SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
FILOZOFICKO-PŘÍRODOVĚDECKÁ FAKULTA V OPAVĚ
INSTITUT TVŮRČÍ FOTOGRAFIE





Slezská univerzita v Opavě

TEORETICKÁ BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

REPRODUKCE, KOPIE A APROPRIACE FOTOGRAFIÍ 'PICTURES GENERATION' A JEJÍ VLIV NA DALŠÍ GENERACE FOTOGRAFŮ.

KRZYSZTOF KOWALSKI

Opava 2015

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
FILOZOFICKO-PŘÍRODOVĚDECKÁ FAKULTA V OPAVĚ
INSTITUT TVŮRČÍ FOTOGRAFIE





Slezská univerzita v Opavě

TEORETICKÁ BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

REPRODUKCE, KOPIE A APROPRIACE FOTOGRAFIÍ 'PICTURES GENERATION' A JEJÍ VLIV NA DALŠÍ GENERACE FOTOGRAFŮ.

Reproduction, copy and appropriation in photography of 'Pictures generation' and it's influence on next generations of photographers.

KRZYSZTOF KOWALSKI

Obor: Tvůrčí fotografie
Vedoucí práce: Mgr. BcA. Rafał Milach
Oponent: Doc. MgA. Pavel Mára

Opava 2015

Abstrakt

Náhled na tvorbu umělců pracujících s osvojenou fotografií, od jejich počátků v době „Pictures Generation“, přes následující generace postmoderních fotografů, kteří kopírují cizí díla. Teoretická práce se soustředí na umělecké výrazové prostředky a tvůrčí taktiky začínající výstavou „Pictures“ v roce 1977, nebo dokonce dříve, spolu s kontroverzemi provázejícími takováto osvojení, po současnou praxi ve světě Google, Tumblru a CCTV prezentovaných na výstavě „From Here On“.

Klíčová slova: fotografie, umění osvojování, zapůjčování fotografií, reprodukce, kopie, pictures generation, kontext, autorská práva

Abstract

Inside look into artists working with appropriated photography from it's peak during 'Pictures Generation' through next generations of postmodern photographers copying others work. The thesis focuses on various artistic approaches and tactics starting from "Pictures" exhibition in 1977, or even earlier, with it's controversy, to contemporary practices in digital era of Google, Tumblr and CCTV showcased on 'From Here On' exhibition.

Key words: photography, appropriation art, appropriating photography, reproduction, copy, pictures generation, context, copyright

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Akademický rok: **2014/2015**

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení:	**Krzysztof KOWALSKI**
Osobní číslo:	**F100776**
Studijní program:	**B8204 Filmové, televizní a fotografické umění a nová média**
Studijní obory:	**Tvůrčí fotografie**
	Tvůrčí fotografie
Název tématu:	**T: Reprodukce, kopie a apropriace fotografií 'Pictures generation' a její vliv na další generace fotografů.**
Téma anglicky:	**T: Reproduction, copy and appropriation in photography of 'Pictures generation' and it's influence on next generations of photographers.**
Zadávající ústav:	**Institut tvůrčí fotografie**

Zásady pro vypracování:

Vhled do umělců pracujících se zapůjčenou fotografií začínající od vrcholu během "Pictures Generation" přes nasledující generace postmoderních fotografů, kteří kopírují prace jiných autorů. Tato bakalářská práce zaměřuje se na různé umělecké taktiky a přístup začínajíce od "Pictures" výstav od roku 1977 a dřívejších až do současných praktik digitální éry Googlu , tumblr a CCTV ukazující na výstavě "From Here On".

Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná**

Seznam odborné literatury:

The ecstasy of influence, Jonathan Lethem, Harper's, 2007
Understanding a photograph, John Berger, Penguin Books, 2013
Death of an Author, Roland Barthes, Aspen Magazine, Image-Music-Text, 1967
What is an Author, Michel Foucault from Art in Theory: 1900-1990, ed. Harrison and Wood
Apropos Appropriation, Jan Verwoert, Art and Research, 2007
O fotografii, Susan Sontag, Karakter, 2009
Fotografia jako sztuka współczesna, Charlotte Cotton, Universitas

Vedoucí bakalářské práce: **Mgr. BcA. Rafal MILACH**
Institut tvůrčí fotografie

Datum zadání bakalářské práce: **10. ledna 2015**
Termín odevzdání bakalářské práce: **4. května 2015**

Prof. PhDr. Vladimír BIRGUS
vedoucí ústavu

V Opavě 11. ledna 2015

Poděkování

Děkuji za nedocenitelnou pomoc při psaní této práce Mgr. BcA. Rafału Milachovi. Velmi také děkuji prof. Vladimíru Birgusovi za otevřenost, pochopení a inspiraci, kterou pro mne byly jeho přednášky.

Děkuji všem pedagogům Institut tvůrčí fotografie a mým kolegům za pomoc a inspiraci.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracoval samostatně a uvedl v ní veškerou literaturu a zdroje, které jsem použil.

Souhlasím se zveřejněním v Univerzitní knihovně Slezské univerzity v Opavě, v knihovně Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a na webových stránkách Institutu tvůrčí fotografie FPF SU v Opavě.

Podpis: V Opavě dne:

Obsah

Abstrakt 3

Příloha zadání bakalářské práce ..... **Error! Bookmark not defined.**

Poděkování 6

Prohlášení 6

Obsah 7

1. Osvojování v umění před Pictures Generation. 12
   1.1. Definice umění osvojování 12
   1.2. Předchůdci umění osvojování 12

2. Postmodernistické vnímání reality. 19
   2.1. Roland Barthes „Smrt autora“ 19
   2.2. Jean Baudrillard „ Simulakra a simulace“ 21
   2.3. John Berger „Způsoby vidění“ 21

3. Umělci generace „Pictures“, kteří ve své umělecké praxi používají fotografii. 24
   3.1. Geneze „Pictures Generation“ 24
   3.2. Výstava „Pictures“ v Artists Space v New Yorku. 24
   3.3. Výstava The Pictures Generation, 1974-1984 v The Metropolitan Museum of Art v New Yorku 28
      3.3.1. Jack Goldstein 30
      3.3.2. Cindy Sherman 32
      3.3.3. Aneta Grzeszykowska 34
      3.3.4. Laurie Simmons 35
      3.3.5. Richard Prince 36
      3.3.6. Louise Lawler 38
      3.3.7. Sherrie Levine 39
      3.3.8. Barbara Kruger 41
      3.3.9. Shrnutí 42

4. Ohlasy „Pictures Generation“ v letech 1985-2015 a umělci zkoumající médium fotografie ve svém osvojování. 43

4.1. Profesionální fotografie a fotografie pro fotobanky 44
4.1.1. Christopher Williams 44
4.1.2. Elad Lassry 46
4.1.3. Roe Ethridge 48
4.1.4. Josephine Meckseper 50
4.1.5. Josephine Pryde 53
4.2. Sbírky a osvojování archivů 56
4.2.1. Adam Broomberg a Oliver Chanarin 56
4.2.2. Hans-Peter Feldmann 58
4.2.3. Erik Kessels 59
4.2.4. Mikołaj Długosz 62
4.3. Ateliér umělce, tvůrčí proces a subdodávky. 63
4.3.1. Anette Kelm 63
4.3.2. Anne Collier 64
4.3.3. Amanda Ross-Ho 67
4.3.4. Jeff Koons 69
4.4. Shrnutí 70

5. Umělecká praxe ve světě Flickru, Tumblru, Photoshopu a Google neboli Nejnovější tendence v umění osvojování na základě výstavy „From Here On“ z festivalu fotografie v Arles (Rencontres d'Arles) v roce 2011. 72
5.1. Manifest From Here On 73
5.2. „Pořizování fotografií“ a „tvorba obrazů“ 75
5.3. Osvojování ze systémů archivace a monitorování 78
5.3.1. Doug Rickard 78
5.3.2. Mishka Henner 80
5.3.3. Jens Sundheim 82
5.4. Osvojování ikonických fotografií 83
5.4.1. Pavel Maria Smejkal 83
5.4.2. Herman Zschiegner 84
5.5. Osvojování světa 86
5.5.1. Thomas Mailander 86
5.5.2. Penelope Umbrico 87
5.5.3. Viktoria Binschtok 90

6. Kontroverze spojené s osvojováním a nejslavnější procesy s umělci kvůli porušování autorských práv 91
6.1. Andy Warhol - Patricia Caulfield 91
6.2. Jeff Koons – Art Rogers 92
6.3. Jeff Koons - Andrea Blanch (Allure Magazine) 93
6.4. Richard Prince – Patrick Cariou (Rizzoli) 94
Závěr 96
Použitá literatura 98
Elektronické zdroje 100
Jmenný rejstřík 104

Úvod

Náš každodenní život je přeplněný obrazy. Masmédia a internet nás každým dnem zaplavují nespočtem vizuálních materiálů, které nejen formují naši vizuální citlivost, ale také celý život, protože rozhodují o tom, co nakupujeme, jak se chováme nebo o tom, co uznáme za hezké, hodnotné nebo zajímavé.
Citlivým pozorováním běžného života, stejně jako kritickým vnímáním umění a jeho neustále snahy o vytváření „nových" věcí, se vyznačuje skupina dnes obecně známá jako „Pictures Generation".

Ve své práci se budu snažit představit postavy umělců využívajících médium fotografie z generace „Pictures", kteří od 70. let 20. století nově definovali pojem originality, když si osvojovali cizí díla. Ukazuji přitom, že praxe tohoto typu je zajímavá nejen s ohledem na citlivé pozorování skutečnosti, ale také díky používání pro svou generaci aktuálních tvůrčích nástrojů. To jim umožňuje promlouvat dobře známým jazykem a tvořit umění pro příjemce srozumitelné.

V první kapitole představím osobnosti předchůdců umění osvojování, od malířů 19. století přes kubisty, dadaisty a popart, kteří se stali referenčním bodem a hlavní inspirací pro „Pictures Generation". Uvádím také hlavní filozofické texty tohoto období z pera Barthese, Baudrillarda nebo Bergera, které se staly základy jejich tvorby.

V další kapitole prezentuji fotografické práce generace „Pictures". Vybírám si přitom nejzajímavější tvůrce z výstavy „The Pictures Generation, 1974-1984" v The Metropolitan Museum of Art v New Yorku. Představím klasiky tohoto období, jako jsou Jack Goldstein, Cindy Shermanová, Laurie Simmonsová, Richard Prince, Louise Lawler, Sherie Levinová nebo Barbara Krugerová.
Další kapitoly se věnují nejzajímavějším tendencím v umění osvojování umělců mladších generací. V první z nich prezentuji tvůrce, jejichž pracovní metody a nástroje spíše připomínají ty z generace „Pictures". Tito umělci i nadále využívají analogovou fotografii, jejich způsoby práce se podobají jejich předchůdcům, ačkoliv témata se stáčejí spíše směrem k samotnému médiu - fotografii a ne k široce chápané kultuře. Umělce jsem roztřídil do tří kategorií s ohledem na

estetiku, kterou zkoumají, a tvůrčí strategie, které využívají: profesionální fotografii a snímky pro fotobanky, archívy a sbírky a ateliéry umělce a subdodavatelství. Vztahuji se pouze k malé skupině fotografů, jejichž práce bychom mohli zařadit do těchto kategorií, ale mám dojem, že právě oni se stali svého druhu mostem mezi „Pictures Generation“ a umělci představenými v další kapitole, kteří ve své tvorbě častěji než fotoaparát používají počítač. Výstava „From Here On“ mi posloužila jako úvod k představení nejzajímavějších jevů posledních let, kdy umělci místo toho, aby fotografovali, stále častěji pořizují screenshoty, mažou, vkládají nebo kompulzivně sbírají materiály pocházející z internetu.

Celá práce se snaží ukázat, jak umělci různými způsoby a s pomocí různých vizuálních strategií analyzují všudypřítomnou vizuální kulturu. Jejich osvojování děl jiných tvůrců, stejně jako používání vizuálních „klišé“ se zdá být ideálním odrazem reality posledních padesáti let, kdy je pro nás neustále těžší stanovit autorství díla. Tvorba celé generace „Pictures“ jak se zdá jen potvrzuje to, že v současnosti není možné být originální a jediné, co nám zůstalo, je inteligentně citovat své předchůdce a používat přitom nové technologie.

1. Osvojování v umění před Pictures Generation.

1.1. Definice umění osvojování

Ve vizuálním umění funguje termín „appropration art“ — umění osvojování, výpůjčky, přetvoření, remixování, samplování kultury a přesně: využití stávajících objektů, uměleckých nebo novinářských fotografií, uměleckých děl vytvořených jinými umělci, filmů, hudby, literatury a všeho, co vzniká v okruhu široce pojímané kultury, pro svou tvorbu. Takovéto jednání má různý rozsah: od přímého, doslovného osvojení bez jakýchkoliv zásahu umělce, přes malé úpravy po inspirace, jejímž výsledkem jsou zcela nová díla, která se jen aluzivně vztahují k prvotnímu vzoru. V umělecké kritice se této praxi říká různě: pastiš, improvizace, imitace, parafráze, revize, reprodukce, homáž, parodie, found footage.[1]

1.2. Předchůdci umění osvojování

Toto umění má své počátky v avantgardě začátku 20. století, kdy podobné postupy uplatňovali kubisté, dadaisté, surrealisté v 40. letech a Pop art v 50. letech 20. století. Právě tato hnutí se obzvláště podílela na formování umělců Pictures Generation. Nesmíme ale zapomínat, že obdobné tendence lze spatřovat v dílech starších než těch z 20. století. Vincent Van Gogh kopíroval formát a kompozice japonských ukiyo (barevných dřevorytů). Édouard Manet zase ukradl část Rafaelovy kompozice pro svou „Snídani v trávě“ (1863). K opakovaným výpůjčkám došlo v případě jeho slavného obrazu „Olympia“ kopírujícího Ticiánův obraz „Urbinská Venuše“, který si zase osvojil Giorgionů v obraz „Spící Venuše“.

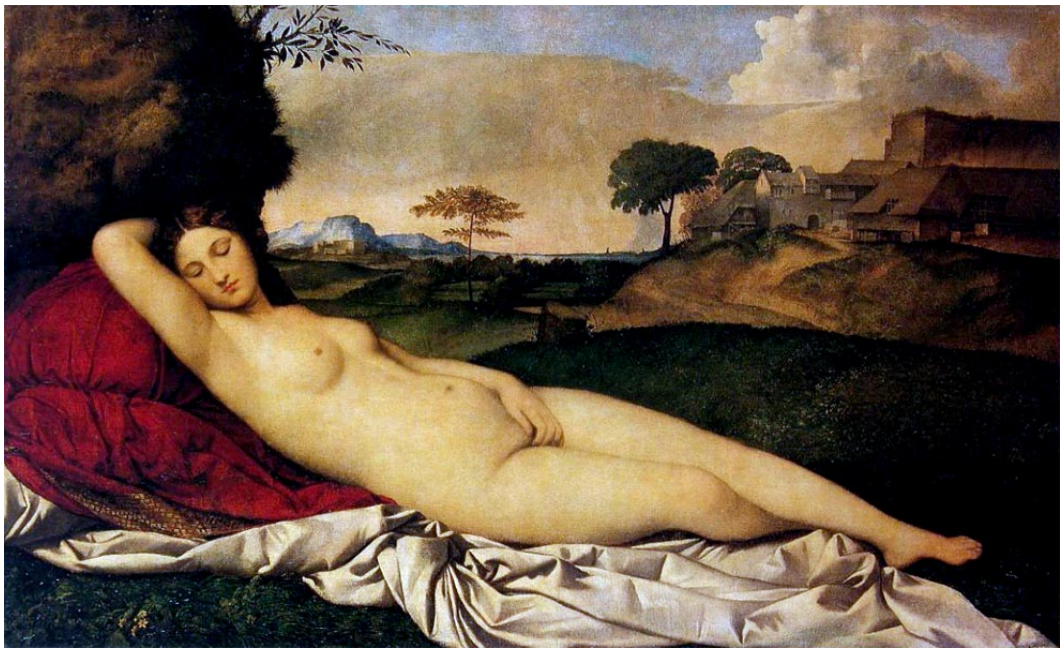
[1] Brewińska M., Kanibalizm? O zawłaszczeniach w sztuce - březen, duben, květen 2015, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 2015, str. 21.



Fotografie č. 1 Édouard Manet, Olympia, 1863

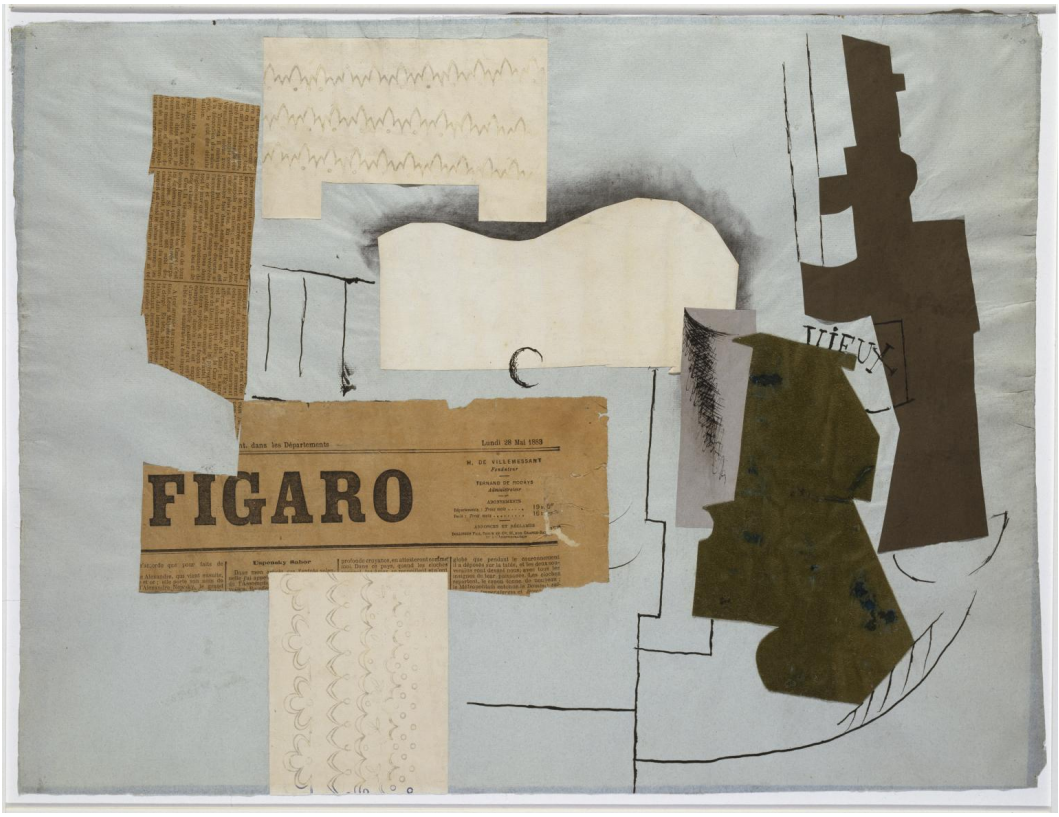


Fotografie č. 2 Tician, Urbinská Venuše, 1538



Fotografie č. 3 Giorgione, Spící Venuše, 1508

Soustřeďme se ale na díla umění 20. století, kdy se osvojování stalo velmi rozšířeným. Za předchůdce můžeme uznat Pabla Piccasa a George Braqua, kteří si ve větším měřítku osvojovali objekty mimo svět umění, aby je využili ve svých uměleckých pracích. V roce 1912 Picasso poprvé na své plátno přilepil předmět denní potřeby, nepromokavou textilii. Jeho práce, jako jsou „Bottle of Vieux Marc, Glass, Guitar and Newspaper“ (1913), na nichž umělec použil výstřižky z novin, tehdy kritici katalogizovali jako syntetický kubismus.



