

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Katedra fotografie

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Současné umění po late photography

Michal Czanderle

Vedoucí práce: Mgr. Tomáš Dvořák, Ph.D.

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2016

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FILM AND TV SCHOOL

Department of Photography

DIPLOMA WORK

Contemporary Art After Late Photography

Michal Czanderle

Work Supervisor: Mgr. Tomáš Dvořák, Ph.D.

Given Academic Degree: MgA.

Prague, 2016

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma Současné umění po late photography vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, 13. 6. 2016

Souhlasím s prezenčním využitím této diplomové práce pro studijní účely na půdě knihovny FAMU – Filmové a televizní fakulty Akademie múzických umění v Praze.

Praha, 13. 6. 2016

Rád bych touto cestou poděkoval za cenné podněty a pomoc s volbou tématu Tomáši Dvořákovi. Dále bych rád poděkoval Martinu Prudilovi za pomoc při shromažďování literatury k této práci.

Obsah

1	Úvod.....	2
2	Index a fotografie	6
3	Vývoj late photography	13
3.1	<i>Radikálně otevřené krajiny.....</i>	21
3.1.1	Pád impérií	26
4	Umění a late photography.....	31
4.1	<i>Umění indexu</i>	31
5	Shooting Gallery	38
5.1	<i>Late photography a oceány informací.....</i>	42
5.1.1	„Postinternet“ a tvorba Hito Steyerl	47
6	Závěr	51
	Seznam použité literatury	53
	Obrazová příloha	55

Abstrakt

Tato práce se věnuje problematice late photography. Je to fenomén, který poprvé ve své celistvosti pojmenoval David Company. Jedná se o vysoce estetizované fotografie trosk a pozůstatků na místech válečných konfliktů. Company estetiku fotografií bez přítomnosti lidských postav interpretuje jako další nutný krok fotožurnalismu po vytlačení fotografie z médií a z přímých míst bojů. Kritizuje její apolitičnost a přílišnou estetickou líbivost, která zapříčinila expanzi takových fotografických obrazů do výstavních síní. Tato práce se věnuje jak detailnímu rozboru Companyho textu, tak textům, které uvádí late photography do nových kontextů současné estetiky, a oproti Companymu názoru hodnotí její význam a význam jejich představitelů pozitivně.

Abstract

This work is dealing with the topics of late photography. Late photography is a phenomenon, which was described by David Company. He states that late photography represents highly aesthetic photographs of ruins and residues remaining at the places of the war conflicts. Company sees the aesthetics of photographs without the presence of human figures as a necessary step of photojournalism in the era, when the journalistic photography is pushed out of the areas of direct conflicts. He criticizes its apoliticality and its excessive aesthetic appeal, which causes the expansion of such a photographic images into the exhibition halls. This work is dealing with the detailed analysis of Company's texts as well as with the texts, which set the late photography into a new relations within the contemporary aesthetics and, contrary to the Company's opinion, show the value of the late photography and significance of its representatives.

1 Úvod

Hned v úvodu textu bych rád krátce vysvětlil osobní ambice při výběru tématu této práce. Po celou dobu svého studia se vytrvale zajímám o válečnou dokumentární fotografii, což se odrazilo i na několika mých výstavních cyklech. Ty byly spojeny s reflexí (post)konceptuálního umění, které je pro mě, v jeho více než padesátileté historii, stále velkou inspirací. Proto jsem rád zvolil téma, ve kterém se obě polohy protínají, a to fenomén "late photography". Pojem „pozdní fotografie“, možná bychom mohli říct i „nečasové fotografie“ (dalšími návrhy jak tento fenomén nazývat se budu zabývat v následujících kapitolách), poslední desetiletí velmi rezonuje v umělecké a kulturní kritice, byť v českém prostředí se jedná o ještě málo reflektované téma. Ve své práci bych tak rád, na pozadí tohoto fenoménu, přiblížil aktuální diskuzi v dokumentárním fotožurnalismu, a to především v komparaci s fotografickými postupy představitelů současného umění.

