESTRUCTION>
- [obr.137] Uprostřed času. In: *Michaela pospíšilová králová* [online]. [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <http://www.michaelapospisilovakralova.cz/uprostred.html>
- [obr.138] POSPĚCH, Tomáš. *Zemědělské práce - Slušovice*. Praha: PositiF, 2018, s. 132. ISBN 978-80-87407-20-2.
- [obr.139] tamtéž, s. 138-139.
- [obr.140] tamtéž, s. 197.
- [obr.141] tamtéž, s. 158-159.
- [obr.142] KESSELS, Erik. Amc2 journal Issue 12: Shining In Absence. In: *Photobookstore* [online]. UK: Photobookstore, c2019 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <https://www.photobookstore.co.uk/photobook-amc2-journal-issue-12-%7C-shining-in-absence.html>
- [obr.143] DIARÁMIKY. In: *JÁN ŠIPÖCZ* [online]. Bratislava, c2019, 2018 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <https://www.jansipocz.com/sk/commerce-detail.php?id=12>