Fotografie č. 4 Pablo Picasso, Bottle of Vieux Marc, Glass, Guitar and Newspaper, 1913

Oba tvůrci implementovali aspekty „skutečného života“ do svých prací a otevřeli tak diskuzi o významu a uměleckém zastoupení. Picasso a Braque do svých koláží zapojovali nalezené předměty, zpochybňovali mimetismus tradičního malířství.

Marcelovi Duschampovi se připisuje zavedení konceptu ready-mades do světa umění. V tomto konceptu získávají průmyslově vyráběné předměty status umění jen díky procesu selekce a prezentace. Duchamp předvedl své první ready-mades už v roce 1913, kdy smontoval jízdní kolo se stolem, a znovu v roce 1915, kdy zakoupenou lopatu na sníh žertovně popsal „předem zlomená ruka, Marcel Duchamp“.

V roce 1917 Duchamp pod pseudonymem R.Mutt oficiálně přihlásil svůj ready-made „Fountain” na výstavu v Society of Independent Artists. Toto dílo se skládalo z porcelánového pisoáru, který byl připevněn k piedestalu a podepsán „R.Mutt 1917”. Práce zpochybňovala tradiční vnímání uměleckého díla, umělce jako autora, originality a neopakovatelnosti. S ohledem na kontroverzi, kterou práce vyvolala, byla odmítnuta komisí a nepřipuštěna k prezentaci.



Fotografie č. 5 Marcel Duschamp, Fountain, 1917, replika z roku 1964.

V odpovědi na toto rozhodnutí Duchamp veřejně „Fountain" bránil (jako osoba z oboru a oficiálně, nestranná osoba), když poukazoval na to, že „jestli pan Mutt fontánu vlastnoručně vysochal nebo ne nemá ten nejmenší význam. Vybral si ji. Vybral si běžný užitný předmět, umístil ho tak, že předmět ztratil své původní určení a význam. Udělil tomuto předmětu nový název, myšlenku, úhel pohledu."[2]

Hnutí Dada (jehož součástí Duchamp byl) také následovalo cestu zápůjček předmětů denní potřeby. Práce dadaistů se vyznačovaly cílenou iracionalitou a odmítnutím panujících kánonů umění. Kurt Schwitters, který tvořil ve stejné době jako hnutí dadaistů, představoval podobné známky podivnosti ve svých pracích „Merz". Konstruoval je z nalezených objektů, které později vytvářely velké konstrukce, jimž další generace říkají „instalace".

[2] Duschamp M.,The Richard Mutt Case, The Blind Man nr. 2, 1917, str. 5.

Surrealisté, kteří se objevili po hnutí Dada, rovněž používali „nalezené předměty“, např. v práci Meret Oppenheimové „Object (Luncheon in Fur)”(1936). Tyto objekty získávaly nový význam kombinováním s jinými neodpovídajícími a zneklidňujícími prostory a předměty.



Fotografie č. 6 Robert Rauschenberg, combine „Gift for Apollo”, 1959

V 50. letech pracoval Robert Rauschenberg na svých tzv. „combines”, v nichž doslovně spojoval ready-mades (např. pneumatiky, postele), malířství, sítotisk, koláž a fotografie do jednoho díla. Obdobně do svého umění zaváděl nalezené objekty Jasper Johns, tvořící ve stejné době jako Rauschenberg.

I členové uměleckého spolku „Fluxus” používali zápůjčky. Míchali různé oblasti umění, jako jsou vizuální umění, hudba a literatura. V 60. a 70. letech inscenovali „action events” a produkovali sochy z nekonvenčních materiálů.

Podobně pracovali takoví tvůrci jako Claes Oldenburg nebo Andy Warhol. Osvojovali si prvky komerčního umění, obrazy popkultury a využívali přitom techniky používané k produkování těchto obrazů. Často se jim říká umělci Popu.

Populární kulturu považovali za univerzální jazyk používanými všemi bez ohledu na místo narození, rasu, pohlaví nebo vzdělání. Umělci plně docenili krásu předmětů běžného použití vyráběných masově ve velkém měřítku. Právě ty jim umožnily proniknut k masám a distancovat se od do té doby tolik důležitého „uměleckého gesta“, jako nejdůležitější složky geniálního uměleckého díla.

Strategie osvojování se ve velkém měřítku vrátila právě díky nim a s během let se jejich práce, obdobně jako Duchampova díla, samy staly předmětem osvojování. Pop Art se přímo podílel na tom, aby se v druhé polovině 70. let už dosti rozšířeně používal termín „umění osvojování“. Do tohoto proudu spadají také dále popisovaní představitelé Pictures Generation.

2. Postmodernistické vnímání reality.

Postmodernisté se, stejně jako zástupci avantgardy, např. expresionisté, domáhají práva na individuální a subjektivní, ničím nespoutanou interpretaci světa, protože každý jedinec má svůj individuální svět pocitů a prožitků. Zdůrazňují, že si každý originální tvůrce buduje svůj svět: uzavřený, jediný, neopakovatelný.

V předchozích generacích byli umělci oceňováni především na základě jejich schopností tvořit nové ideje a objekty. Originalita byla vůdčím heslem modernismu a umělci se stávali nezávislými tvůrci děl a jejich významů. Ovšem od konce 60. let začala být takováto přesvědčení čím dál častěji zpochybňována. Nové teorie týkající se nemožnosti tvorby výjimečných věcí, jediných svého druhu, začaly být čím dál častěji dávány do souvislosti se světem umění.

2.1. Roland Barthes „Smrt autora“

Klíčovým textem tohoto období se stala esej Rolanda Barthese „Smrt autora“, která byla poprvé publikována v roce 1967 v americkém avantgardním, obrazoboreckém a z formálního hlediska experimentálním časopise „Aspen Magazine“.



Fotografie č. 7 Aspen Magazine 5+6, The Minimalism Issue, 1967

Roland Barthes ve své eseji analyzuje roli autora v literárním dílu. Chce podkopat a destabilizovat despotickou, kontrolující, autoritativní figuru autora. Uvádí úryvek z románu Honoré de Balzaca a ptá se, kdo „mluví“? - literární hrdina, obecné kulturní proudy nebo Balzac jako autor?

Podle jeho názoru je autor moderní postava, vytvořená současnou společností, která v průběhu let objevila hodnotu jednotlivce. Podle Barthese je bez užitku interpretovat dílo s ohledem na to, co měl tvůrce na mysli. Vinu za chybějící komunikaci mezi adresátem a příjemcem Barthes svaluje na literární jazyk. Předpokládá, že určením díla je právě jeho příjemce a ne autor. Psaní s sebou nese následky a jedním z nich je destrukce individuálních hlasů, mizí jejich originální původ. Na konci své eseje velmi důrazně uvádí: „pokud má mít psaní před sebou jakoukoliv budoucnost, je nutné vyvrátit mýtus: narození čtenáře je třeba zaplatit smrtí Autora.“[3] Tento provokativní akt převzetí vlastnictví narušuje modernistickou doktrínu absolutní snahy o originalitu.

[3] Barthes R., Death of an Author, Aspen Magazine, Image-Music-Text, ed. Stephen Heath. NY: Hill & Wong, 1977, str. 148.

2.2. Jean Baudrillard „Simulakra a simulace“

Dalším velmi důležitým textem, který silně ovlivnil postmodernistické vnímání reality umělci v 70. letech, byla „Simulakra a simulace“ Jeana Baudrillarda, v nichž autor spřádá vizi světa simulakrů, reality založené na symbolech, které se možná kdysi (a možná nikdy) vztahovaly ke konkrétním prvkům současné reality, ale nyní se už vztahují jen k sobě samým. Tyto symboly už nenapodobují, už nenahrazují skutečnost, ony se stávají skutečností. Třeba je symbol pouhou kopií, ale ve světě simulakrů nebude zmizení originálu zpozorováno, pokud by tento originál vůbec existoval. Nelze už odlišit kopii od originálu, ten není zapotřebí, svět funguje v pouhém založení na symbolech. Symbol je už jen symbol a odkazuje na jiné symboly, ale nevztahuje se k ničemu jinému. K ničemu, co by tomuto symbolu dávalo smysl, k ničemu, co by rozhodovalo o jeho hloubce. Přestává tak existovat druhé dno, zůstává jenom to, co je vidět, bez hlubšího smyslu. A jak poukazuje Baudrillard, to, co je vidět, neexistuje.

2.3. John Berger „Způsoby vidění“

Při příležitosti rozboru literatury, která do značné míry ovlivnila umělce „Picture“, stojí za zmínku postava filozofa Johna Bergera, který na základě teorie Waltera Benjamina nově zkoumá vnímání uměleckých děl ve světě vysoce rozvinuté mechanické reprodukce.

Ve svém televizním programu „Ways of Seeing“ (Způsoby vidění) z roku 1972 i ve svazku esejů vydaných pod stejným názvem v Penguin Books nám Berger představuje nové postřehy týkající se přijímání uměleckých děl v realitě druhé poloviny 20. století. Berger tvoří slabikář současných metod „dívání se“ na široce pojímanou vizuální kulturu, od umění velkých mistrů po současnou reklamu.



Fotografie č. 8 John Berger, televizní program BBC Four „Způsoby vidění“, 1972

Berger si všímá, že vizuální umění původně existovalo v oblasti magie, sakrum, tajemství, teprve později vstoupilo do sociální sféry. Olejomalba působila dojmem materiálnosti, nahmatatelnosti předmětů, textury, lesku, stálosti toho, co představuje. Fotografie proti tomu izoluje chvilkový vzhled věci a boří tím ideu bezčasí obrazů. Snímky a jejich četné reprodukce rozptýlené po celém světě nám sice poskytují představu o uměleckých dílech, ale nezajišťují prožitek, který poskytuje pobývání s obrazem. Moderní reprodukční prostředky proto podle jeho soudu zničily autoritu umění a obrazy, které nás odevšad obklopují, naprosto ztratily na hodnotě.

„Poprvé v historii se obrazy světa umění staly efemérní, všudypřítomné, nepodstatné, dostupné, bezcenné, zdarma.“[4]

Právě tyto eseje se staly obzvláštní inspirací pro umělce, jejichž umění analyzovalo souvislosti s populární kulturou a masmédii, zpochybňovalo originalitu a autorství uměleckých děl, později známých jako generace „Pictures“.

[4] Berger J., Ways of Seeing, Penguin Books, London, 1972, str. 32–34.

Po četbě Barthese, Baudrillarda, Bergera nebo dalších teoretiků jako Foucalt, Sontagová případně Lacan začala být fotografie a umění čím dál častěji čtena prizmatem symbolů a kódů v protikladu k tlaku modernismu na otázku autorství a technických schopností umělce. Pro umělce generace „Pictures“ se přefotografování nebo opětovné použití díla stalo gestem ideálně odrážejícím výše představené teorie, stávalo se mostem mezi minulostí a současností.

3. Umělci generace „Pictures“, kteří ve své umělecké praxi používají fotografii.

3.1. Geneze „Pictures Generation“

V 70. letech 20. století začali umělci používat fotografii, aby zkoumali strategie a kódy reprezentace. Dospívali v době, kdy se, jak jsem již uvedl, umění radikálně měnilo. Kraloval tehdy pop-art s Andym Warholem v čele, ale silně zastoupeno bylo také konceptuální umění, případně minimalismus. Jako děti 60. let byli umělci „Pictures“ obzvláště vystaveni v té době se šířícímu konzumerismu, který silně přiživovala masmédia jako televize nebo obrázkové časopisy. Obsese obrazy v nich hluboce zakořenila ještě dříve než dokončili střední školu. To vše v kombinaci s politickými a sociálními nepokoji (válka ve Vietnamu), které paralelně ovlivňovaly jejich život, jim poskytovalo jedinečné impulzy pro tvorbu.

3.2. Výstava „Pictures“ v Artists Space v New Yorku.

První prezentace tvorby těchto umělců nastoupila v roce 1977, kdy kurátor Douglas Crimp shromáždil pro kolektivní výstavu „Pictures“ pět tvůrců: Troye Brauntucha, Jacka Goldsteina, Sherrie Levinovou, Roberta Longa a Philipa Smithe, kteří se měli stát předchůdci uměleckého hnutí později nazývaného Pictures Generation. Výstava proběhla v malé alternativní galerii Artists Space v Tribece, čtvrti New Yorku. Přitahovala mimořádnou pozornost veřejnosti nejen s ohledem na pověst galerie jako místa radikálních projektů, ale do značné míry také díky kontroverzním pracím umělců, kteří se měli později zapsat do análů historie umění a stát se klasiky umění osvojování éry „Pictures“.



Fotografie č. 9 Pozvánka na výstavu „Pictures“, Artists Space, New York, 1977

Jak vzpomíná Crimp, kurátor výstavy, ve své eseji (také nazvané "Pictures"), se umělci potýkali s myšlenkou "re-prezentace a nereprezentace”. Re-prezentace se týkala osvojování fotografií, jejich prezentování novým způsobem, udělováním nových významů těmto obrazům. Minimalismus se pro uvedené umělce stal koncem umění a „re-prezentace“ jediným východiskem tvůrců této generace, jak uměleckým způsobem interpretovat svět.



Fotografie č. 10 Vernisáž výstavy „Pictures“, Artists Space, New York, 23.09.1977

Crimp v úvodu ke své eseji několika elegantními větami ideálně rekapituluje postoje, které reprezentují jím vybraní umělci: „Naše zkušenosti jsou do značné míry diktovány obrazy, těmi v denním tisku, v magazínech, v televizi nebo v kině. Spolu s těmito obrazy jsou naše prožitky věcí na vlastní kůži čím dál vzácnější, zdají se být čím dál tím triviálnější. Zatímco dříve obrazy plnily funkci interpretující skutečnost, nyní se zdá, že si jí uzurpují. Proto se imperativem stává pochopení těchto obrazů, ale ne kvůli tomu, abychom objevili ztracenou realitu, ale kvůli tomu, abychom determinovali, jak se obraz stává významnou strukturou samou o sobě. Obrazy se vyznačují čímsi, co není, přestože si toho často všímáme, plně pochopeno: jejich sdělení, odborné hodnoty jsou nesmírně těžce srozumitelné. Skutečné události se tu míchají s fiktivními, mírnost s hrůzou, všednost s exotičností, samozřejmost s neobyčejností; to vše se mísí právě v „pictures“ z názvu.“[5]

[5] Crimp D., Pictures, X-tra, vol. 8 nr 1, 2005, str. 17-18.



Fotografie č. 11 Dokumentace výstavy „Pictures“, Artists Space, New York, 1977

Umělci na výstavě vykazují velký zájem o tvorbu obrazů rozpoznávaných věcí. Tento pluralismus je vlastností celého světa umění oněch dob. Umělci se čím dál častěji také vracejí k nástrojům, které mohou snadno odrážet realitu, a jejich hojné používání, ve světě umění doposud nevídané, se stalo nejen prozaickým výběrem prostředku, ale také svého druhu manifestací.

Umělci „Pictures“ si pro svou práci přisvojili obecně dostupné obrazy kultury, v které jim bylo souzeno žít. Mění ale standardní funkce těchto obrazů, zbavují je jejich popisků, komentářů, narace obsažené v sekvencích jednotlivých záběrů. Slova Waltera Benjamina mluvícího o tom, že popisek bude nejdůležitější součástí fotografie, lze v tomto případě uznat za prorocká, protože všudypřítomné opatřování snímků popisky není nic jiného, než pokus vynutit si na příjemci konkrétní způsob vnímání obrazu. Umělci z výstavy se snaží ve svých pracích hledat důkazy pro to, že fotografie nemusí „zodpovídat za svou existenci ve jménu významu čehokoliv.“[6]

[6] Lacan J., The insistence of the letter in the unconscious, Structuralism, Anchor Books, str. 106.

3.3. Výstava The Pictures Generation, 1974-1984 v The Metropolitan Museum of Art v New Yorku.

V předchozím odstavci nepopisuji jednotlivé práce, které se ocitly na výstavě „Pictures“, protože byla pouhým zastoupením toho, k čemu došlo v umění osvojování během deseti po sobě jdoucích let přelomu 70. a 80. let. Ideálním referenčním bodem pro popsání nejzajímavějších umělců generace „Pictures“, kteří ve své tvorbě využívají fotografie, je výstava „The Pictures Generation, 1974-1984“ z roku 2009, na níž se umělci generace „Pictures“ dočkali obšírné prezentace, na níž měli nárok nejméně po dvě dekády. Pro tak zkostnatělou instituci, jakou v té době bylo The Metropolitan Museum of Arts v New Yorku, se jednalo o smělý počin. Expozice se konala na velmi rozlehlém výstavním prostoru a doprovázel ji skvěle připravený a bohatě ilustrovaný katalog publikovaný v nákladu Yale University Press.



Fotografie č. 12 Katalog výstavy „The Pictures Generation: 1974-84“, Yale University Press, 2009

„The Pictures Generation, 1974-1984“ je muzejní debut kurátora Douglase Eklunda, který prezentuje už uznávané hvězdy umění osmdesátých let, jako Cindy

Shermanová, Barbara Krugerová, Louise Lawler, Robert Longo, David Salle, Richard Prince, Jack Goldstein nebo Sherrie Levinová, stejně jako jejich mistry a předchůdce, třeba Johna Baldessariho, a umělce, kteří spolu s nimi tvořili newyorské prostředí. Prezentovaní umělci zásadně pocházejí ze dvou center, tzv. mafie z Cal Arts a zakladatelé Hallwalls, neziskové galerie z Buffala ve státu New York.



Fotografie č. 13 Výstava „The Pictures Generation: 1974-84“ v The Metropolitan Museum of Arts, New York, 2009

Jako tomu u rekapitulačních výstav často bývá, musela být část historie umění přepsána a změněna. Na výstavě „The Pictures Generation, 1974-1984“ v MET se např. neobjevily práce Philipa Smithe, jednoho z umělců původní výstavy „Pictures“. Mnozí si také povšimli nepřítomnosti takových uznávaných autorů, jako jsou Eric Fischl nebo Julian Schnabel, kterého Norman Rosenthal, kurátor Schnablovy retrospektivní výstavy v Museo Correr v Benátkách, popsal v

katalogu doprovázejícím expozici následovně: „lídr a outsider tzv. Pictures Generation“.[7]

„The Pictures Generation, 1974-1984“ je pokus podívat se na práci třiceti umělců, jejichž práce se soustředila kolem teze, že kultura ovládnutá médii si uzurpuje právo na vytváření umělé reality a, což vzájemně souvisí, poškozuje naše vnímání světa. Umělci si berou obraz masové kultury jako výchozí materiál. K tomuto účelu využívají různá média. Umělci si kladou za cíl tvorbu umění intelektuálního, stejně jako konceptuálního umění, a vedoucí k přemýšlení, ale také zároveň vizuálně přitažlivé, můžeme dokonce říci zábavné.