Pojem "late photography" zavedl David Company ve svém článku *Safety in Numbness: Some remarks on the problems of "Late Photography"*¹, který byl poprvé publikován v knize *Where is the Photograph?* roku 2003. Označoval tak širší proud fotografické praxe, kterou prezentoval na příkladu fotografií trosek *Světového centra*, jež nafotil bezprostředně po teroristickém útoku americký fotograf Joel Meyerowitz pomocí klasického velkoformátového fotoaparátu. "Late photography" tak spočívá ve vytváření „mrazivých“ či „zmražených“ snímků. Slovní přesmyčky zde nejsou od věci, protože fotografie, které se dají do označení „late photography“ zahrnout v sobě mají právě tyto dvě vlastnosti: jsou až bezčasovým a netečným záznamem míst proběhlých událostí, který má většinou tragický a katastrofický základ. Tyto fotografie jsou tedy *otiskem (indexem) otisků* proběhlých událostí a spíše než by byly součástí denního zpravodajství, tak se čím dále častěji stávají součástí obrazových měsíčníků, velkých fotografických knih, stejně tak i výstavních síní.

Můžeme namítnout, že každá fotografie je důkazem proběhlého času, tedy, že každá fotografie je svým způsobem opožděná. V případě „late photography“ se jedná ovšem o reakci na specifické postavení tohoto média po nástupu digitalizace a internetu. Ukazuje se totiž, že je to určitá „regresivní“ reakce na rychlost médií, jakými byla před nedávnem

¹ David GRREN (ed.), *Where is the Photograph?*, Brighton:Photoforum/Maidson: Photoworks, 2003.

televize a nyní online internetové vysílání. Jejich přímý přenos vizuálního dění otřásá klasickou pozicí žurnalistické fotografie, jakožto média zachycujícího „rozhodující okamžik“. Již na počátku sedmdesátých let se začalo mluvit o upadání klasické reportážní fotografie (přesněji již od Vietnamské války) a změna, kterou prošlo toto odvětví po nástupu digitálních fotoaparátů a s nástupem přenosu dat pomocí internetu, akcelerovala tuto krizi přímo geometrickou řadou.

Problém s časovostí a estetikou netečných trosek ovšem můžeme hledat už v samotných počátcích média fotografie (možná i malbě ruin devatenáctého století). David Campany si samozřejmě uvědomoval, že označení nelze vztáhnout pouze na díla veskrze současná - v samotném textu zmiňuje například známou fotografii dělostřeleckých koulí na válečném poli z Krymské války, která by také mohla být zahrnuta do tohoto pojmu. Ale v případě Fentona či O'Sullivanova se fotografie stávaly tichými svědky uběhlých hrůz kvůli technickým možnostem jejich vybavení, u současné „late photography“ se jedná o reakci fotografů, jak již bylo zmíněno, na upadající fotožurnalismus. Je dobré si uvědomit, že tyto tendence jsou diskutovány již více než deset let, a tato rozprava tedy časem pokročila, dá se říci, že je teoreticky i prakticky za svým vrcholem. Tím spíše tedy na ni můžeme pohlížet již jako na historický fenomén.

„Late photography“, jak se začalo v sílících reakcích ukazovat, není pouze tendencí fotožurnalismu, ale je pevnou součástí výstavních síní od devadesátých let dvacátého století. Poznamenal to již Campany ve zmiňovaném textu, ve kterém podotkl, že estetika „opozděné fotografie“ je již nějakou dobu aplikována umělci jako je kupříkladu Sophie Riestelhueber či Willie Doherty (které zmiňuje jako ty „zajímavější“). Tedy tvůrců, kteří jsou spojováni s „dokumentárním“ obratem v současném umění. Práce těchto umělců (zmiňme i „mladší ročníky“, například bosenskou umělkyni Šejlu Kamerić) se svojí praxí a vizualitou dají přirovnat ke snímkům profesionálních dokumentárních fotografů, kteří se zaměřují na fenomén oné „bezakční“, odosobnělé, atmosférické „late photography“. Nejvýraznější představitele fotožurnalistického přístupu k „late photography“ zmíníme v porovnání s výše zmíněnými umělci a umělkyněmi.

Diskuze, která se rozběhla po vydání Campanyho textu, ukázala, že se dotkl důležitého bodu. Jedná se opět o diskuzi nad morálkou fotografie: fotografové „late photography“ ztrácejí kontakt s opravdovým děním na bojišti, jejich práce tak jsou jen zdánlivě autonomní a „bezčasové“ (zatímco jinde se odehrávají válečná zvěrstva) nebo přímo konstruují falešný patos a elegický výklad událostí, jak to vidíme u mnohých „vlasteneckých“ fotografií roztrhaných vlajek. Zkrátka, vizualita „late photography“ se

v současném umění začíná vyčerpávat: ze všech obrazů opuštěných rozdrásaných míst se stalo obrazové klišé. To, co původně mohlo působit jako efektivní boj proti otupělosti pohyblivých obrazů plných násilí, se samo stalo další etapou ve vývoji fotografie. Tuto diskuzi, doufám, představím v odpovídající šíři a doplním ji o výklad vývoje technologií v posledních letech našeho století a jejich dopad na „obraz války“.

Ostatně právě nostalgie spojená s estetikou „late photography“ se dotýká také mizení klasického fotografického média v novém obraze války. Co mě ale samotného velmi zaujalo, je skutečnost, že tato nostalgie je spojená s určitou diskuzí nad specifičností média fotografie, kterou spojujeme s pozdější prací teoretičky Rosalind Krauss. Jak jsem již naznačil, pokusím se fenomén „late photography“ uvést v kontextu a konfrontaci se strategiemi umělecké produkce posledních třech desetiletí. Domnívám se, že postupy a vizualita těchto fotožurnalistických děl silně čerpá z fotografických postupů současného umění (cíleně ji neoznačuji „umělecké fotografie“), a to jak z takzvaného „archivního“, tak z „dokumentárního impulsu“.

Jsem přesvědčen, že s teorií „pozdní fotografie“ souvisí diskuze kolem „indexovosti“ samotného média fotografie, která probíhala v sedmdesátých letech kolem autorů časopisu *October*. Tuto domněnku bych chtěl demonstrovat na podrobné analýze zásadních textů Rosalind Krauss, Abigail Solomon-Godeau a později autorů jako Wolfgang Kemp, Allan Sekula či Victor Burgin. Tato analýza nám napomůže pochopit směřování teorie současného umění za posledních čtyřicet let a především pochopit mantinely produkce praxe současného umění zaměřujícího se na médium fotografie, jejího muzeálního a galerijního zázemí. Proto se v poslední části textu opět zaměřím na vyhledání a představení umělců, kteří z mého pohledu naznačují nový směr fotografie, která odkazuje na současný (foto)žurnalismus. Ať už to jsou třeba filmové postupy Omera Fasta, abstraktní procesy u Waleada Beshtyho či práce s rozostřeným obrazem („pixelovou revolucí“) Rabiha Mrouého. Je zřejmé, že s digitalizací média fotografie si mnozí teoretici *Octoberu* „nevědí rady“, a tak k pochopení toho, co se na tomto „poli“ děje, nám pomohou teoretické texty již zmíněného Waleada Beshtyho, umělkyně a teoretičky Hito Steyrl a dalších. Ukázal bych, jak současné technologie v reflexi současných umělců nastolují nové uvažování o práci současného umění s politickou realitou, zprostředkovanou současnou fotografií, pohyblivým obrazem a médiem. Tvoří tak východisko z únavy z estetiky „late photography“ a také nastoluje nové otázky kolem digitalizace média, které se vzdalují známému klišé o manipulované fotografii. Ovšem jak tyto umělecké přístupy ovlivní či neovlivní přístupy fotožurnalismu, můžeme jen spekulovat. Snad se tyto otázky podaří položit v co největší míře a načrtnout v samém závěru práce možné odpovědi.

Ovšem nyní se musíme vnořit do historie diskuze, která předznamenala opouštění od „zásadních momentů“ (Robert Capa, Henri Cartier-Bresson), zvěčnění a estetizace „klasických“ fotografických mistrů (Robert Weston), protože vytvořila podmínky jak pro vznik dokumentálních strategií současného umění, tak vzdáleně založila podmínky pro vznik fenoménu „late photography“.