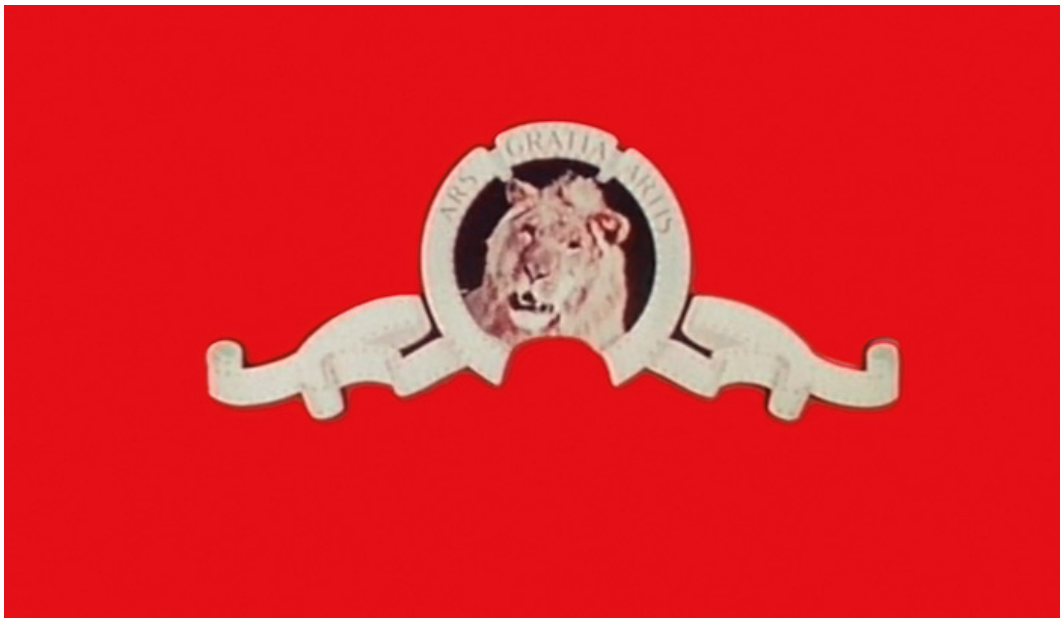
Zatímco umělci „Pictures“ jsou častěji bráni jako individualisti, tato výstava a doprovodný katalog sledují jejich vzájemné vztahy a zároveň vývoj umělců během desetiletí jejich práce. Ať mé krátké provedení výstavou poslouží spíše jako předmluva k představení nejzajímavějších profilů umělců používajících fotografii z generace „Pictures“ než jako hloubková analýza celé skupiny.

Výstavu otevírají rané práce studentů Johna Baldessariho na California Institute of the Arts, mezi něž řadíme umělce jako: Matt Mullican, David Salle a Jack Goldstein, jejichž vědomě nenápadné práce zpochybňují to, co tvoří pojem uměleckého díla.

3.3.1. Jack Goldstein

Baldessariho asistent na univerzitě v Kalifornii, Jack Goldstein, považovaný za nezpochybnitelného lídra newyorské komunity a jednoho z nejdůležitějších tvůrců generace „Pictures“, na výstavě prezentuje práci z roku 1975. Vytvořil tehdy přelomový film na pásmu 16mm „Metro-Goldwyn-Mayer“, v kterém si vypůjčil řvoucího lva ze znělky realizací studia MGM, jehož později vložil před jednotné červené pozadí. Z nahrávky vytvořil tříminutovou smyčku a vytvořil tak soudobou verzi nám dnes dobře známých gifů. Takto vznikl na jedné straně vizuálně zajímavý, na druhé straně k myšlení provokující obraz.

[7] Rosenthal N., Julian Schnabel. Permanently Becoming and the Architecture of seeing, Museo Correr, Venezia, katalog k výstavě, 2011.



Fotografie č. 14 Jack Goldstein, záběr z filmu 16mm Metro-Goldwyn-Mayer, 1975

Motiv odreálnění a zbavení obrazu původní funkce se line celou Goldsteinovou tvorbou. Mohli bychom zde uvést sérii tří prací The Pull“, každá zachycuje malou postavu, hloubkového potápěče na zeleném pozadí, padajícího muže na modrém pozadí a astronauta na stříbrném pozadí, umístěnou kdesi na skvrně jednotné barvy.



Fotografie č. 15 Jack Goldstein, The Pull, 1976

Analogičnost těchto obrazů můžeme postřehnout na úrovni samotných fotografií, ovšem ne na úrovni činností, které představují. Touha spojit tyto události je ale velmi silná. Nemůžeme se ale vztáhnout, i když to velmi chceme, k zážitkům představeným na obrazech. Naše jediné konotace spojené s činnostmi vykonávanými osobami zachycenými na obrazech jsou právě ty načerpané z novin nebo televize. Jejich vytržení z kontextu divákovi ukazuje, jak nemožná je

recepce prací bez účasti naší představivosti a spojování obrazů s těmi, které už známe, osvojili jsme si je, zachytili v osobní vizuální paměti.

V 70. letech se spolu s tím, jak se měnila citlivost umělců „Pictures Generation“, stala nejdůležitější součástí práce této skupiny sama skutečnost výpůjček z kultury jejich doby. Cindy Shermanová a Laurie Simmonsová se soustředí na aspekty individuální a kolektivní paměti, v které se obzvláště zachycují obrazy z našeho dětství. Inscenováním fotografií připomínajících vzpomínky z dětství chtějí umělkyně okomentovat, jako už zralé a sebevědomé ženy, roli žen v současném světě.

3.3.2. Cindy Sherman

Cindy Shermanová po celou své kariéru představuje výmluvné, provokativní výzkumy konstrukce současné identity a charakteru reprezentace. Čerpá přitom z nevyčerpatelného zdroje obrazů pocházejících z filmů, televize, časopisů a umění. Déle než třicet let pracuje jako svůj vlastní model a portrétuje se v četných převlecích a vtěluje se do různých osobností, někdy zvláštních a zneklidňujících, jindy nechutných a umělých. Za tímto účelem na sebe bere mnoho rolí - fotografky, modelky, maskérky, stylistky, kadeřnice nebo scénografky. S arsenálem paruk, kostýmů, protéz a rekvizit Shermanová mistrně mění své tělo a okolí.

Na výstavě se ocitl její „Untitled Film Stills”, v němž umělkyně inspirovaná hollywoodskými béčkovými filmy vytváří fiktivní fotografie z filmu, na nichž vidíme blond krásku zachycenou při plnění každodenních úkolů v domácnosti, při stopování (protože se jí právě pokazilo auto) nebo jako postavu sexy knihovnice sahající pro jednu z knih do regálu.



Fotografie č. 16 Cindy Sherman, Untitled Film Still #21, 1978

V „Untitled Film Stills" samozřejmě chybí muži. Šedesát devět osamělých hrdinek mapuje archetypy ženskosti vytvářené médii v poválečné Americe, období dospívání Shermanové, v době, která se stala svého druhu výchozím bodem pro naše současné přemýšlení o ní.

Přestože je většina postav Shermanové vymyšlena, máme dojem, že je už známe. Právě tento reflex okamžitého rozpoznání může za to, že k nám série tak silně promlouvá. Shermanová nepoužívá pasti, nesnaží se na nás „mrkat očkem", nemůže být řeč o ironii. Jak se o její tvorbě vyjádřil Andy Warhol, „Je dost dobrá na to, aby byla skutečná herečka."

Tuto sérii Shermanová tvořila od roku 1977 do roku 1980, kdy, jak sama tvrdí „vyčerpala zásoby fotografických 'klišé'".

3.3.3. Aneta Grzeszykowska

Při popisování prací Shermanové nemůžeme nevzpomenout na polskou umělkyni Anetu Grzeszykowskou, která ve své sérii „Untitled Film Stills, 2006“ kopíruje zmíněnou sérii fotografií. Na rozdíl od originálu jsou snímky Grzeszykowské barevné, opakují ale přesnost kompozice a charakteristiku původního vzoru. Rekvizity, oblečení a scenérie umělkyně volila v rámci současných a lokálních možností.



Fotografie č. 17 Cindy Sherman, Untitled Film Stills #3, 1977



Fotografie č. 18 Aneta Grzeszykowska, Untitled Film Stills #3, 2006

Zinscenování všech sedmdesáti fotografií jí zabralo rok. Hraní rolí zde dosáhlo svého vrcholu, Gzeszykowska se opětovně zbavila vlastní identity a vrátila jí Cindy Shermanové. Následovala americkou umělkyni i jí vytvořená filmová vtělení. Grzeszykowska nově zkoumá, jak se „archetypy ženskosti“ změnily během třiceti let od vzniku prací Shermanové.

3.3.4. Laurie Simmons

Feministické názory, inspirace filmem a uchylování se ke vzpomínkám z dětství vidíme i na tvorbě Laurie Simmonsové, která na výstavě v MET předvádí velkoformátové fotografie z roku 1990, zachycující bodově osvětlené nohy panenek připevněné k objektům-hračkám různého druhu: revolverům, domečkům, fotoaparátům nebo sušenkám.



Fotografie č. 19 Laurie Simmons, Walking Gun, 1991

Díky využití přerostlých formátů následují fotografie Simmonsové formálně všudypřítomné billboardy a rozměr kinoplátna. Navíc využívá reklamního osvětlení a režíruje scény, aby nakonec představila své portréty "žen-předmětů".

Simmonsová využívá motiv vraha číhajícího ve stínu se zbraní, připraveného zaútočit, často používaný ve filmech B třídy. Umělkyně ale situaci otáčí a i přes zpředmětnění ženy z ní činí dominantní figuru, svůdkyni z filmu noir, která je kdykoliv schopna zabít svého Pána ukrytého ve stínu.

3.3.5. Richard Prince

Dalším velmi významným představitelem, svého druhu ikonou skupiny „Pictures“ (především díky kontroverznosti spojené s jeho pracemi) je Richard Prince, který si ve své práci vypůjčuje z reklam luxusní statky prezentované v barevných magazínech. Oblíbil si svět nelidsky krásných modelek a konzumerismu. Autor manipuluje s fotografiemi, třídí je, vytrhává z kontextu, přefotografovává je tak, aby jak sám říkal „lež vyšla na světlo“.



Fotografie č. 20, Richard Prince, "Untitled (Cowboy)", 1989

Prince svými pracemi redefinuje koncept bytí autorem, originality a pojetí vlastnictví. Díky používání osobního chápání metod reprezentace ve světě produkce umění si vytvořil vlastní jazyk vyplněný ozvěnami jiných uměleckých jazyků, který můžeme bez pochyb uznat za výjimečný. Prince je dychtivý sběratel a pozorný kronikář amerických subkultur a běžného života a jejich role v konstruování americké identity. Ukazuje jak rasismus, sexismus a psychóza ovládly mainstreamový svět médií a přesytili ho obrazy kovbojů, tuningových aut, celebrit nebo soft pornografií.



Fotografie č. 21 Richard Prince. Untitled (Girlfriend), 1993

3.3.6. Louise Lawler

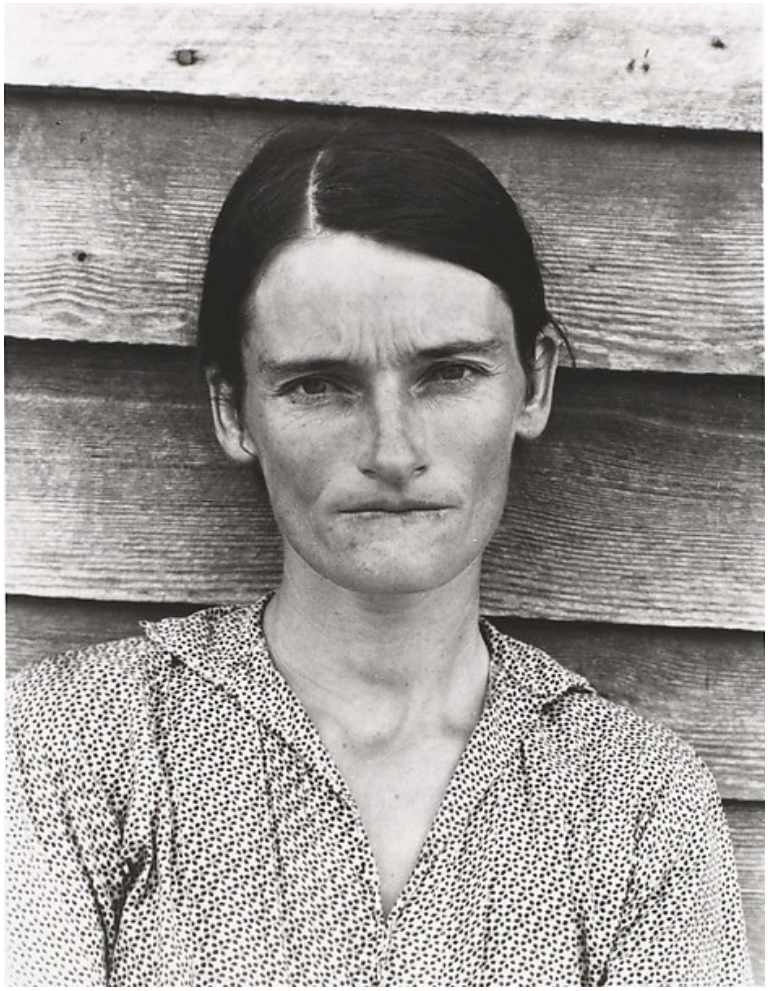
Samplování fotografií uvedenými autory se neomezovalo jen na hru s popkulturou. Práce Louise Lawlerové se soustředí na strategie prezentace a marketingu uměleckých děl. Většinu jejich výtvorů tvoří fotografie děl jiných umělců vytvořené v kontextu toho, jak jsou prezentovány a sledovány. Můžeme uvést např. fotografie obrazů visících na muzejních zdech, obrazů aranžovaných v prostředí domů jejich sběratelů nebo uměleckých děl, která jsou právě instalována na zdi galerií, případně soch v muzeu obdivovaných návštěvníky.



Fotografie č. 22, Louise Lawler, Pollock and Tureen, Arranged by Mr. and Mrs. Burton Tremaine, Connecticut, 1984

3.3.7. Sherrie Levine

Sherrie Levinová místo toho, aby přefotografovala práce mistrů fotografie, čerpá jejich ikonická díla z knih a plakátů a později je ukazuje jako svoje vlastní. „After Walker Evans“ z roku 1981 je asi nejznámější a často diskutovaná fotografická série Levinové, která kopíruje ikonické fotografie Walkera Evanse, zachycující Velkou krizi v Americe, mezi které patří také slavný portrét Allie Mae Burroughsové, ženy farmáře z Alabamy.



Fotografie č. 23 Sherie Levine, After Walker Evans: 4, 1981

Tato série se stala milníkem postmodernismu, zároveň vychvalovanou i napadanou za feministické zachycení autority patriarchátu, kritiku světa umění a jeho mechanismů a elegii uctění smrti modernismu.

Vzdálené všem konceptům, jednoduše přefotografované Evansovy práce vyprávějí příběh neustálého směřování autorů k vytváření děl majících význam, nemožnosti opětovného zachycení minulosti a našich vlastních ztracených představ.

Začátek 80. let přinesl výrazné odvrácení umělců Pictures od prací využívajících fotografie. Vrátili se k tradičním médiím, jako je např. malířství. Poslední místnosti výstavy v MET prezentují spektakulární velkoformátové obrazy a asambláže autorství tvůrců, jako jsou: Jack Goldstein, Troy Brauntuch, Robert Longo a David Salle. Zůstala však značná skupina umělkyň, jako jsou Barbara Krugerová, Ericka Beckamnová nebo Dara Birnbaumová, které setrvaly věrné dříve zvoleným nástrojům fotografie, filmu a instalace.

3.3.8. Barbara Kruger

Pokud se soustředíme na médium fotografie, měli bychom si více přiblížit osobnost Barbary Krugerové, která ve svých prací využívá fotografie zapůjčené z pop kultury, které následně proměňuje na černobílé, aby na ně nakonec nanesla sociálně angažovaná hesla. Obvykle používá texty bílé barvy umístěné na červeném pozadí ve fontu Futura Bold Oblique a Helvetica Ultra Condensed. Fráze často obsahují slova typu „you“ nebo „I“ přímo adresované příjemci obrazu. Autorka se jej tímto způsoben snaží přimět ke kritickému pohledu na realitu, která ho obklopuje, přeplněnou konzumností, nenávistí a nedostatkem rovnoprávnosti. Krugerová ve svých pracích často odkazuje na pojmy síla, identita nebo sexualita, které jsou podle jejího názoru do značné míry kontrolovány masmédii.



Fotografie č. 24 Barbara Kruger, Untitled (I shop therefore I am), 1987

Kromě dříve uvedených umělců se na výstavě ocitly také práce konceptualisty Johna Baldessariho, Barbary Bloomové, Erica Bogosiana, Glenna Branca, Rhys Chathama, Charlese Clougha, Nancy Dwyerové, MICA-TV (Carole Ann Klonaridesová a Michael Owen) a Thomase Lawsona.

3.3.9. Shrnutí

Přes pestrost řešených témat a způsobu práce si na výstavě lze povšimnout silného zastoupení média fotografie, nástroje obzvláště vhodného k stírání hranic mezi originálem a reprodukcí a mezi reálným světem a světem obrazů. Už od okamžiku vynálezu fotografie toto médium vyvolávalo mnoho kontroverzí a neustálých otázek ohledně originality, pokud zohledníme, že z jednoho negativu můžeme vyrobit mnoho kopií. Otázka, jestli můžeme některou z nich považovat za originál, zůstává věčně aktuální a v dalších kapitolách se budu snažit představit tvůrce, jejichž práce do značné míry toto pojetí zpochybňuje, stejně jako Pictures Generation, neustále novými způsoby.

4. Ohlasy „Pictures Generation“ v letech 1985-2015 a umělci zkoumající médium fotografie ve svém osvojování.

Od poloviny 80. let, kdy si už Pictures Generation získalo ve společnosti všeobecné uznání, se začali objevovat noví tvůrci snažící se vztáhnout k tvorbě umělců „Pictures“. Používali přitom nové techniky a zároveň inteligentně citovali své předchůdce. S velkým sentimentem rovněž odkazovali na svět analogové fotografie, zatímco vyrůstali, žili a tvořili ve světě velké digitální revoluce.

Generace fotografů „post-Pictures“ se čím dál častěji vrací k vizuálnímu bohatství svého média, především užitné fotografie, pořizované profesionály nebo pro potřeby tohoto trhu. Velkou pozornost soustředí na fotobanky, na výstavách často prezentují své komerční práce nebo si najímají řemeslníky jako subdodavatele. Velká skupina umělců tvoří své práce tak, že se jako kurátoři nebo editoři uchylují do archivů nebo sáhnou po amatérských snímcích. Ve světě umění v němž, pokud budeme citovat polskou Supergrupu Azorro „Všechno už bylo“[8], je pro tvůrce čím dál důležitější samotný proces a ne konečné dílo umělce.

Níže představuji nejzajímavější tvůrce nastoupivši po generaci „Pictures“, ty, které tato skupina do značné míry ovlivnila, ale i ty, kteří se pokoušeli komentovat realitu, v níž musejí žít, novými způsoby, kladli silný důraz na vybrané prvky fotografického světa a hledali v něm inspiraci pro svá osvojování.

[8] Citát ze dvou video filmů nazvaných Wszystko już było, v nichž se umělci Supergrupy Azorro poměřují s paradigmatem originality v umění. Absurdní konverzace, v níž jsou vyjmenovávány inovační nápady na umělecká díla, z nichž se všechny ukazují být už použité, zpochybňuje smysluplnost kladení nároku neopakovatelnosti na umělce.