2 Index a fotografie

V této kapitole mám za cíl přiblížit pojem indexu, na pomoci rozboru konkrétních textů jej objasnit a ukázat, jak těžké bylo pro pár teoretiků fotografie uchovat její specifika, jakožto revolučního média, které zcela převrátilo naše chápání umění. Tento boj nebyl marný, protože umožnil interpretovat právě vznikající umění sedmdesátých let, tedy záznamy performance, land-artové počiny a jiné. Z těchto „vydobytých“ pozic poté čerpali autoři jako Sophie Riestelhueber či Willie Doherty, pro které bylo pole fotografie „znesvěceno“ autory jako byli manželé Becherovi, či Gordon Mata-Clark, kteří, ze zcela jiných individuálních pozic obohatili nazírání na fotografické médium v sedmdesátých letech. Přestože byly tyto práce publikovány o několik let dříve, než David Company použil termín „late photography“, obsahují několik myšlenek potřebných pro ukotvení této práce v rámci současného kontextu výtvarného umění a fotografie. Nicméně si budeme všimnout i textů, které se dotýkají vizuality našeho hlavního zájmu (a nebyly třeba tak důležité pro hlavní diskuzi).

Vycházím převážně z textů přeložených a publikovaných v antologii textů *Co je to fotografie?* od Karla Císaře, která je stále jedna z mála v češtině vyšlých knih o teorii fotografie, představující ne tolik reflektovanou kritiku tohoto média, vzešlou z okruhu autorů časopisu *October*. Tito autoři silně čerpají z levicově orientované filozofie, tedy z Frankfurtské školy (především tedy Walter Benjamin), psychoanalýzy (Freud, Lacan), navazují na francouzské strukturalisty (Barthes, Levi-Strauss) a poststrukturalisty (Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze). Tito autoři ukazují posun v paradigmatech vnímání média fotografie skutečně obohatili naše chápání fotografického obrazu a umění současnosti jako takového více než texty jejich ideových odpůrců, v té době reprezentovaných především establishmentem kurátorů sbírkotvorných uměleckých muzeí a tradicionalisticky a konzervativně uvažujících anglofonních teoretiků umění. Slovy Waltera Benjamina: *„nešlo jim totiž o nic jiného, než postavit fotografa právě před onu soudní stolicí, kterou povalil.“*²

První z textů, který zde ve stručnosti uvedu, je text Rosalind Krauss s názvem *Obraz, text a index: poznámky k umění 70. let* z roku 1977, druhý text nese název *Fotografické podmínky surrealismu* z roku 1981. Od stejné autorky je i třetí text *Diskursivní prostory*

² Walter BENJAMIN, Malé dějiny fotografie, in Karel CÍSAŘ (ed), *Co je to fotografie?*. Praha: Herrmann & synové, 2004, s. 10.

fotografie z roku 1982, u kterého lze provést přínosnou komparaci s textem Abigail Solomon-Godeau *Fotograf v Jeruzalémě, 1855: Auguste Salzmann a jeho doba*, který vznikl v roce 1981. U těchto textů je důležitá časová souslednost jejich vzniku, která podmiňuje jejich obsahovou návaznost. Paradoxně, čím více Krauss sestupuje do historie fotografie, radikalizuje se její vnímání revolučnosti média a na příkladu „snímků“ z devatenáctého století již neodkrývá pouze jakýsi jazykový a obrazový diskurz fotografií, ale poststrukturalisticky se dotýká celého jejího institucionálního zázemí. Navíc demonstruje radikální odlišnosti média, které přes veškerý institucionální odpor zcela proměnilo umění následujících dekád, a to ve smyslu opět trefného Benjaminova postřehu: „že *debata povětšinou ustrnula na estetické otázce ‚fotografie jako umění‘. A přitom se téměř nevěnovala pozornost mnohem nespornější společenské skutkové podstatě ‚umění jako fotografie‘*“.³

V textech Rosalind Krauss budeme hledat především její nahlížení fotografie jakožto indexu, tedy kauzálního otisku reality. Ve svém uvažování byla z počátku své kariéry Krauss silně ovlivněna strukturalistickou školou Romana Jakobsona, který vyučoval ve Spojených státech amerických, a pod jehož vedním pracovala na své dizertační práci. Skrze Jacobsona se setkala s prací Charlese Pierce, který je považován za zakladatele moderní sémiotiky a především rozdělil symboly (jakožto zástupné znaky) na ikony, symboly a indexy.

Uvědomuji si, že lingvistika je velmi komplikovaný obor s vlastní historií - problémy a má vlastní náhled na tyto pojmy, budu se tedy snažit spíše držet toho, co tyto pojmy znamenají pro Krauss, co ona z nich vyvozuje za závěry pro interpretaci historie fotografie. Nicméně alespoň připomeňme, že Krauss začíná svůj první text s názvem „*Obraz, text a index: poznámky k umění 70. let*“ právě ne nedůležitým výkladem „*shifteru*“ (posuvného znaku), kterým může být například „prázdná“ osobní zájmena „*já*“ a „*ty*“, které lze označovat jako *symboly* (ostatně jako skoro každá slova), nicméně v dialogu dvou osob se vymykají – „*jejich význam závisí na aktuální přítomnosti určitého mluvčího*“. Mají tedy přímou návaznost na svého mluvčího („*Referentem slova ‚já‘ jsem jen tehdy, pokud právě mluvím. Když je řada na tobě, patří ti i ‚já‘.*“). A tento hmotný vztah ke svému referentu tyto značky posouvají do roviny indexů, tedy index v této souvislosti můžeme

³ Walter BENJAMIN, *Malé dějiny fotografie*. In: Karel CÍSAŘ (eds.), *Co je to fotografie?*. Praha: Herrmann & synové, 2004, s. 12.

charakterizovat jako znak, který představuje jakousi stopu, šlépějí, která odkazuje k příčině svého vzniku.

Právě stopa je nejčastěji zmiňovaným příkladem indexu. Mohou jím být viděny kouř od ohně, Turínské plátno apod. Pro nás je důležité, že všechny příklady v sobě mají určitou temporalitu: bylo to zde, teď to tu není, vidíme cosi arbitrárně odvislého od již nepřítomného a nehmotného. A ano, takovým druhem otisku, tedy indexem je podle všeho i fotografie. V tomto textu to Rosalind Krauss ještě neříká zcela přesvědčeně, stále trochu fotografii přece jen přiznává ikoničnost, kterou zavrhne již v dalším o dva roky pozdějším textu. Zajímavostí je, že tohoto otisku hmotného do „průzračné“ či „prázdné“ matérie fotografického obrazu si všimli i jiní autoři a to mnohem dříve, např. filmový kritik André Bazin v textu *Ontologie fotografického obrazu*⁴. Samozřejmě nedokázal podat tak intelektuálně přísný a pregnantní výklad jako Krauss, ale jeho popis fotografie zajímavě a výstižně vystihl rozdílnost a výjimečnost takového obrazu od klasické malířské reprezentace:

*„A tak se malířství rázem stává jen druhořadou napodobovací technikou, náhražkou reprodukčních postupů. Pouze objektiv nám poskytuje obraz objektu schopný ‚vyprostit‘ z hloubi našeho nevědomí onu potřebu nahradit objekt něčím lepším než přibližným obtiskem: je to objekt samotný, jenomže oprostěný od dočasných nahodilostí. I když je obraz rozostřený, zkreslený, bezbarvý, bez dokumentární hodnoty, přece jen stále svým zrodem pochází z ontologie modelu, je to přímo model.“*⁵

Marcel Duchamp, kterého si Rosalind Krauss vybrala pro demonstraci fotografie jakožto indexu, je samozřejmě postavou, jehož důležitost od šedesátých let neustále rostla, jeho práce je spojená se všemi podobami body-art, performance, zemního umění. Krauss v textu o umění 70. let píše jako o rozpolceném, či frakčním. Co ovšem spojuje tyto autory (a Duchampa) je právě fotografický záznam, fotografie se tak najednou začala stále častěji stávat součástí uměleckých děl.