4.1. Profesionální fotografie a fotografie pro fotobanky

4.1.1. Christopher Williams



Fotografie č. 25 Christopher Williams, Kodak Three Point Reflection Guide, 1968 Eastman Kodak Company, 1968 (Miko smiling), Vancouver, B.C., April 6, 2005; 2005

Na fotografickém portrétu, který si osvojil a rekontextualizoval Christopher Williams, se žena usmívá do fotoaparátu, její hlava je lehce nakloněna dopředu, oči se dívají přímo do objektivu. Silné, základní barvy vystupují ze šedého pozadí, na sobě má žlutý ručník, vypadá, jako by právě vyšla ze sprchy. Obraz ale zcela jistě není momentka z běžného života pořízená v domácím prostředí, ale mistrně zkonstruovaná scéna v ateliéru, odtržená od vyprávění a kladoucí důraz na produkty, které má modelka na sobě. Abychom se ještě více ujistili o nepřirozenosti situace, nachází se vlevo barevná škála Kodak. Díky tomuto detailu už dokonale víme, že nemáme co dělat s komerční fotografií, protože takovýto prvek by byl na snímku tohoto typu nemyslitelný.

Williams se ve svých pracích snaží řešit problém stagnace v komerční fotografii. Příkladem může být titul výše uvedené práce „Kodak Three Point Reflection Guode, 1968 Eastman Kodak Company, 1968 (Miko smiling), Vancouver, B.C., April 6, 2005“, která silně evokuje návaznost na praxi z doby před digitální érou. Autor do něj umístil také místo a čas pořízení své fotografie. Nabízí se reflexe toho, jak dynamicky se měnila technologie ve fotografii a její dostupnost ve světě, a jak zůstává profesionální svět v jistém druhu stagnace, v němž se kritéria pro dobrou ateliérovou fotografii příliš nezměnily.

Williams se ve svých pracích inspiruje hlavně estetikou fotobank, které ovládly náš každodenní prostor, ať už v reklamních letácích nebo v televizi, objevuje se na billboardech v městském prostoru nebo na internetu. Fotobanky Williamse zajímají obzvláště s ohledem na jejich estetiku, která dokáže pružně uspokojovat potřeby různých komerčních trhů. Williams se snaží zkoumat hranice této elastičnosti díky jejich zobrazování v kontextu současného umění.



Fotografie č. 26 Christopher Williams, Untitled (Study in Yellow and Green/East Berlin) / Studio Thomas Borho, Oberkasseler Str. 39, Düsseldorf, Germany, July 7, 2012; 2012

Pokud bychom chtěli definovat archetypální fotobankovou fotografii, je to právě taková, jako Williamsova práce: komerční, přísně zkorumpovaná, uměle osvětlená, se sytými barvami a s naplánovaným vizuálním výsledkem. Snímky jsou konstruovány tak, aby se daly snadno změnit kontexty, aby to byly univerzální a zároveň známé obrazy. Na jedné straně snímky z fotobank zastupují vše, čím fotografie vždy chtěla být jako specializované médium, tedy ikonická a produkovaná profesionálním způsobem, zvláštní pozornost kladou na správné osvětlení, expozici a kompozici. A na druhé straně jde o synonymum úpadku jejích aspirací jako média vysokého umění. Estetika je primitivní, nudná, málo inspirující, s ohledem na její univerzální charakter se nedá vytvořit hierarchie.

4.1.2. Elad Lassry

Pojem snímku z fotobanky rozpracovává mnoho dalších fotografů, kteří si ve své tvorbě osvojují a následují vizuální stopy fotobankové fotografie. Stačí uvést práce Elada Lassryho, umělce pocházejícího z Tel Avivu, trvale bytem v Los Angeles, spojeného s tamním akademickým prostředím California Institute of Arts (studoval tam Christopher Williams a John Baldessari, předchůdce a učitel „Pictures Generation“ tu stále přednáší), který zkoumá svět reklamní fotografie a její zdánlivou dokonalost. V sériích fotografií zátiší Lassry pořizuje „obrazy“ (pictures). Využívá k tomu materiály z vintage magazínů i tvoří nové obrazy osvojující si estetiku 60. a 70. let.



Fotografie č. 27 Elad Lassry, Nailpolish, 2009

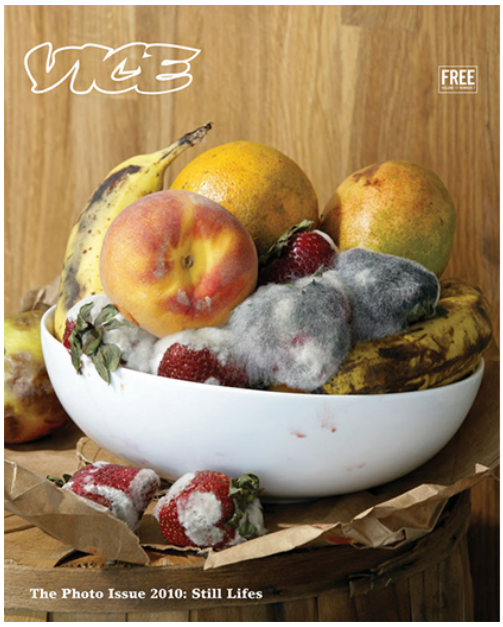
V práci „Nailpolish“ (2009) Lassry fotografuje klasický produktový packshot, který prezentuje lahvičky červeného laku na nehty, postavené na speciálních zelených stojanech v čistém prostoru fotoateliéru. Obraz je přímý, jednoduchý a představuje produkt, který by měl obraz ze své podstaty prodávat. Lassry sám vyrábí podstavce pod laky, záměrně z produktů stírá jejich etikety, aby se z nich staly univerzální fotobankové obrazy. Ovšem jeho zásahy se neomezují na etapu samotného obrazu, Lassry natírá rámy, do nichž své „obrazy“ (pictures) vkládá, na barvu dominující dané práci. Tímto zdánlivě dekoračním a žertovným gestem Lassry nejen přitahuje pozornost, připomíná druhy snímků pro fotobanky, které využívá ve svých pracích, hlavně mu jde o jejich rekontextualizaci do světa současného umění. Takovýto postup můžeme přirovnat ke konceptu „parergon“ Jacquesa Derridy[9], který hledá dekonstrukci Kantova

[9] Derrida J., The Parergon, The Truth in Painting, Chicago: University of Chicago Press, 1987.

tvrzení o univerzálních hodnotách krásy prostřednictvím upozornění na jejich naprosto odlišné limity v rámci okrajů obrazu. Soustředěním pozornosti na rám jako integrální část práce Lassry fotobankovou fotografii vyvádí z její opakovatelnosti, anonymity a činí z ní trojrozměrné dílo jediné svého druhu.

4.1.3. Roe Ethridge

Roe Ethridge, fotograf narozený v roce 1969 a bývalý student Atlanta College of Art, fotografuje jak užitné snímky, tak si zapůjčuje obrazy, které už jsou v oběhu. Jde o fotografie jeho autorství, pro něž se během publikací nenašlo místo a Roe uznal, že si zaslouží druhý život, i práce už zveřejněné v jiném kontextu. Jak sám říká: „Všechno se i tak dříve nebo později dostane do časopisů“. Čerpá z popisné síly fotografie a snadnosti, s níž může být duplikována, upravována, a tvoří vizuální fugy jako skladatel. V těchto fugách se ze zdánlivého chaosu ve větším shromáždění hlasů-obrazů získává žádoucí harmonie. Ethridge v jednom cyklu předvádí snímky z fotografování pro magazín Self Service se skenem nálepky s obrázkem dýně získané z alba jeho syna, kombinuje je s fotografií zátiší pořízeného na zakázku magazínu Vice, a k tomu všemu přidává snímek pláže Rockaway v New Yorku připomínající kýčovité pohlednice. V tom připomíná klasického uživatele fotoaparátu, který mění styl v závislosti na tom, co fotografuje.





Vlevo: Fotografie č. 28 Obálka magazínu Vice (The Photo Issue - Still Lives), 2010
Vpravo: Fotografie č. 29 Roe Ethridge, Old Fruit, 2010

„Thanksgiving, 1984“ je ideální příklad, abychom ilustrovali praxi Roe Ethirdge. Autor stírá hranice mezi komerční zakázkou a rodinným portrétem pořízeným během svátků. Jde o komentář autora k tématu tvorby vzpomínek prostřednictvím fotografie. Mistrně aranžovaný a profesionálně osvětlený obraz je příliš ideální a pečlivě zkonstruovaný na to, abychom ho mohli chápat jako dokumentaci skutečných událostí. Předmět fotografie, snad modelka, který byla stylizována a instruována, co má dělat, se dívá lehce mimo objektiv, tak jakoby se nacházela uprostřed rozhovoru s hosty během večeře na svátek díkůvzdání. Stůl před ní je plný jídla, symbolu tohoto svátku, jako je třeba krocan, brusinková omáčka, ozdob různého druhu a servisu pro speciální příležitosti. Pokrmy svou prezentací připomínají spíše ty z reklamních prospektů, často nepůsobí chutně, ale v obecném mínění jsou považovány za ideální.



Fotografie č. 30 Roe Ethridge, Thanksgiving 1984; 2009

Hlavním aspektem fotografie je žlutý svetr modelky. Ten se zdá být důležitou součástí fotografie, která by se svým charakterem nejvíce hodila právě jako propagační materiál pro některou z oděvních firem. Ovšem Ethridge tím, že do názvu práce umístil rok 1984, vyvolává dojem, že jde o vzpomínku na události z minulosti, ovšem místo zamlžených vzpomínek nám autor představuje v každém plánu ostrý, hyperrealistický obraz.

4.1.4. Josephine Meckseper

Fotografie a intermediální instalace Josephine Meckseperové (1964) záludně exponují vazby mezi politikou a světem módy a reklamy koncentrovaným na spotřebu. Umělkyně vyrůstala v umělecké rodině s kontakty na revoluční levici (její otec, umělec Friedrich Meckseper měl anarchistické

sklony a její matka byla aktivní poslankyní Strany zelených). Po přestěhování z Berlína do Spojených států Meckseperová studovala na California Institute of the Arts, kde začala tvořit své první fotografické a filmové materiály během nepokojů v roce 1992, které se rozpoutaly v ulicích Los Angeles po procesu s údajně brutálně se chovající policií z Rodney King. Nekončící zájem médií o napětí mezi místní společností Afroameričanů a policejním oddělením z Los Angeles vedl k tomu, že se z těchto událostí stala velká show. Fotografie hořících budov, rozbité výkladní skříně obchodů, bití náhodných kolemjdoucích nebo protestanti kladoucí odpor policii. Tyto obrazy se velmi lišily od reklam vysílaných v přestávkách těchto televizních zpráv. Meckseperová si všimla, že pro svět důležité události a komerční obsah jsou prezentovány ve velmi podobných proporcích. To se stalo hlavní inspirací pro její další tvorbu, která i přes využívání prvků komerčního světa symbolicky komentuje politiku, ekonomiku a sociální nerovnosti.



Fotografie č. 31 Josephine Meckseper, Blow Up (Tamara), instalace ve výkladní skříni, 2006

Její nejcharakterističtější instalace se skládají z různých druhů formy prezentace, často využívané komerčním světem - lesklé, skleněné police, chromované skleněné vitríny vyplněné elektrickými prvky, odřezky společnosti přesycené konzumem.

Umělkyně hledá inspiraci především v aranžmá výkladních skříní obchodů nebo v prvcích expozic z etnografických muzeí. Její osobní instalace komentují to, jak plytkou kulturu vytvořil globální kapitalismus, který přitom vyrovnával rozdíly mezi jednotlivými společenskými skupinami.



Fotografie č. 32 Josephine Meckseper, Blow-up (Tamara, Michelli, Laura), 2006

Ve fotografické sérii „Blow-Up“ (2006-8) jsou modely oblečeny do elastických punčoch a prádla z 50. let 20. století, které umělkyně koupila v obchodech na Manhattanu (Lower East Side), kde se nachází její ateliér.
Tyto vyvolané fotografie představující lidské postavy v nadživotní velikosti jsou nejčastěji prezentovány na stěně pokryté od podlahy ke stropu lesklou tapetou vypůjčenou z německého zásilkového katalogu Quelle International vydaného v roce 1976. Produkty vybavení interiérů a oděvy nabízené v katalogu odrážejí výrobky, mezi nimiž umělkyně vyrůstala v rozděleném Německu 70. let. Autorka v nich vnímá zrcadlení kontrastů mezi vkusem západoevropské střední třídy a

masově produkovanou, funkčně uniformovanou módou východního bloku, která byla, jak říká umělkyně, "součástí plánovaného hospodářství a ne symbolem postavení."



Fotografie č. 33 Josephine Meckseper, Quelle International (Wallpaper), 2008

„Blow-Up“ a „Quelle International“, práce umělkyně z let 2006-2008 jsou založeny na sémantických kódech pocházejících z katalogů - pózující modelky, křiklavá pozadí a výprodeje posledních kusů kolekce, to vše kvůli adresování jejich přesvědčivého sdělení a odrazu výzkumu Meckseperové toho, jak je politická sídla předávána v reklamách současného světa přeplněného vnějšími okolnostmi.

4.1.5. Josephine Pryde

Z podobné zásady vycházejí i fotografie Josephine Prydové (1967), jejíž tvorba rozpracovává estetiku snímků z fotobanky prostřednictvím technického přepracování a rekonfigurování prací a testování hranic toho, jakým způsobem mohou být prezentovány. Prydová pochází z britských ostrovů a kromě toho, že využívá lesklé povrchy načerpané ze světa módy, láme očividné odkazy na svět komerce díky umisťování prací na podivné hliníkové povrchy, které jim dodávají formu objektu a vyzdvihují je do stavu uměleckých děl.

Jako příklad osvojování nám může posloužit série fotografií „Scale“ (2012), která využívá estetiku sladkých fotografií domácích zvířat, v naší době tolik rozšířených, a časté téma snímků ve fotobankách. Prostřednictvím tak bezvýznamného modelu, morčete, nám chce umělkyně vyprávět složitější příběh a zdánlivě naivní fotografie mají za úkol pouze nás zmýlit a na zaujmout na první pohled, abychom mohli po jejich analyzování a přečtení popisků objevit jejich druhý plán.

Třicetšest portrétů morčat v nás vyvolávají dvě konotace, jednu už zmíněnou, tedy tu z často reprodukovaných obrázků ze stránek fotobank nebo ze sociálních sítí, druhou s laboratorním výzkumem, v nichž často slouží jako „pokusní králíci“.



Fotografie č. 34 Josephine Pryde, Scale, 2012

Zahloubání se do příběhu morčat nás přímo směřuje k obchodu s otroky. Morčata původně pocházejí z Jižní Ameriky, v 17. století byly přepraveny na otrokářských lodích, kterým se říkalo Guineaman (plavily se mezi Guineou, Anglií a jižní Afrikou), do Evropy jako zajímavost ze vzdálených břehů. Prydová rozmisťuje uvnitř fotografií stopy, jako jsou slova (Paris, Berlin, Tokyo, New York) a rekvizity - pásky, řetězy nebo polyethylen, aby dodala zvířeti nevyjadřujícímu pocity více osobnosti.



Fotografie č. 35 Josephine Pryde, Scale, 2012

K zvířatům přistupuje jako k modelům, hraje si s konvencemi fotografie, když manipuluje s přiblížením, dvojitou expozicí nebo změnou bodu zaostření. Pokouší se nějakým způsobem odhalit emoce zvířat, která je nevyjadřují. Nabízejí se asociace s módní fotografií, jejími světovými hlavními městy, mezi nimiž během své umělecké práce Pridová krouží, a toho, jak nemožným se stává útěk od bytí otrokem světa, který chce s pomocí své tvorby kritizovat.

4.2. Sbírky a osvojování archivů

4.2.1. Adam Broomberg a Oliver Chanarin

Adam Broomberg a Oliver Chanarin, duo umělců původem z Jihoafrické republiky, ve svých projektech v posledních letech čím dál častěji používají nalezené materiály (found footage). Velmi zajímavá se zdá být jejich práce s knihami, jako je tomu v případě War Primer 2, která zahájila celou vlnu fotografů vytvářejících photobooky na základě už existujících archivních publikací. Španělská umělkyně Cristina de Middelová svou publikaci „Party: Quotations from Chairman Mao Tse-tung“ připravila na základě komunistického manifestu v názvu zmíněného Mao Ce-tunga. Mark Power do svého „Die Mauer ist weg!“ zanesl vlastní fotografii reprodukovanou na kopii deníku zakoupeného den po pádu Berlínské zdi. Do nekonečna bychom mohli na seznam umělců přidávat další jména a to vše jen během několika let.



Fotografie č. 36 Adam Broomberg, Oliver Chanarin, rozkládací fotografie, War Primer 2, Mack Books, 2011

„War Primer 2“ je umělecká kniha, která si přivlastňuje stránky anglickojazyčného vydání knihy Bertolta Brechta z roku 1998 „Kriegsfibel“ (War Primer), původně vydané v Německu v roce 1955. Brecht v ní spojil dvojice fotografií vystříhaných z novin, zobrazujících druhou světovou válku se svými krátkými poetickými skladbami, které měli příjemci vysvětlit obrazy pocházející z masmédií. Brecht přistupoval skepticky k roli, kterou v politické ekonomii kapitalismu plní fotoreportáž, a k fotografiím v tisku přistupoval jako k hieroglyfům vyžadujícím vysvětlení.