„Tato myšlenka je nejvíce patrná v obraze Marcela Duchampa „Tu m´“ z roku 1918, který lze označit za panorama indexů. Tento třímetrový obraz zobrazuje vržené stíny

⁴ André BAZIN, *Ontologie fotografického obrazu*. In: Karel CÍSAŘ (eds.), *Co je to fotografie?*. Praha: Herrmann & synové, 2004,

⁵ *Ibid.*, s. 23.

*Duchampových ready-mades, které ovšem nejsou na plátně zobrazeny. Zůstávají mimo něj. Jelikož samotné předměty nejsou na plátně zobrazeny, jedná se o přehlídku indexů. Tento moment díla je ještě více umocněn realisticky namalovanou rukou, která diváka upozorňuje právě na posuvný znak ‚toto‘ a jejich referentů“.*⁶

I další Duchampova díla jsou spojená s médiem fotografie, jednotlivé ready-mades (jedná se o „přenos věcí z kontinua reality do podoby uměleckého díla. To vše za pomoci vyčlenění či výběru. V tomto procesu lze spatřit i posuvný znak, který je sám o sobě prázdný a jehož význam závisí pouze na výskytu, jenž je zaručen aktuální přítomností právě této věci.“) či jeho neznámější díla *Velké sklo* nebo *Nevěsta svlékaná svými mládenci*, o kterém dokonce píše: „z poznámek, které tvoří neoddělitelnou součást díla je patrné, že Duchamp toto dílo chápe rovněž jako fotografii.“ Všechny tyto formy výtvarných postupu - využití transparentnosti skla, fixace prachu, zachycení siluet stínů, konstruování scény temporální scény odkazují svými postupy k fotografii. V Duchampově příkladu ovšem vidíme také zvláštní jazykovou hru, svá díla běžně dopisoval zdánlivě nesmyslnými popisky, díky kterým (v sousedství vizuální informace) tak tématizoval i přenosnost významu: zdvojoval a duplikoval tak další možné výklady díla.

Popisek je důležitý a obecně knižní a časopisecká kultura je důležitým leitmotivem mladšího textu *Fotografické podmínky surrealismu*, zabývajícího se paralelami mezi fotografií a surrealismem. Jednoduše proto, že Krauss oproti klasickým uměnovědným výkladům upřednostňujícím malbu nejvíce vyzdvihuje (ve zcela Benjaminových intencích) publikační činnost surrealistů, do čehož zahrnuje množství surrealistických publikací, stejně tak jako (fotografické) ilustrace Bretonových knih atd.

Sami surrealisté upřednostňovali vedle kresebného automatismu vycházejícího z podvrtnosti k tradiční piktorální tradici, dokumentární fotografie a ilustrované časopisy, které si cenili pro „vnitřní rysy“.

Zde již Krauss zcela přiznává fotografii její indexovou povahu. Pokud chceme pochopit tento textu, musíme si nejprve představit obecně estetiku tohoto hnutí. Krauss estetiku tohoto hnutí označuje pojmem „křečovitá krása“. „Tedy jako přechodu k zakoušení

⁶ Rosalind KRAUSS, *Obraz, text a index: poznámky k umění 70. let*. In: Karel CÍSAŘ (eds.), *Co je to fotografie?*. Praha: Herrmann & synové, 2004, s. 253.

skutečnosti proměněné ve zpodobnění."⁷ Křečovitá krása je tedy zpodobnění reality. „*Fotografie se dokáže zhostit této skutečnosti, právě díky jejímu sepětí s realitou.*"⁸ Dále Krauss uvádí, že surr-reality je totéž, co příroda, která se v křečích mění v jakési psaní. Tyto křečové stahy skutečnosti pak fotograf dokumentárně zaznamenává manipulacemi, které má k dispozici a které Krauss nazývá „zdvojení“ či „rozmezeření“. Toto kauzální sepětí fotografie a reality si můžeme nejnadhěji představit na principu otisků prstů.