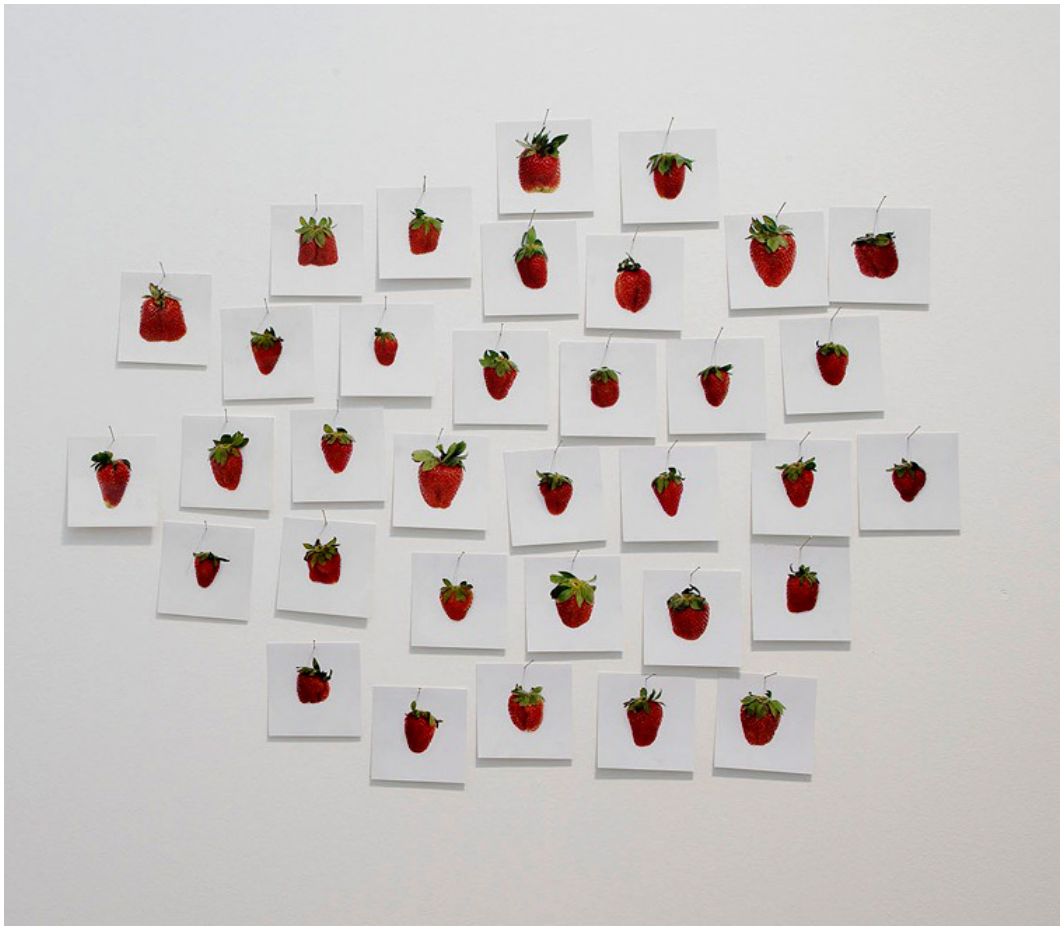


Fotografie č. 37 Adam Broomberg, Oliver Chanarin, rozkládací fotografie, War Primer 2, Mack Books, 2011

Broomberg i Chanarin ve své verzi nanášejí na staré fotografie z Brechtovy knihy nové, známé z masmédií i anonymní, ilustrující současnou „válku s terorismem“. Tímto nanášením vrstev fotografické historie umělci vyjadřují kritiku současných konfliktů a dosti brutálním způsobem přepisují historii, která se ve skutečnosti nepoučuje ze svých chyb.

4.2.2. Hans-Peter Feldmann

Hans Peter-Feldmann je další umělec využívající ve své tvorbě vernakulární fotografii a knihy. Jeho přístup k tvorbě umění se opírá o sběratelství, objednávání a představování amatérských momentek, vytištěných reprodukcí fotografií, často obsahujících triviální, humoristické prvky. Feldmann mění náš způsob vnímání těchto prací v jím tvořených knihách, na pohlednicích, plakátech a v efemérních pracích „site-specific“.



Fotografie č. 38 Hans-Peter Feldmann, „One Pound Strawberries“ (34 fotografií), 2005

I přesto, že z umělcovy tvorby můžeme uvést desítky prací, je Feldman nejznámější díky instalaci skládající se z fotografií každodennosti, často zapůjčených z masové kultury. Na přelomu let 2004 a 2005 MoMA P.S. 1 předvedla jeho „100 Years“ skládající se z portrétů lidí ve věku od 8 měsíců do 100 let. V roce 2008 prezentovalo International Center of Photography řadu 100 obálek běžných časopisů nasbíraných Feldmanem 12. září 2001. Z obdobné

zásady, silně připomínající fotografie Eda Rusche, vycházejí také jiné jeho práce, jako „One Pound Strawberries“ (34 fotografií) nebo „Birgit“.



Fotografie č. 39 Hans-Peter Feldmann, Birgit, 2006

4.2.3. Erik Kessels

Erik Kessels rovněž pracuje s nalezenými materiály, pouze místo toho, aby svá díla věšel na stěny, si oblíbil knihy a časopisy jako místa prezentace svých sbírek. Zajímavým příkladem jsou jeho vydavatelstvím KesselsKrammer Publishing (dceřiná společnost komunikační agentury založené Kesselsem - KesselKrammer) pravidelně vydávaný magazín „Useful Photography“ a knižní série „In almost every picture“. Umělec v nich sklízí plody svého dlouholetého hledání fotografií z oblasti profesionální i vernakulární fotografie. Kessels v těchto tiscích prezentuje např. typologii krav, černé psy na černém pozadí, kýčovité svatební fotografie nebo fotografie zvířat umístěné na puzzle.



Fotografie č. 40 Useful Photography #12, KesselsKrammer Publishing, magazín, 2014

Kesselsovy volby jsou obvykle velmi důvtipné, zároveň dokonale komentují mnohost oblastí, v nichž může v současnosti fotografie fungovat. Kessels vyhledáváním fotografií, jejich upravováním a vkládáním do kontextu umělecké publikace, vytištěné na papíru a, což spolu souvisí, hmatatelné, dodává nálezům formu umění a mění skupinu příjemců, na něž tyto fotografie obvykle cílí. Ukazuje tím také, že jsou jistá fotografická zobrazení univerzálně zajímavá, mění se pouze jejich vnímání z užitného na umělecké a otázka autora se odsouvá do pozadí.



Fotografie č. 41 Knižní obálky ze série „In almost every picture“, KesselsKramer Publishing

4.2.4. Mikołaj Długosz

Podobné práce v Polsku vytváří Mikołaj Długosz, který si do cyklu „1994 “ vypůjčil cizí fotografie, aby vytvořil vlastní kolekci. „1994” je reflexe nad základy současné polské konzumní kultury a nostalgický návrat k posledním stopám analogové komerční fotografie.



Fotografie č. 42 Mikołaj Długosz, Telefon, 1994; 2010

Długosz prezentuje sny o zboží a spotřebě, věcech dostupných za akční cenu a ve velkém množství v sítích hypermarketů, pocházející z epochy definované turbokapitalistickým zrychlením Balcerowiczowa plánu. Długoszem prezentované „packshotové“ fotografie původně použité pro akční tiskoviny nyní získávají nový význam. Po dvaceti letech od svého vzniku nás vysílají na nostalgickou cestu na místa dobře známá. Díky změně kontextu snímků a jejich odříznutí od popisu Długosz, vědom si sentimentální povahy Poláků, mění nudné fotografie v ikony transformace volného trhu v Polsku.

4.3. Ateliér umělce, tvůrčí proces a subdodávky.

4.3.1. Anette Kelm

Anette Kelmovu zajímá typologie, modely masové výroby, funkce naplňované předměty a způsoby, jak se reprezentují. O tři desetiletí později Susan Sontag popsala, že fotografie je „především afirmace přítomnosti předmětu; jeho správnosti“.[10]

Tato „přítomnost“ je obzvláště viditelná na fotografiích Anette Kelmové. Nemůžeme popřít, že věci, které zachycuje ve svých precizních, pečlivě zkomponovaných pracích, často s pomocí velkého formátu, existují. Tyto zákroky činí dojem luxusu a na mysl samy od sebe přicházejí asociace s reklamní fotografií. Její práce oscilují kolem klasických fotografických témat, jako jsou: zátiší, portrét nebo krajinná fotografie. Díky výtvarnosti prací je těžké hodnotit, jestli vznikly v 70. letech pro potřeby komerčního trhu nebo už v 21. století.

Snímky Kelmové se vyznačují zdánlivým dojmem objektivity, ale na mnoha fotografiích se objevují prvky ze života umělkyně, zvláštní předměty denní potřeby nebo rekvizity fotoateliéru, které zpochybňují naše vnímání jejich prací a nutní nás k nové analýze toho, na co se díváme, a zamyšlení se nad tím, jestli jejich „správnost“ není ošidná.

[10] Sontag S., On photography, Penguin Books, 2002, str. 62.





Vlevo: Fotografie č. 43 Anette Kelm, *Untitled* (*Cardboard, Paisley, Ladder, Hands*), 2013
Vpravo: Fotografie č. 44 Anette Kelm, *Untitled* (*Cardboard Paisley, Close Up*), 2013

Kelm tvoří matoucí vyprávění, např. to v Untitled (Cardboard, Paisley, Ladder, Hands)“, v němž se autorka rozhodla prozradit divákovi běžné skryté procesní prvky obrazu. Kelmová stírá hranice mezi uměleckým procesem a jeho konečným produktem, jímž je dílo. Využívá k tomu také typologie, nutí diváka volit a podkopává pojetí rozhodujícího okamžiku ve fotografii. U Kelmové je celý proces dílem a mnohost odkazů a osvojení různých kulturních prvků jak se zdá, přijímání jejich prací neusnadňuje. Jejich statičnost je pouze zdánlivá a celá dynamika probíhá během etapy sledování a zpracování obrazu divákem, jeho znalostmi a zkušenostmi.

4.3.2. Anne Collier

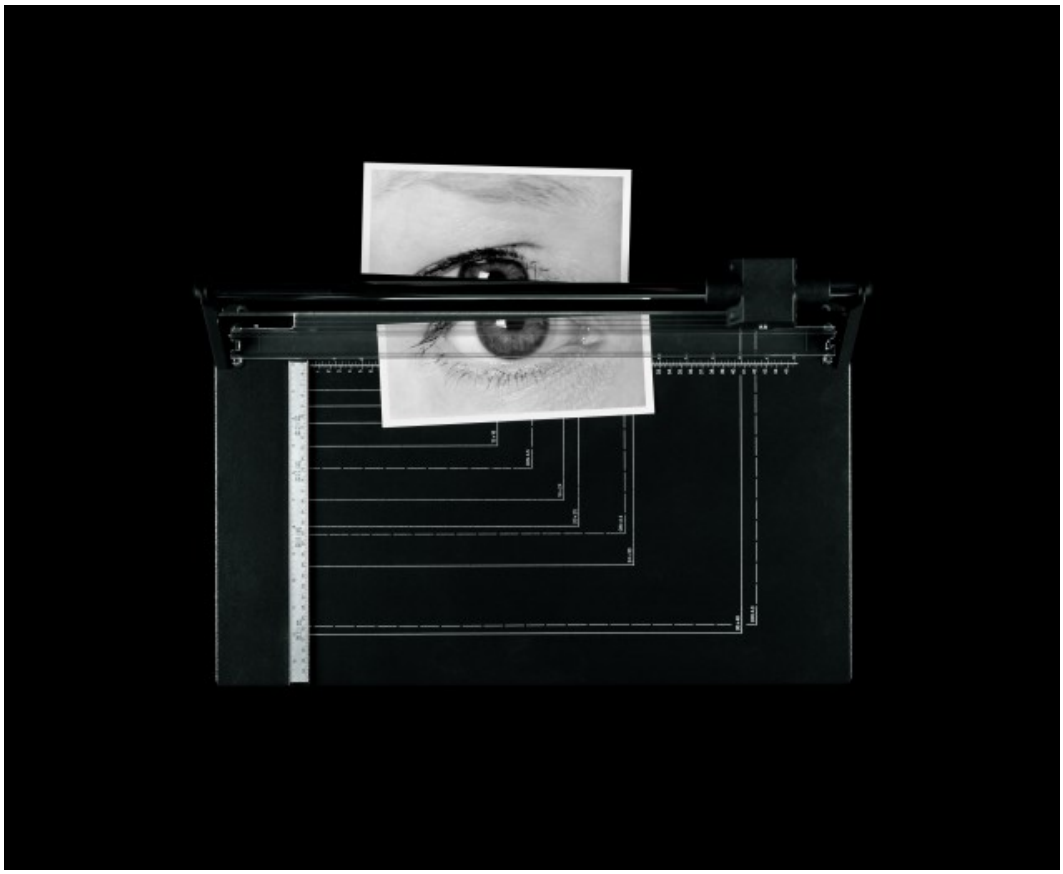
Anne Collierová (1970) spojuje fotografie zátiší s technikami osvojování ve svých skrupulózně aranžovaných kompozicích. Nalezené předměty, obaly desek, vytržené stránky časopisů, kalendáře a pohlednice, fotografované nejčastěji v ateliéru před jednotným pozadím, prozrazují zájem umělkyně o masmédia a populární kulturu 60., 70. a 80. let. Její snímky, rovnoměrně inspirované konceptuálním uměním ze západního pobřeží a komerční produktovou fotografií,

s estetikou, jíž Susan Sontagová popisuje jako „deadpan“ (často humoristickou a autoironickou), prezentují sbírku formálních a psychologických asociací, které zahrnují neustále se vracející napětí kolem pojmů síla a pohlaví.
Práce, kterou bych rád uvedl, zkoumají samu kulturu fotografie a fotografů, konvence fotografie aktu a samotné činnosti „prohlížení si“ fotografií. „Woman with Cameras #1“ představuje rozkládací fotografií zapůjčenou z katalogu fotografické techniky ze 70. let, využívanou prodejci vybavení především k nalákání mužské části klientely.



Fotografie č. 45 Anne Collier, Woman With Cameras #1, 2012

„Veterans Day“ je přefotografovaný program akcí The Museum of Modern Art’s z roku 1972 roku, na němž byla vytištěna fotografie Edwardse Westona z roku 1925, představující trup syna umělce Neila. „Cut“ představuje snímek s fotografií oka umělkyně, přeříznutého na půl řezačkou na papír. Jedná se o odkaz na kontroverzní film „Andaluský pes““ (Un Chien Andalou) Salvadora Dalího a Luise Buñuela, v němž je ženské oko řezáno žiletkou.

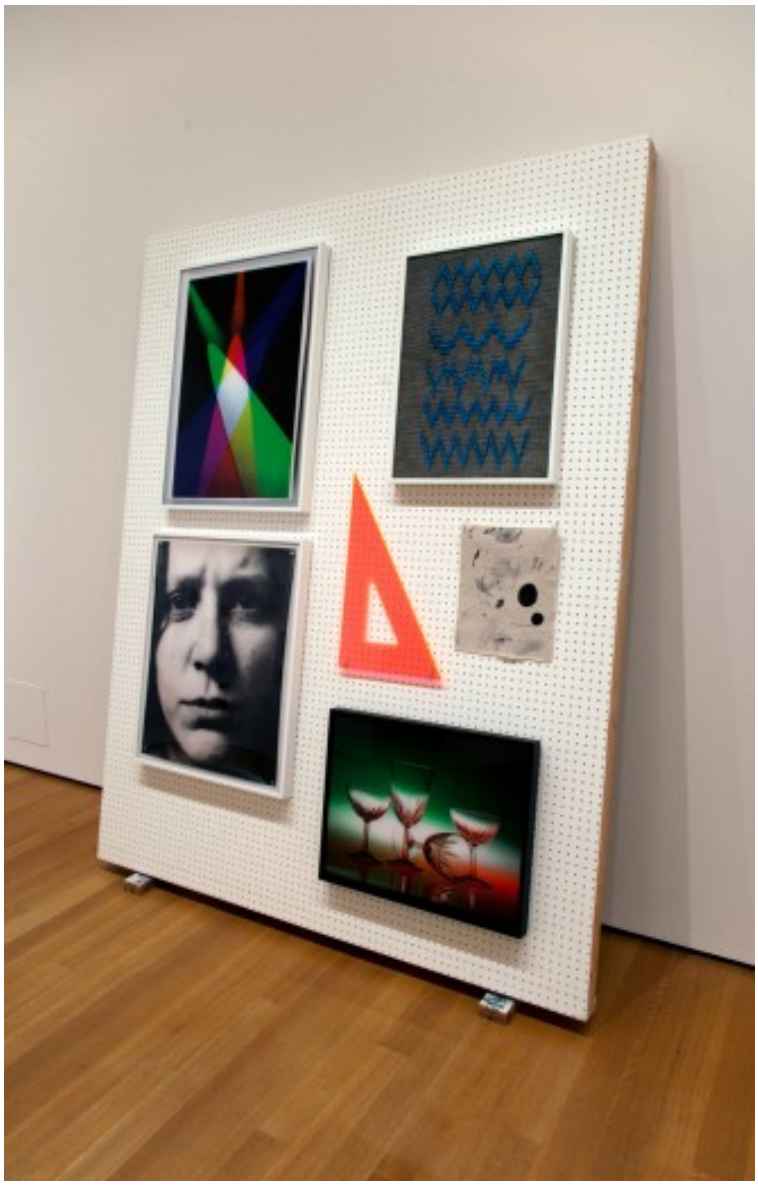


Fotografie č. 46 Anne Collier, Cut, 2009

Zátiší Colleriové specifickým způsobem exponují materiálnost fotografické reprodukce a snížení hodnoty jednotlivých fotografií v široce pojímané kultuře tisku, která se ve světě digitálních technologií stává nadbytečnou. Práce Collierové hluboce zakořeněné v historii fotografie jako uměleckého média a v intelektuálním hledání rekontextualizují klišé populárního zobrazování a při této příležitosti nám předvádějí soukromý svět umělkyně zaplněný nostalgií po archiváliích.

4.3.3. Amanda Ross-Ho

Amanda Ross-Hoová (1975) se ve svých pracích inspiruje materiální kulturou uměleckého ateliéru a myšlenkou, že vše, co se v něm nachází, od součástí výzkumu, přes památky po nástroje, může být využito, osvojeno v procesu tvorby. Pro znázornění procesu využívání četných výpůjček musíme uvést několik prací umělkyně z výstavy New Photography 2010 v MoMA v New Yorku. Její expozice se skládala z fotoobjektů, tvořených upravenými propagačními plakáty k filmu „Irreconcilable Differences“ (komedie o dítěti prožívajícím rozvod rodičů) a velkoformátovou fotografií jedné ze zdí pracovny, vytištěnou na plátně, a ručně navrtanými sádrovými panely. Zmíněné sádrokartonové desky slouží jako tabule pro mnoho prací: naskenované návody k obsluze, fotografické příručky, reprinty portrétů pořízených matkou umělkyně v 70. letech a kompozice ze skleniček, která je fotografickou zakázkou otce z doby dětství umělkyně.



Fotografie č. 47 Amanda Ross-Ho, Expose for the Shadows, Develop for the Highlights (Perforated Sampler): White Light, Crewel Point, Triangle 208.33%, Glasses (His), Portrait (Hers), 2010

Ross-Hoová vyrůstala, jak si můžeme povšimnout, v domě umělců a komerčních fotografů. V její umělecké práci, jak říká „není rodinná struktura ani nostalgická, ani autobiografická, je to spíše rám pro blízké souvislosti a vazby, stejně jako periferní zóna, která informuje sama sebe.“[11]
Ve své tvorbě dává umělkyně nové významy rolím řemesla a užitné fotografie v současné umělecké praxi.

[11] Marcoci R., New photography 2010, doprovodný text výstavy, Museum of Modern Art, New York, 2010.

4.3.4. Jeff Koons

Bylo by netaktní nevzpomenout v souvislosti s „Pictures Generation“ osobnost Jeffa Koonse (1955), jehož práce už od doby studií zkoumají estetiku masmédií a popkultury. Od okamžiku prvních úspěchů v polovině 80. let Koons své práce zhotovuje v ateliéru připomínajícím továrnu a přenáší filozofii Andyho Warhola na současné reálie. Koons s pomocí svých, v současnosti asi sta, asistentů produkuje práce „rukami svých asistentů“. Vypracoval techniku „color-by-numbers“ pocházející z dětských omalovánek, která mu umožňuje plně kontrolovat proces tvorby jeho dokonalých, fotorealistických obrazů nebo bezchybně dokonalých soch tak, aby každá z nich vypadala jakoby zhotovená „jednou rukou umělce“. Koons tímto gestem eliminuje pochybnosti spojené s technikou, které se vyskytly během jeho uměleckého vývoje. Díky tomu se velmi zajímavým stává samo umělecké gesto a ne to, jakým způsobem bude realizováno.

Koons využívá subdodavatele nejen pro své malířské, ale i fotografické práce. Nejzajímavější se zdá být série „Made in Heaven“ (1990-1991), pro niž si Koons najal erotického fotografa a svou tehdejší manželku, porno hvězdu Ilonu Stellarovou „Cicciolinu“. Navazuje nejen na v 90. letech všudypřítomnou pornografii, ale také na ze všech stran útočící billboardy a plytkost sdělení, které předávají. Koons do série zasadil sama sebe jako model. Jde o motiv často používaný v celé Koonsově tvorbě. Ze sebe i ze svého umění udělal zboží na prodej a postupoval přitom stejně jako billboardy, které si osvojuje.



Fotografie č. 48 Jeff Koons, llona on Top (Rosa Background)“, 1990

Do série „Made in Heaven“ lze zařadit práce jako jsou „Dirty Ejaculation“, „Ilona’s Asshole“, „Jeff in the Position of Adam“ nebo „llona on Top (Rosa Background)“. Jde o velkoformátové zrnité fotografie vytištěné na plátno, které autor kombinuje se sochami zachycujícími jeho a Ilonu v nesmírně odvážných sexuálních pozicích. Umělec k tomu využívá nejen navazování na profesionální pornografickou fotografii, které se věnuje jeho manželka, ale také na kýčovitou estetiku baroka nebo rokoka, půjčuje si pózy z děl Giana Lorenza Berniniho, Jena-Honoré Fragonarda, François Bouchera nebo z novějšího malířství v provedení Gustava Courbeta a Édouarda Maneta.

4.4. Shrnutí

Tvorba těchto umělců v jistém smyslu představuje velmi pesimistickou kritiku, dělají to ale velmi jemně a často značně důvtipným způsobem. Jejich projekty působí dojmem, že jsme dospěli do momentu, kdy je jedinou věcí, která nám zůstala, nekonečné reprodukování toho samého, a oni v tichosti následují vizuální záchytné body této reprodukce. Jejich kritika vykračuje mimo dříve

zmíněnou sociální a politickou teorii spektáklu Guye Deborda, která zkoumá následky přesycení společnosti obrazy v médiích. Takovýto diskurz následující marxistickou kritiku (a potenciální emancipaci) se už pro současnou společnost nezdá být aktuální. Těmto projektům jde především o prostor mezi rozpoznáním estetických hodnot divákem jako produktu komerčního světa a vyjednávání závislosti s vysoce konceptualizovaným přijetím světem umění.

Nyní už nejde o jednoduchou otázku, jestli to je avantgarda nebo kýč, protože odpověď na ni jsme získali před půl stoletím. Očividné je tvrzení, že obrazy tu jsou, existují, archivy se stále rozšiřují a přemáhají nás. Síla těchto fotografií leží v jejich nesamozřejmosti, netlačí na nás svou politickou ani sociologickou závažností, pouze ukazují, že konceptuální exprese může být zároveň vizuálně angažovaná.

5. Umělecká praxe ve světě Flickru, Tumblru, Photoshopu a Google neboli Nejnovější tendence v umění osvojování na základě výstavy „From Here On“ z festivalu fotografie v Arles (Rencontres d'Arles) v roce 2011.

Masová produkce a nahromadění obrazů na internetu, neustálé mísení odvětví umění a nové technologie měly obrovský vliv na společnost 21. století. Každý den surfujeme po internetu, kde nás neustále zaplavují obrazy, které v obrovské míře ovlivňují to, jak se formuje naše vizuální citlivost. Obrazy dostupné v digitálním prostředí nejenom umožňují jejich neomezené reprodukování, ale také měnit kontext v jiný než navržený jejich autorem během vzniku. Čím dál častěji se mezi průměrnými obyvateli, kteří nejsou každodenně v kontaktu s uměním, objevují otázky ohledně autorství díla, jeho významu a hierarchických vazeb mezi příjemcem a přijímaným obrazem. Kyberprostor tvoří ideální akční pole pro rozvoj konzumpcionismu. Kvůli nadprodukci obrazů umístěných online jsme začali přistupovat s větším odstupem k obsahu, který nesou.

Vývoj digitální fotografie, cenová dostupnost fotoaparátů a skutečnost, že téměř každý majitel mobilního telefonu disponuje do něj zabudovaným fotoaparátem, představují mílové kroky ke změně vnímání fotografie po celém světě. Profesionálních fotografů ubývá každým dnem, čím dál častěji je nahrazují náhodní svědkové, jejichž amatérské momentky si vedou lépe v tisku milujícím realismus nebo na internetu. Běžným se také stalo každodenní sdílení vlastního života s jinými uživateli internetu pomocí sociálních sítí, jako je Facebook, Flickr, Instagram nebo Tumblr.

Pokud tvoříme v 21. století, nelze brát tak zajímavý a inspirací naplněný prostor, jako uvedenou digitální zónu, na lehkou váhu. V následujících odstavcích se pokusím představit umělce, roztříděné do tří kategorií, kteří zajímavě analyzují realitu, v níž jim je souzeno žít, a opět zpochybňují pojem autorství a vlastností díla.

Obdobně jako výstavu „Pictures“ můžeme uznat za významnou a přelomovou pro „Pictures Generation“, má pro tvůrce osvojující si fotografie v 21. století stejnou váhu výstava: „From Here On“, představená na fotografickém festivalu v Arles v roce 2011.

5.1. Manifest From Here On

Výstavu „From Here On“ otevírá manifest formulovaný pěti kurátory výstavy (Clement Cheroux – historik fotografie a kurátor Pompidourova centra, Martin Parr – fotograf, sběratel, Joan Fontcuberta – umělec používající médium fotografie, Erik Kessels – umělec, sběratel, zakladatel KesselsKramer a Joachim Schmid – tvůrce kolektivu ABC Artists Books Cooperative a umělec pracující s nalezenými fotografiemi).

„Nyní jsme svého druhu editory. Všichni přepracováváme, vyjímáme a vkládáme, remixujeme a uploadujeme. Vše co potřebujeme, je oko, mozek, fotoaparát, telefon, notebook, skener, úhel pohledu. A když needitujeme, tvoříme. [...] Máme internet plný inspirace: významné, pěkné, zneklidňující, směšné, banální, amatérské a intimní. [...] Mění naše chápání toho, co dnes znamená tvorba.“ [...] Všechno bude od této chvíle jiné ... ".[12]

„From Here On“ se zdá fungovat jako návod pro současného příjemce fotografií, a možná dokonce i jako výstraha: obrazy prezentované na výstavě byste neměli přijímat tak, jako jste to dělali doposud, nehledejte vysokou kvalitu, ale buďte si vědomi toho, že se tyto snímky stávají zajímavými pouze tehdy, když si položíme otázku: „co se ve skutečnosti skrývá za obrazem, na který se díváme?“. Text manifestu neobsahuje slovo „fotografie“, ale je jasné, že všechny obrazy na výstavě jsou s fotografií do značné míry spojeny. Manifest do značné míry vede k reflexi tématu toho, jak si poradíme se stálým, nepřetržitým zdržováním se v přítomnosti s obrovským množstvím obrazů na internetu a toho,

[12] Citáty z manifestu formulovaného Clementem Cherouxem, Martinem Parrem, Joanem Fontcubertae, Erikem Kesselsem a Joachimem Schmidem při příležitosti výstavy From Here On, jíž byli kurátoři, představené na festivalu fotografie Arles (Rencontres d'Arles) od 4. července do 17. září 2011 ve Francii.

jak se smazala hranice mezi „fotografováním“, „tvořením snímků“ a „osvojováním fotografií“. Ve výsledku mohou osvojené fotografie prezentované na výstavě neuspokojit spotřebitele fotografií, kteří hledají vintage tisky a sběratelské kopie, ale jistě uspokojí příjemce, kteří „čtou obrazy“. Těžko nesouhlasit s tezí manifestu, že „Všechno odteď bude jiné ...“, jak na úrovni nástrojů, tak i zdrojů využívaných umělci.

V eseji doprovázející manifest „From Here On“, Clement Cheroux porovnává práci na výstavě k praxi umění osvojování a ready-mades s tím rozdílem, že v dnešní době sehrává naprosto jinou roli internet: „je to fenomén srovnatelný se zavedením tekoucí vody a plynu ve velkých městech v 19. století“.[13]

Všichni víme, jak tyto dvě věci změnily způsob života, pokud jde o každodenní komfort a hygienu. Nyní má téměř každý z nás ve svých čtyřech stěnách „nástroje“, které mění naše vizuální zvyky stejně radikálně. Internet nás každý den zaplavuje nespočtem obrazů. Většina fotografií, na které narazíme, by se dala zařadit jako amatérské nebo profesionální s komerčním určením. Pouze jejich malé procento bychom mohli nazvat uměleckou nebo dokumentární fotografií. Bližší pohled na historii fotografie umožňuje si povšimnout, že většina snímků od počátku využívání tohoto média patřila do dříve uvedených kategorií: vernakulární a komerční. Teoretici jako Geoffrey Batchen se po mnoho let pokoušejí zpochybnit klasicky vnímanou historii fotografie prostřednictvím prizmatu toho, jak byla amatérská fotografie neustále opomíjena při popisování tohoto média. Toto přesvědčení je ještě pádnější v éře všudypřítomné digitalizace, kdy si při surfování po internetu na vlastní oči všímáme tohoto nepoměru. Stejný názor, zdá se, zastávají umělci prezentovaní na „From Here On“, pro které hledání témat k novým pracím obvykle začíná na síti.

[13] Chéroux C., From Here On, esej pro výstavu, Les Rencontres d'Arles, 2011.

5.2. „Pořizování fotografií“ a „tvorba obrazů“

Činnosti prováděné tradičním fotografem říkáme „pořizování snímků“. Autoři manifestu volí k popsání svých postupů použití formulace „tvoření obrazů“. To samé se děje v případě formulování digitální fotografie a digitálního zobrazování, které se v doprovodných textech prací na výstavě objevuje rozhodně častěji.

Susan Sontagová se ve své nesmírně často čtené knize „On photography” z roku 1977 domnívá, že „Fotografovat je osvojovat si věci, které fotografujeme. To znamená zasazení sebe se všemi našimi názory na svět. Toto zasazení je stejné jako znalosti a, což souvisí, jako moc.”[14]

Fred Ritchin ve své knize „After Photography” k názoru Sontagové dodává: „v digitální realitě, kde je každý obraz plastickou mozaikou, vzdálenost roste. Fotografie už není nutně mechanismus k napodobování skutečnosti, není totiž schopna "přivlastňovat si fotografovanou věc" natolik, jako jí simulovat. [...] To co je obvykle osvojení, je něčí fotografie. Digitální svět se zdá být ideálním místem pro postmodernistické vnímání světa a umění.”[15]

Několik textů o funkci fotografií řeší důsledky osvojování podle jednotlivých kategorií. Dobře známým příkladem je srovnání (autorkou je umělecká kritička Rosalind Kraussová)[16] fotografie Timothyho O’Sullivana „Tufa Domes, Pyramid Lake, Nevada” (1868), oceňované především s ohledem na jejich tajemnost a výjimečnou krásu, s její kopií ve formě litografie připravené jako ilustrace knihy Clarence Kinga „Systematic Geology” z roku 1878. Proto, aby mohl obraz fungovat v diskurzu empirické vědy, musely být obnoveny běžné součásti typografického popisu.

[14] Sontag S., On photography, Penguin Books, 2002, str. 4.
[15] Ritchin F., After Photography, W. W. Norton, 2009, str. 32.
[16] Krauss R., Photography’s Discursive Places: Landscape/View, Art Journal nr 42, 1982 str. 311-313.



Fotografie č. 49 Timothy O'Sullivan,Tufa Domes, Pyramid Lake, Nevada, 1867



Fotografie č. 50 Ilustrace z knihy „Systematic Geology" Clarence Kinga, 1878

Takovéto zákroky se dnes uplatňují velmi často. Každý den jsem v kontaktu s obrazy, jejichž cíl a význam byly ve vztahu k těm původně zamýšleným změněny. Počet reprodukcí jedné práce v jiných kontextech vede k tomu, že jsme více naklonění jejich vnímání jako banálních a zbavených umělecké hodnoty. Richtin si povšiml vazby mezi tím, jak dnes zacházíme s fotografií, a s množstvím obrazů, s nimiž jsme neustále konfrontováni. Manifest také dává do souvislosti osvojování obrazů s bohatostí dostupných snímků: „Máme internet plný inspirace [...] Mění naše chápání toho, co dnes znamená tvorba.“ V roce 2009 Ritchin na základě tehdy dostupných statistik předvídal, že před rokem 2010 už budeme produkovat půl trilionu fotografií ročně. Bez ohledu na to, jestli je toto číslo pravdivé nebo ne, a jestli jsme o několik let později dospěli k tomuto výsledku, to pro nás už nic neznamená, protože toto číslo je i tak příliš velké na to, abychom si ho mohli představit. Většina obrazů nebude uložena: digitální fotografie mohou být nejen vyráběny snadněji a rychleji než ty analogové, ale mohou být také mnohem rychleji zahozeny s pomocí jediného stisknutí tlačítka.

Podle Johna Tagga začal nárůst přívalu fotografií už v roce 1880 spolu s vynálezem půltónových desek.[17] Problém levného tisku snímků byl vyřešen a stal se všeobecně používaným nástrojem k zachycení běžných událostí v časopisech. Ze dne na den dostupnost fotografií rostla a, což se k tomu pojí, také snadnost jejich „osvojování“ a vyhazování.

Můžeme hádat, jestli by většina snímků předváděných na výstavě nezapadly, kdyby si je nevypůjčili, zrecyklovali, zachránili umělci. Většina pozorovatelů by si pravděpodobně nedělala starosti s tím, jestli by obrazy tohoto typu použité umělci zmizeli někde v kyberprostoru, protože tyto fotografie samy o sobě nejsou vůbec významné. Pouze jejich izolace od přirozeného prostředí, jakým je internet, prostřednictvím tisku, zvětšení, tvorby koláží a předvádění v kontextu výstavy vede k tomu, že kontemplujeme nad touto prací a může nás vyprovokovat k myšlení.

[17] Tagg J., The Burden of Representation, Amherst 1988, str. 56.

5.3. Osvojování ze systémů archivace a monitorování

Už v 70. letech 19. století bylo několik fotografů považováno za sběratele neznámých míst. Takovýmto tvůrců, třeba Charletonu Watkinsovi nebo Timothymu O'Sullivanovi, bylo zadáno „přivést pod kontrolu" (bring under control), vlastně si osvojit, dosti nedostupný západ Spojených států, aby americká vláda a obyvatelé země získali větší znalosti o tomto území a seznámili se z obrazy z onoho koutu světa. Pro vizuální obohacení prací pořizovaných kartografy mapovali neznámé oblasti s pomocí fotoaparátů právě fotografové. Jak si povšiml Allan Sekula, archivy obsahující fotografie se obzvláště rozrůstaly právě na konci 19. a později na začátku 20. století.[18] Archivování prostoru kolem našich domů získalo ale nevídané měřítko teprve v souvislosti se systémem Google Street View. Tento projekt založený v roce 2007 Googlem měl za cíl zdokumentovat každou ulici ve Spojených státech. Auta s devíti kamerami instalovanými na střechách začaly zvěčňovat každou z amerických ulic a jejich jiná než lidská perspektiva z výšky 8,2 stop, tedy výrazně výše než jsou oči průměrného člověka, činí dojem létání nad ulicemi.

5.3.1. Doug Rickard

Doug Rickard (1968) pracuje obdobně jako kartografové-fotografové nebo pouliční fotografové 19. a 20. století. Obdivuje jejich práci, ale také přiznává, že tito fotografové měli tendenci glorifikovat USA a neobracet objektiv směrem na místa, na něž většina obyvatel není právně pyšná. Rickard se vydává na virtuální pouť s Google Street View a z klidu svého domova produkuje sérii fotografií „A New American Picture".

[18] Sekula A., The Body and the Archive, October nr 37, 1986, str. 3-64.



Fotografie č. 51 Doug Rickard, #40.805716, Bronx, NY, 2009; 2011

Rickard si vypůjčuje fotografie z Google Street View, což se váže s našimi častými pochybnostmi: Jsou obrazy z internetu bez autorství a s ním spojených práv? Je jejich autorem Google a má k nim úplná práva? To jsou otázky, na které je těžké jednoznačně odpovědět.

Kolují pomluvy, že Google Rickarda obvinil z nelegálního zapůjčení těchto fotografií. Na druhé straně je ale těžké přijmout takováto obvinění za opodstatněná. Vždyť Google sám použil snímky soukromých pozemků a portréty lidí na ulicích, aniž by předem získal souhlas s jejich použitím.

Internet má, jak se zdá, mnoho společného s archivy, a Rickardovy práce s těmi Walkera Evanse. Jak poznamenal Allan Sekula v eseji „The Body and the Archive“: „Sekvence v Evansových knihách, obzvláště ty v „American Surfaces“ z roku 1938, lze číst jako touhu zavést poetickou strukturu sekvencí do modelu archivu. Evans knihu začíná úvodní poznámkou, v níž vysvětluje, že své snímky získává z různých archivů, které k nim mají autorská práva. Takže Rickard, stejně jako Evans, vytahují práce ze svých archivů, s tím rozdílem, že Evans fotografuje realitu a Rickard přefotografovává realitu představenou na obrazovce počítače.“[19]

[19] Sekula A., The Body and the Archive, October nr. 37 1986, str. 59.





Vlevo: Fotografie č. 52 Walker Evans, Garage in Southern City Outskirts, 1936

Vpravo: Fotografie č. 53 Doug Rickard, #41.779976, Chicago, IL. 2007, 2011

Vedle právních aspektů zapůjčení se musí Rickard, Google Street View a Evans potýkat s etickým aspektem osvojování podob svých modelů bez dotazu na jejich souhlas. V roce 1988 Lisa Hendersonová ve své eseji o fotografování lidí ve veřejném prostoru „Acces and Consent in Public Photography" radí fotografům, jak se chovat. Předpokládá, že většina z nich nechce vypadat podezřele nebo všetečně.[20] Když se zaměříme na místa zajímající Rickarda, zpochybňuje Hendersonová možnost, aby umělec dosáhl žádoucích výsledků, protože je nemožné zprostředkovat situace a lidi, na které narazil, když se příliš lišíme rasou, zvyky, společenským postavením a navíc přitom musíme být vybaveni fotoaparátem, který ještě více komplikuje být neviditelným. Díky GSV je Rickard ještě více neviditelný než i ten nejvíce se do pozadí nořící a s místní společností seznámený fotograf. Umělec tato místa dokonce ani nenavštívil, nepotkal lidi, které si „osvojil", což činí jeho vztah s nimi ještě více neosobní.

5.3.2. Mishka Henner

Rickard chtěl přitáhnout pozornost k průměrným obyvatelům v neznámých zákoutích USA díky selektivnímu používání obrazů z GSV, cituje při tom vizuální mistry fotografie, např. zmíněného Evanse nebo Joela Sternfelda, Stephena Shora. V „Dutch Landscapes" prezentuje Mishka Henner (1976) „veřejné prostory", které musí zůstat neviditelné. Tyto fotografie krajiny

[20] Henderson L., Access and Consent in Public Photography, Image Ethics : The Moral Rights of Subjects in Photographs, 1988, str. 98.

zaznamenané satelity ukazují lokality cenzurované úřady, skrývající strategická místa vojenských základen. Ovšem fotografie ze satelitů činí jakékoliv místo na zemi viditelné světu. Henner demonstruje, že ta malá část, kterou nemůžeme vidět, ještě více zvětšuje naši touhu si ji osvojit.



Fotografie č. 54 Mishka Henner, Ammunition Depot, Staphorst, Overijssel, ze série Dutch Lanscapes

Na fotografii se vždy zdá být nejatraktivnější napětí mezi „označením své přítomnosti pořízením snímku“ a „zdůrazněním nepřítomnosti a odstupu“, obzvláště dobře patrné v případě portrétní fotografie. Tajemné letecké snímky, které ministr zahraničních věcí USA Colin Powell uznal za důkaz existence zbraní hromadného ničení v Iráku, pouze potvrdily, že se napětí mezi přítomností a její absencí vztahuje také na fotografie krajiny.

5.3.3. Jens Sundheim

Pokud to shrneme, Hennerovy i Rickardovy práce nám ukazují charakter fotografií zbavených lidství, pořizovaných sledovacími systémy. Na „From Here On“ tak najdeme umělce, kterému se podařilo prolomit bezduchost oka CCTV. Jens Sundheim (1970) se rozhodl udělat si, převlečený za průměrného turistu, autoportréty na pěti světadílech a na stovkách míst, právě před monitorovacími kamerami. Ve výsledku ve svém projektu stahoval jako důkaz o svých výpravách fotografie z internetu. Můžeme v tomto případě vůbec mluvit o osvojení, když monitorovací kamera neustále nahrávala konkrétní místa a všechny, kdo vešli do jejího dosahu?

Teoretik fotografie Henri Van Lier srovnával fotografa s lovcem, který své oběti chytá do pastí. Je to ale zvláštní lovec-trapper, který místo toho, aby doslova chytal ty, které loví, raději dokumentuje jejich stopy.[21]

Sundheim tak cestuje od pasti k pasti a nechává se do nich chytit, aby takto získal své autoportréty. Osvojoval si fotografie, které mu nepatří, ale inscenoval je ve své přítomnosti. Sundheim navíc nepozoruje svět, což fotografové obvykle dělají, ale zkoumá, jak svět vidí jeho.

Přestože se Rickardovy, Hennerovy a Sunheimovy práce v mnoha aspektech liší, je jejich společným prvkem touha ukázat, jak jsou zařízení mapující svět vždy umístěny výše, než by mohl dosáhnout fotograf s aparátem v rukou. Jejich práce jsou na jedné straně podivně známé, vyvolávají asociace s klasiky analogové fotografie, ale na druhé straně díky jiné perspektivě vyvolávají neklid.

I přes obrovské možností, které poskytují současné digitální nástroje - můžeme snímky kopírovat, rozmazávat, klonovat, měnit barvy s pomocí jednoho kliknutí, se strategie představených umělců velmi blíží tomu, jak pracuje klasický dokumentární fotograf, který zvěčňuje to, co je před objektivem, své práce tiskne a prezentuje v galeriích. Tito umělci si nejen osvojili fotografie pořízené monitorovacími zařízeními, ale také si v jistém smyslu osvojili hlavní dogmata klasické dokumentární fotografie.

[21] Van Lier H., Philosophy of Photography (Lieven Gevaert Series), Leuven University Press, 2007.

5.4. Osvojování ikonických fotografií

Výchozí materiály a výsledky v tvorbě Pavla Marii Smejkala (1957) a Hermanna Zschiegnera (1971) jsou jiné než ty zmíněné v předchozím podbodu. Tito umělci hledají fotografie v kánonech analogové fotografie.

5.4.1. Pavel Maria Smejkal

Soubor Smejkalových prací „Fatescapes“ se skládá z ikonických reportážních snímků druhé poloviny 20. století, nám známých především díky soutěži World Press Photo nebo magazínu „Life“. Zobrazují hlavně válečné konflikty a důležité okamžiky v historii světa.



Fotografie č. 55 Pavel Maria Smejkal, Saigon, 1968, ze série Fatescapes 2009-2010

Smejkal ze snímků odstraňuje hlavní prvky fotografie, které se nacházejí v popředí, a nechává jen pozadí, druhý plán. Přestože je snímek zbaven klíčových součástí fotografie, zdá se nám být zvláštním způsobem známý. Na výstavě nám s tím pomáhá také sekvence, v níž autor dává znát, že máme co do činění s ikonickými obrazy. Díky tomu získáváme dojem, že už jsou tyto obrazy v jistém

smyslu naším „vlastnictvím“, jsou majetkem naší hromadné kulturní paměti. Jako příjemci to ale zpochybňujeme, když si chceme vzpomenout na všechno odstraněné prvky a máme s tím velké problémy. Fotografie, které Smejkal používá, jsou zároveň jedněmi z nejčastěji využívaných v knihách o historii fotografie, ale jejich analýza se obvykle soustředí na hlavní prvky snímku. U Smejkala je tomu přesně naopak. Autor se soustředí na neutrální, statická, málo zajímavá místa, která získávají význam jen a výhradně prostřednictvím událostí, z nichž tyto snímky vytrhl umělec.

Nyní je divák opětovně vyzván k návštěvě těchto míst. Autor si pokládá otázku, jestli ještě ikonické fotografie plní funkci informovat nás o dramatických událostech, k nimž došlo v historii světa nebo pro většinu lidí zůstávají pouze jakýmisi „ikonami“, které sebou nenesou nic jiného než jakési popkulturní asociace.

5.4.2. Herman Zschiegner

I když si Herman Zschiegner také osvojuje ikonické fotografie, jsou jeho pracovní strategie a výsledky úplně jiné. Ve „+Walker Evans+Sherie Levine“ demonstruje, jak internet ovládly reprodukce ikonických děl různého druhu, které se na něj dostávají prostřednictvím osvojování a uploadování jeho uživateli. Zschiegner na internetu hledá fotografii Walkera Evanse, která se stala nejen ikonou historie fotografie, ale také se proslavila jako jeden z klasických snímků které si osvojila dříve zmíněná umělkyně generace „Pictures“ Sherie Levinová. V éře Googlu máme čím dál častěji problém rozeznat originál. Množství reprodukcí a osvojení vede k stírání hranic mezi výchozím materiálem a kopiemi. Velmi vzácně, a možná nikdy, také nebudeme schopni díla se sebou porovnávat. Obvykle totiž i původní vzor známe vlastně jen z reprodukcí v knihách a na internetu.

Zschiegnerem představené fotografie jsou výsledkem hledání fráze „+Walker Evans+Sherie Levine“ z názvu na Googlu, které realizoval 24. července 2008. Výsledkem byla celá řada velmi deformovaných fotografií, často navzájem odlišných. Zschiegner vytiskl 26 portrétů Allie Mae Burroughtsové (žena fotografovaná Evansem) a dodal názvy skládající se z popisu souboru, které

obsahovaly jeho velikost, rozlišení v pixelech, URL adresy, jako referenční bod pro příjemce. Jen díky přečtení popisku fotografie bylo možné zjistit, jestli se díváme na práci Evanse nebo Levinové a rozdíly mezi jednotlivými pracemi tento úkol neusnadňovaly, ale komplikovaly.



Fotografie č. 56 Herman Zschiegner, „+Walker Evans+Sherie Levine“, instalace z výstavy From Here On, 2011

Mohli bychom usoudit, že Levinová a Zschiegner zkonfiskovali nebo ukradli Evansovy práce. Ale je případ Levinové, který popisuji v předchozích kapitolách, jiný než ten Zschiegnera, který žije a tvoří v jiné realitě? Je na provokování diváka k myšlení, dokonce i v případě, kdy tu mluvíme o kopírování kopií, něco špatného? Zschiegner se nesoustředí na pocity spojené s výrazem obličeje fotografované osoby, nezajímá ho ani změna kontextu, jako tomu bylo v případě Levinové, umělec chce vyprovokovat reflexi tématu procesů šíření, osvojování a poklesu kvality díky kompulzivnímu kopírování a uploadování obrazů v prostředí internetu.

5.5. Osvojování světa

Thomas Mailander (1979), Penelope Umbricová (1957) a Viktoria Binschtoková (1972) ve svých pracích řeší téma digitální reality, která ovládla celý svět, každý z nich však úplně jiným způsobem. Už ve světě analogové fotografie 70. let Susan Sontagová zdůraznila souvislost mezi fotografií a ambicí osvojování, zvěčňování světa. Jedním z jejích argumentů byla souvislost fotografie s turistikou. „[...] Fotografie budou nabízet nezpochybnitelný důkaz toho, že se cesta konala, že vše šlo podle plánu a všichni si užili hromadu zábavy.“[22]

5.5.1. Thomas Mailander

U série fotokoláží Thomase Mailaendera „Extreme Tourisme“ se zdá, že posměvačně komentuje neustálé úsilí turistů o co nejpůsobivější fotografii z výletu. Mailander vkládá své v ateliéru pořízené autoportréty na snímky jiných fotografů.

[22] Sontag S., On photography, Penguin Books, 2002, str. 9.



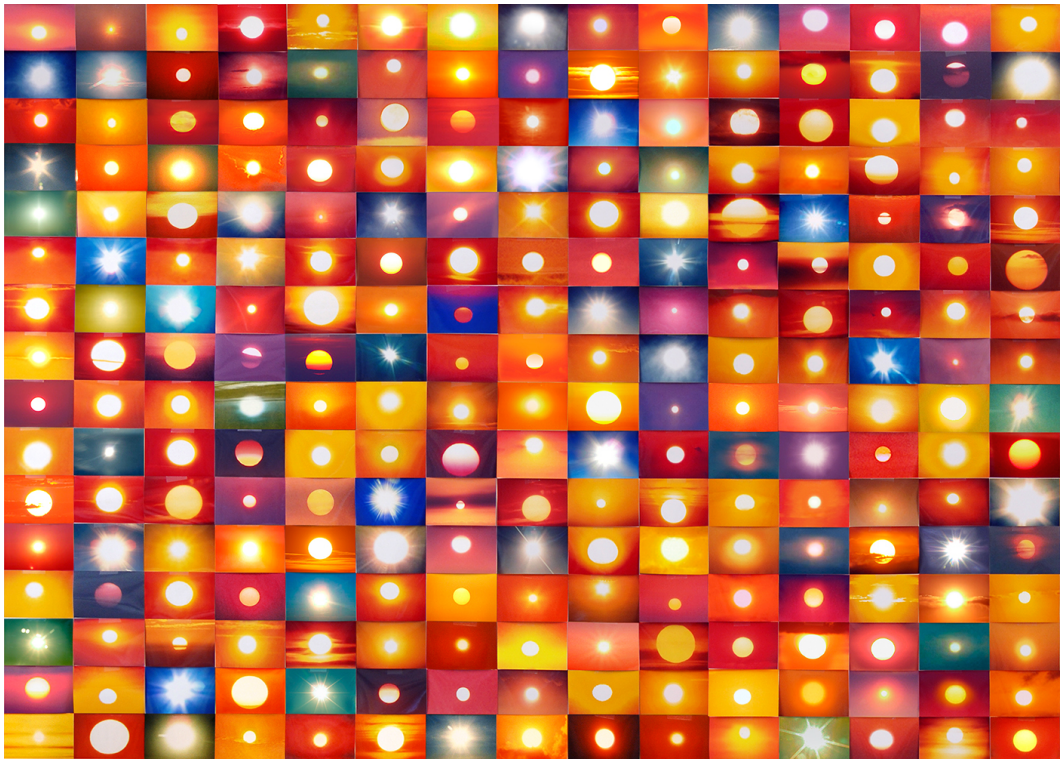
Fotografie č. 57 Thomas Mailander, Extreme Tourisme, 2008

V 70. letech jsme ještě v jistém smyslu mohli slepě věřit v pravdu, kterou s sebou nese fotografie. Nyní, o 40 let později, můžeme díky použití digitálních nástrojů snadno manipulovat s realitou a vytvořit dokonce obrazy, k nimž ve skutečnosti nikdy nedošlo. Dříve uvedený teoretik Fred Ritchin si dokonce myslí, že takovéto možnosti digitální fotografie mohou mít v budoucnosti pozitivní následky, protože fotografie nebude pouze dokumentovat události, které už proběhly, jako tomu je u tzv. fotografie „aftermath“, ale bude moci simulovat potenciální události a působit na společnost, aby se nikdy neodehrály.

5.5.2. Penelope Umbrico

Zatímco v dřívějších kapitolách zmínění umělci si většinou osvojují prvky už lehce pozapomenutého světa analogové fotografie a tištěných reklam, Penelope Umbricová zkoumá postavení fotografie v digitálním světě. V jejím cyklu „Suns (From Sunsets) from Flickr“, Umbricová konstruuje typologii fotografií s rozměry 4x6 palců, které zachycují západy slunce nahrané na internet uživateli Flickru, portálu k prezentaci své fotografické tvorby na síti. V Arles vytvořila instalaci,

která obtáčí výstavní prostor a svým měřítkem drtí příjemce. Pokud budeme předpokládat, že každý ze snímků zvěčňuje výjimečný okamžik, na tolik závažný, aby byl jak vyfotografován, tak umístěn na internet, snižuje společná prezentace všechny tyto fotografie jen na málo závažná fotografická „klišé“. Název každé instalace odráží počet fotografií dostupných daného dne na internetu.



Fotografie č. 58 Penelope Umbrico, Suns (From Sunsets) from Flickr, 2011

Blízkou souvislost mezi fotografií a světem, který nás obklopuje, zdůrazňují také teorie fotografie, popisující ji jako „zrcadla s pamětí“ (mirrors with a memory). Christian Metz ve „Photography and Fetish“ (1985) zdůrazňuje, že se odrazy v zrcadle mění, ale fotografie tyto obrazy konzervují: „Fotografie je zrcadlo věrnější než jakékoliv jiné zrcadlo, v němž na vlastní oči, v každém věku prožíváme naše vlastní stárnutí.“[23] Druhá série fotografií Umbricové představuje zrcadla, jejichž obrazy se autorka rozhodla si přivlastnit. Umbricová shromáždila fotografie zrcadel do cyklu „Mirrors“ (From Home Decor Sites) přímo z katalogů zásilkového prodeje a reklamních brožur prezentujících idealizované interiéry domácností. S pomocí grafických programů je přeformátovala zpět na obrazy

[23] Metz Ch., Photography and Fetish, October nr 34, 1985, str. 84.

zachycené čelně a zvětšila je do reálné velikosti podle popisu z katalogu. Později byly pověšeny na zdi tak jako běžně věšíme normální zrcadla. Zrcadla v katalozích se zdají umisťovat diváka dovnitř fotografovaného prostoru a odrážejí sny, které by se měly nacházet na jejich druhé straně. V „Mirrors“ Umbricové jsou ještě viditelnější svůdné pasti, které se staly náhražkou chybějícího odrazu diváka. Divák prožívá zmizení svého odrazu, který byl zaměněn za předměty na prodej.



Fotografie č. 59 Penelope Umbrico, Mirrors (From Home decor Sites), 2002-2007

Na první pohled činí série Umbricové dojem, že snímky bagatelizují roli fotografa, protože fotografie byly staženy ze stránek prodávajících bytové doplňky. Musíme si ale uvědomit, že existuje tolik fotografů, kolik obrazů je v sérii, pouze neznáme jejich jména. Umbricová jim umožnila setkat se na jedné zdi galerie v Arles.

5.5.3. Viktoria Binschtok

Fotografický projekt „Globes“ Viktorie Binschtokové nejenom odráží svět a spojuje dohromady mnoho anonymních fotografů, ale také dosti doslovně komentuje současnou globalizaci díky prezentaci snímků glóbů, které umělkyně našla na internetových aukcích. Sbírané obrazy demonstrují, jak je celý svět osvojen v soukromé doméně.



Fotografie č. 60 Viktoria Binschtok, Globes, 2002-

Jejich osvojení se zdá být důležitější než samotné znalosti o světě. To samé se týká i internetu: pocit disponování „mocí“, to, že máme přístup k celému světu, se zdá být důležitější než touha dozvědět se co nejvíce o místech, která jsme nikdy nenavštívili. Binschtoková nejen použila obrazy glóbů z internetu, ale také si několik z nich osvojila, když je zakoupila. Tyto zavřené krabice jsou také součástí expozice v Arles. Binschtoková kromě vystavování umisťuje do internetových aukcí dříve zakoupené glóby, aby mohly pokračovat v cestě po světě, tak jak se to stalo s jejich odrazem ve formě fotografie na internetu.

6. Kontroverze spojené s osvojováním a nejslavnější procesy s umělci kvůli porušování autorských práv.

Současné nástroje poskytují umělci nekonečné možnosti důkladného kopírování už existujících kulturních děl. Hosting zdarma, výměna dat nebo zařízení vyhledávající soubory na internetu vedly k tomu, že svou práci můžeme bez nejmenších problémů ukázat celému světu a najít práce jiných, které nám často slouží jako inspirace pro naší vlastní tvorbu. Právo se snaží kontrolovat autorská práva zaváděním zásady licence na používání něčího díla, kterou lze legálně získat s vědomím jeho autora.

Většina právních intervencí vztahujících se k osvojování a samplování kultury má přímou souvislost s autorským právem. Pokaždé, když umělec vyfotografuje snímek, nebo jinak vytvoří nové dílo, dává mu autorské právo, privilegium, aby toto dílo publikoval, distribuoval nebo adaptoval. Majitelé autorských práv obvykle předávají věci soudu, pokud zjistí, že byla jejich autorská práva narušena a jiný tvůrce citoval nebo adaptoval jejich práci bez předchozího souhlasu a uhrazení poplatku.

Mnoho umělců, které jsem popsal v předchozích kapitolách, se s ohledem na povahu umění, jemuž se věnují, potýkalo s obviněními z porušování autorských práv. Uvedu několik příkladů, které skončily úplně jiným způsobem:

6.1. Andy Warhol - Patricia Caulfield

Andy Warhol byl obětí útoků mnoha fotografů, jejichž práce si osvojil a využil pro své sítotisky. Patricia Caulfieldová, která byla jedním z těchto tvůrců, vyfotografovala květiny pro jeden magazín. Warhol v roce 1964 pokryl zdi newyorské galerie Lea Castelliho sítotisky reprodukujícím fotografie Caulfieldové. Ta okamžitě poté, co viděla reprodukci své práce během prohlížení katalogu z výstavy v jedné z knihoven, zažádala o zadostučinění a protože neměla výhrady proti tomu, že je Warhol autorem sítotisku, dohodli se mimosoudní cestou. Autorka fotografie získala slíbenou odměnu za všechny budoucí reprodukce a dva Warholovy obrazy.



Fotografie č. 61 Andy Warhol, Acetate mechanical for 82-inch Flowers, 1964

6.2. Jeff Koons – Art Rogers

Jeff Koons také musel čelit obvinění z porušení práva, když ho Art Rogers pohnal před soud za porušení autorského práva v roce 1989. Koonsova práce „String of Puppies“ reprodukovala ve formě sochy černobílou fotografii, která se objevila na letištní kartičce s přáním zakoupené umělcem.





Vlevo: Fotografie č. 62 Art Rogers, Puppies, 1985

Vpravo: Fotografie č. 63 Jeff Koons, String of Puppies, 1989

Přestože na svou obranu uvedl argumenty, jako jsou fair use a parodie, Koons spor prohrál, především kvůli velkému úspěchu, který zaznamenal a způsobu, jak ho představovala masmédia. Argument použití parodie rovněž nezapůsobil a soud ve své argumentaci uznal parodii cílenou na jednotlivé dílo za příliš odlehčenou a ne přímo se vztahující ke stavu, v němž se nachází současná společnost.

6.3. Jeff Koons - Andrea Blanch (Allure Magazine)

V září 2006 se Koons znovu ocitl před soudem a při vyhrál. Legálně použil část snímku vyfotografovaného Andreou Blanchovou nazvaného „Silk Sandals by Gucci“, publikovaný v italském Allure, pro svou práci vykonávanou na zakázku Deutsche Guggenheim Berlin. Koons použil fotografii nohou a diamantových sandálů na svém obraze Niagara, který obsahoval tři jiné páry ženských nohou kývající se surrealisticky na těle ze zákusů a dortů.





Vlevo: Fotografie č. 64 Andrea Blanch, *Silk Sandals by Gucci*, 2000
Vpravo: Fotografie č. 65 Jeff Koons, Niagara, 2000

Koonsův právník John Koegel ve své řeči uvedl, že „Niagara“ je „kompletně nové umělecké dílo... které komentuje jen lidské touhy silně

propagované právě komerčními snímky jídla, módy nebo kosmetických přípravků.“ Souhlasil s ním soudce Louis L. Stanton, který uznal, že obraz „neduplikuje originál, ale používá ho jako surový materiál novým způsobem, aby vytvořil nové sdělení, novou estetiku, nové postřehy. Takovéto použití, ať už umělecky vydařené nebo ne, je transformací původního díla.“

6.4. Richard Prince – Patrick Cariou (Rizzoli)

V roce 2008 obvinil fotoreportér Patrick Cariou umělce Richarda Price, galerii Gagosian a vydavatelství Rizzoli z porušování autorských práv. Prince si osvojil 40 fotografií, portrétů rastafariánů, jejichž autorem byl Cariou, pro svou sérii obrazů nazvanou „Canal Zone“. Prince snímky různě měnil, domalovával na fotografie jiné objekty, přerostlé ruce, nahé ženy nebo mužská těla. Ve výsledku se mu podařilo prodat práce ze série za částku 10 milionů dolarů.



Vlevo: Fotografie č. 66 Patrick Cariou, *fotografie z knihy Yes, Rasta, Rizzoli, 2000*
Vpravo: Fotografie č. 67 Richard Prince, práce ze série Canal Zone, 2008

V březnu 2011 se soudce řešící spor přiklonil ke stanoviska Cariou a uznal umělce vinným z porušení autorských práv. Prince a Gagosian se okamžitě odhodlali proti rozhodnutí odvolat. U odvolacího soudu byl jeho rozsudek zrušen.

Princův advokát jeho postoj odůvodňoval tím, že umění osvojování je dobře známým moderním a postmoderním uměleckým oborem. Zpochybňuje způsob, jak lidé přemýšlejí o umění, podkopává to, jak lidé vnímají předměty, obrazy, zvuky, kulturu. 24. dubna 2014 vydal soud konečné rozhodnutí a zásadně změnil rozhodnutí oblastního soudu, když vydal prohlášení, že Princovy obrazy dostatečně citují originál a, což s tím souvisí, nemůže být řeč o porušení zákona umělcem.

Závěr

Není možné představit všechny fotografy, kteří si ve své tvorbě osvojují vizuální prvky různého druhu, ať už přímo kopírují dílo nebo se nepřímo inspirují něčí estetikou. Představení tvůrci tvoří jen zlomek početné skupiny umělců kriticky se stavících k médiím, kteří si povšimli, že ve světě přeplněném obrazy nemá smysl chlubit se originalitou.

Na vlastní oči vidíme, jak smělé, konzistentní a kontroverzní umění „Pictures Generation“ od 70. let 20. století inspiruje další tvůrce. Práce Sherie Levinové, Richarda Prince nebo Barbary Krugerové jsou dnes ikony známé nejen milovníkům fotografie. Prostřednictvím svých děl se stali symboly boje s konzumerismem a svobody v umění. Jejich postoje, tvůrčí důslednost a sociální angažovanost zanechaly silnou stopu na dalších generacích tvůrců.

Williams, Ethridge nebo Meckseperová, kteří už své nejznámější práce tvoří v jiné realitě, se stále vztahují k vizuálnímu dědictví „Pictures“. I přes plynutí času jsou problémy jako konzumerismus nebo masová produkce neustále aktuální. Tito umělci ale zašli o krok dál, nejenom mluví o věcech důležitých pro jejich generaci, ale také do hloubky zkoumají samo médium fotografie, experimentují se způsoby její prezentace, mění způsob jejího vnímání průměrným příjemcem a světem současného umění.

Těžko bychom mohli umělce zmíněné v kapitole týkající se výstavy „From Here On“ uznat za skupinu plně reprezentující nejnovější fenomény v umění osvojování. Internet je nevyčerpatelný zdroj inspirace a vizuálních materiálů. Každý den roste počet fotografií na síti a my, kdo jsme čím dál častěji v kontaktu s pouhými reprodukcemi, je nedokážeme odlišit od originálů.

Přes tak dlouhou tradici a rozšíření osvojování si cizí tvorby ale stále vyvolávají diskuze a spory různých prostředí. Část z nich je chápe jako uměleckou činnost a projev svobody, jiní je považují za akt pirátství nebo za krádež intelektuálního vlastnictví. Neustále se objevují otázky ohledně originality, kopií a reprodukcí.

Doufám, že v této práci uvedené hojné příklady takovéto umělecké strategie aspoň trochu napomohou porozumění tohoto kontroverzního gesta. Richard Prince kdysi uvedl, že „Je něco velmi zajímavého na tom, že si kupujeme knihu a po nějaké době jí říkáme naše“[24]. Je v tom stejně tolik pravdy, jako kontroverze. Právě takové je umění „Pictures Generation“.

[24] Prince R., https://www.youtube.com/watch?v=rQVNTxgnx0M

Použitá literatura

1. Barthes R., Death of an Author, Aspen Magazine, Image-Music-Text, ed. Stephen Heath. NY: Hill & Wong, 1977, 142-148.
2. Baudrillard J., Symulakry i symulacja, Sic!, 2005.
3. Berger J. Ways of Seeing, Penguin Books, 1972.
4. Eklund D., The Pictures Generation, 1974-1984, katalog k výstavě, Yale University Press, 2009.
5. Crimp D., Pictures, X-tra, vol. 8 no 1, 17-30, 2005.
6. Ritchin F., After Photography, W. W. Norton, 2008.
7. Durden M., Photography Today, Phaidon Press, 2014.
8. Frąckowiak M., Badania wizualne w działaniu. Antologia tekstów, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, 2011.
9. Batchen G., Each Wild Idea, The MIT Press, 2002.
10. Rosenblum N., Historia Fotografii Światowej, Wydawnictwo Baturo, 2005.
11. Benjamin W., The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction, 1936.
12. Lethem J., The ecstasy of influence, Harper's, 2007.
13. Berger J., Understanding a photograph, Penguin Books, 2013.
14. Foucault M., What is an Author, Art in Theory: 1900-1990, ed. Harrison and Wood, 1969.
15. Verwoert J., Apropos Appropriation, Art and Research, 2007.
16. Sontag S., On photography, Penguin Books, 2002.
17. Cotton Ch., Fotografia jako sztuka współczesna, Universitas, 2010.
18. Brewińska M., Kanibalizm? O zawłaszczeniach w sztuce, Zachęta - březen, duben, květen 2015, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 2015.
19. Benjamin W., The Short History of Photography, Screen (London), vol. 13 nr. 1, 1972.
20. Krauss R., Originality of the Avant-Garde: A Postmodern Repetition, October, Vol. 15, 1980.
21. Crimp D., Appropriating Appropriation - Theories of Contemporary Art, 157-166, 1985.

22. Gergel J., The Redundancy of Appropriation, DIS Magazine, (http://dismagazine.com/discussion/41309/the-redundancy-of-appropriation/).
23. Derrida J., The Parergon, The Truth in Painting, Chicago: University of Chicago Press, 1987.
24. Ritchin F., After Photography. New York 2009.
25. Sekula A., The Body and the Archive, October 37 (1986), pp. 3-64.
26. Batchen G., Each Wild Idea. Writing, Photography, History, Cambridge, MA, 2001.
27. Krauss R., Photography's Discursive Places: Landscape/View, Art Journal 42, 1982, str. 311-319.
28. Chéroux C., From Here On, katalog výstavy, Les Rencontres d'Arles, 2011.
29. Westgeest H., Digital Appropriation as Photographic Practice and Theory, Depth of Field, vol. 2, no 1, 2012.
30. Tagg J., The Burden of Representation, Amherst, 1988.
31. Rosenthal N., Julian Schnabel. Permanently Becoming and the Architecture of seeing, Museo Correr, Venezia, katalog k výstavě, 2011.
32. Van Lier H., Philosophy of Photography (Lieven Gevaert Series), Leuven University Press, 2007.
33. Duschamp M., The Richard Mutt Case, *The Blind Man*, nr. 2, 1917.
34. Schwabsky B., A Million Little Pictures: The Pictures Generation Revisited, 2009 (http://www.thenation.com/article/million-little-pictures-pictures-generation-revisited#/).
35. Debord G., Society of the Spectacle, Zone Books, 1995.
36. Henderson L., Access and Consent in Public Photography, Image Ethics : The Moral Rights of Subjects in Photographs, 1988.

Elektronické zdroje

Fotografie č. 1 – https://11nthdimension.wordpress.com/2014/06/24/modern-vs-contemporary/
Fotografie č. 2 – http://www.polycount.com/forum/showthread.php?p=1729477
Fotografie č. 3 – http://artcanbefinewithtitts.blog.pl/files/2012/09/REN092-Giorgione_Venus.jpg
Fotografie č. 4 – http://www.polyomnimusic.com/product/the-afro-cubist/
Fotografie č. 5 – http://www.artribune.com/2014/02/dialoghi-di-estetica-default-mode-network/fountain-1917-replica-1964-by-marcel-duchamp-1887-1968/
Fotografie č. 6 – https://www.studyblue.com/notes/note/n/exam-1/deck/7851503
Fotografie č. 7 – http://www.domusweb.it/en/art/2013/01/15/materializing-six-years-.html
Fotografie č. 8 – https://www.youtube.com/watch?v=0pDE4VX_9Kk
Fotografie č. 9 – http://artistsspace.org/exhibitions/pictures
Fotografie č. 10 – http://artistsspace.org/exhibitions/pictures
Fotografie č. 11 – http://artistsspace.org/exhibitions/pictures
Fotografie č. 12 – http://store.metmuseum.org/books+media/the-pictures-generation-1974-1984/invt/picsgencatalogue#.VVEDn2a2h4A
Fotografie č. 13 – http://www.artnet.com/magazineus/features/saltz/saltz5-18-09_detail.asp?picnum=3
Fotografie č. 14 – http://sites.moca.org/blacksun/2011/09/27/jack-goldstein-mgm-1975/
Fotografie č. 15 – http://artobserved.com/2012/12/new-york-jack-goldstein-where-is-jack-goldstein-at-venus-over-manhattan-through-january-15th-2013/
Fotografie č. 16 – http://cheznamastenancy.blogspot.com/2012_07_01_archive.html
Fotografie č. 17 – http://www.incinerrante.com/textos/fora-de-quadro-untitled-film-stills#axzz3ZrR9wFIe
Fotografie č. 18 – http://www.raster.art.pl/galeria/artysci/grzeszykowska/prace.htm
Fotografie č. 19 – http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1998.440

Fotografie č. 20 – http://www.sympathyfortheartgallery.com/page/36

Fotografie č. 21 – http://www.americansuburbx.com/series-2/r/richard-prince-girlfriends

Fotografie č. 22 – http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2000.434

Fotografie č. 23 – http://januaryparkosarnall.com/

Fotografie č. 24 – http://blog.e-artplastic.net/index.php?post/2011/11/13/I-shop-therefore-I-am

Fotografie č. 25 – http://artfcity.com/2014/08/21/christopher-williams-at-moma-smart-but-infuriating/

Fotografie č. 26 – http://www.we-heart.com/2014/07/31/christopher-williams-the-production-line-of-happiness-at-moma-new-york/

Fotografie č. 27 – http://mono-blog.com/2010/09/elad-lassry/

Fotografie č. 28 – http://vicemag.tumblr.com/post/806827503/its-a-photo-issue-for-our-9th-annual-photo

Fotografie č. 29 – http://www.andrewkreps.com/artist/roe-ethridge/work#14

Fotografie č. 30 – http://www.andrewkreps.com/artist/roe-ethridge/work#18

Fotografie č. 31 – http://www.andrearosengallery.com/artists/josephine-meckseper/images

Fotografie č. 32 – http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2008/newphotography/josephine.html

Fotografie č. 33 – http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2008/newphotography/josephine.html

Fotografie č. 34 – http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2013/newphotography/josephine-pryde/

Fotografie č. 35 – http://ilikethisart.net/?p=14041

Fotografie č. 36 – http://www.mackbooks.co.uk/books/12-War_Primer_2.html

Fotografie č. 37 – http://www.mackbooks.co.uk/books/12-War_Primer_2.html

Fotografie č. 38 – http://worldwidewunderbar.tumblr.com/page/2

Fotografie č. 39 – http://www.americansuburbx.com/2012/11/hans-peter-feldmann-hans-peter-feldmann-2006.html

Fotografie č. 40 – http://photoqbookshop.nl/product/useful-photography-012/useful-photography-12/

Fotografie č. 41 – http://www.wallpaper.com/art/erik-kessels-adds-to-his-in-almost-every-picture-photography-book-series/6129

Fotografie č. 42 – http://lowcydizajnu.pl/mikolaj-dlugosz-1994/

Fotografie č. 43 – http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2013/newphotography/annette-kelm/

Fotografie č. 44 – http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2013/newphotography/annette-kelm/

Fotografie č. 45 – http://theredlist.com/wiki-2-16-860-897-1111-view-conceptual-1-profile-collier-anne.html

Fotografie č. 46 – http://time.com/3792009/momas-new-photography/

Fotografie č. 47 – http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/newphotography/amanda-ross-ho/

Fotografie č. 48 - http://jeffkoons.com/artwork/made-in-heaven/llona-top-rosa-background

Fotografie č. 49 – https://www.studyblue.com/notes/note/n/midterm/deck/4200557

Fotografie č. 50 – http://www.amazon.com/ThePrintsCollector-Antique-Print-40TH-PARALLEL-GEOLOGY-TUFA-DOME-PYRAMID-NEVADA-OSullivan-c-1875/dp/B00GO1SK9C

Fotografie č. 51 – http://stories.daylight.co/DD1308#!

Fotografie č. 52 – http://blog.janstaller.net/2012/11/13/appropriative-photography-2/

Fotografie č. 53 – http://blog.janstaller.net/2012/11/13/appropriative-photography-2/

Fotografie č. 54 – http://www.mishkahenner.com/Dutch-Landscapes

Fotografie č. 55 – http://okok1111111111.blogspot.com/2013/08/iconic-historical-images-re-imagined.html

Fotografie č. 56 – http://www.follow-ed.com/levine-walker-installation/

Fotografie č. 57 – http://www.thomasmailaender.com/extreme-tourism/

Fotografie č. 58 - http://www.penelopeumbrico.net/Suns/Suns_Index.html

Fotografie č. 59 - http://www.penelopeumbrico.net/Mirrors/Mirrors_index.html

Fotografie č. 60 – http://klemms-berlin.com/artists/viktoria-binschtok.html

Fotografie č. 61 – http://mooc.mediciuniversity.co.uk/flowers-1964/

Fotografie č. 62 – http://www.standaard.be/cnt/dmf20150120_01485316

Fotografie č. 63 –
http://photovil.hani.co.kr/?mid=special&page=1&document_srl=224839

Fotografie č. 64 –
http://artinvestment.ru/en/invest/stories/20090216_appropriation_art.html

Fotografie č. 65 –
http://photovil.hani.co.kr/?mid=special&page=1&document_srl=224839

Fotografie č. 66 – http://adlervermillion.com/fair-use-illustrated-appropriation-art/

Fotografie č. 67 – http://adlervermillion.com/fair-use-illustrated-appropriation-art/

Jmenný rejstřík

Baldessari John 31, 32, 44, 48
Barthes Roland 12, 21, 22, 25
Baudrillard Jean 12, 23, 25
Beckman Ericka 42
Benjamin Walter 23, 29
Berger John 12, 23, 24, 25
Binschtok Viktoria 88, 92
Birnbaum Dara 42
Blanch Andrea 95
Bloom Barbara 44
Bogosian Eric 44
Branca Glenn 44
Braque George 17
Brauntuch Troy 26, 42
Brecht Bertolt 59
Broomberg Adam 58, 59
Buñuel Luis 67
Burroughs Allie Mae 41, 86
Cariou Patrick 96
Caulfield Patricia 93
Clough Charles 44
Collier Anne 66, 67, 68
Crimp Douglas 26, 27, 28
Dalí Salvador 67
de Balzac Honoré 22
de Middel Cristina 58
Derrida Jacques 49
Długosz Mikołaj 64
Duschamp Marcel 17, 18
Dwyer Nancy 44

Eklund Douglas 30
Ethridge Roe 50, 51, 52, 98
Evans Walker 81, 82, 86, 87
Feldmann Hans-Peter 60, 61
Fischl Eric 31
Foucalt Michel 25
Giorgione 14, 16
Goldstein Jack 12, 26, 31, 32, 33, 42
Grzeszykowska Aneta 36, 37
Henderson Lisa 82
Chanarin Oliver 58, 59
Chatham Rhys 44
Johns Jasper 19
Kelm Anette 65, 66
Kessels Erik 61, 62, 63, 75
Klonarides Carole Ann 44
Koegel John 95
Kruger Barbara 12, 31, 42, 43, 98
Lacan Jaques 25, 29
Lassry Elad 48, 49, 50
Lawler Louise 12, 31
Lawson Thomas 44
Levine Sherrie 26, 31, 41, 42, 86, 87, 98
Longo Robert 26, 31, 42
Mailander Thomas 88, 89
Manet Édouard 14, 15, 72
Meckseper Friedrich 52
Meckseper Josephine 52, 53, 54, 55, 98
Metz Christian 90
Mullican Matt 32
Oldenburg Claes 19
Oppenheim Meret 19
Owen Michael 44
Picasso Pablo 16, 17

Powell Colin 83
Power Mark 58
Prince Richard 12, 31, 38, 39, 40, 96, 97, 98, 99
Pryde Josephine 55, 56, 57
Rafael 14
Rauschenberg Robert 19
Rickard Doug 80. 81, 82, 84
Ritchin Fred 77, 79, 89
Rogers Art 94
Rosenthal Norman 31, 32
Ross-Ho Amanda 69, 70
Ruscha Ed 61
Salle David 31, 32, 42
Sherman Cindy 12, 31, 34, 35, 36, 37
Shore Stephen 82
Schnabel Julian 31, 32
Schwitters Kurt 18
Simmons Laurie 12, 34, 37, 38
Smejkal Pavel Maria 85, 86
Smith Philip 26, 31
Sontag Susan 25, 65, 67, 77, 88
Stanton Louis L. 96
Sternfeld Joel 82
Sundheim Jens 84
Supergrupa Azorro 45
Tagg John 79
Tician 14, 15
Umbrico Penelope 88, 89, 90, 91
Warhol Andy 19, 26, 35, 71, 93, 94
Watkins Carleton 80
Williams Christopher 46, 47, 48, 98
Zschiegner Herman 85, 86, 87