Přičemž rozmezeření se týká takového druhu montáže, kde základní vrstva, tedy bílá stránka, funguje jako samotné médium a tvoří podklad pro fotografie, které slučuje či odděluje. „*Takto ‚rozmezeřený‘ fotografický obraz je zbaven jedné z nejpůsobivějších iluzí fotografie, totiž pocitu přítomnosti.*"⁹ Z obrazu se tak vytrácí základní schopnost fotografie, zachytit a zmrazit realitu v jediný okamžik. „*Pokud však přijmeme tyto mezery za součást díla, dáváme jasně najevo, že se nedíváme na skutečnost, ale na svět prolezlý interpretacemi či výrazy, které tvoří nedílnou podmínku formální podmínku k nástupu znaku.*"¹⁰ Tohoto prožitku dokázal dokonale využít ve svých kolážích například John Heartfield.

Strategie rozmezeření je doménou spíše dadaistického hnutí, surrealističní fotografové této techniky využívali sporadicky. „*Jejich zájem se upínal spíše k nenarušené celistvosti kopie bez sebemenšího průniku bílé stránky.*"¹¹ Strategie zdvojení a popřípadě rozmezeření nás opět dovádí k pojmu indexu, „ *kterého využívali surrealisté, kteří díky těmto strategiím chtěli zaznamenat mezery a podvojnosti samotné skutečnosti. Fotografické médium ukazuje skutečnost jako znak a přítomnost se mění v absenci.*"¹² Právě „*prožitek přírody jakožto znaku*“ je podle Kraussově největší devízou surrealistického hnutí, fotografie dokáže srze svá

⁷ Rosalind KRAUSS, *Fotografické podmínky surrealismu*. In: Karel CÍSAŘ (eds.), *Co je to fotografie?*. Praha: Herrmann & synové, 2004, s. 230.

⁸ Rosalind KRAUSS, *Fotografické podmínky surrealismu*. In: Karel CÍSAŘ (eds.), *Co je to fotografie?*. Praha: Herrmann & synové, 2004, s. 230.

⁹ *Ibid.*, s. 225.

¹⁰ *Ibid.*, s. 225.

¹¹ *Ibid.*, s. 225.

¹² *Ibid.*, s. 229.

mediální specifika „představit“ realitu pomocí jeho vlastních asociací a vzpomínek, fotografický aparát je „prostředníkem“, doslova „vnáší zprostředkování, vstupuje mezi diváka a svět.“

V dalších textech již nemusíme pochybovat o indexové povaze fotografie, autorky textů nás ale staví před další radikální důsledky fotografické revoluce. V úvodu textu od Abigail Solomon-Godeau s názvem *Fotograf v Jeruzalémě, 1855: Auguste Salzmann a jeho doba* autorka čtenáři popisuje důležitou etapu vývoje fotografie, mezi lety 1850 až 1865, kdy je fotografie stále nejasného určení: je dílem vědy, zároveň se na ní pomalu začínají klást uměnovědné kategorie a estetické soudy stylu. Nicméně stále „slouží“ jako technické médium, které udivuje svojí přesností reprodukcí skutečnosti. Toto je příklad i Salzmana, který odjel na fotografickou výpravu do Jeruzaléma roku 1854. Salzmann byl sám malířem, což ovšem na tehdejší dobu nebylo mezi fotografií nijak neobvyklé.

Fotografie se tehdy využívala převážně k dokumentaci nejrůznějších památek a pořizování dokumentačních fotografií, vlády států vynakládaly nemalé finanční prostředky na financování fotografických expedic. Podle poznámek, které Salzmann zanechal ke svému fotografickému projektu je patrné, že fotografie nevytvářel s jiným záměrem než čistě dokumentačního charakteru, ba co více, naučil se fotografovat krátce před svojí cestou.

S tím jsou spojeny zářející okolnosti, které klasická uměnověda ve své snaze zařadit tohoto „autora“ do svého kánonu zcela přehlížela. Je to jednak skutečnost, že tento zcela průměrný malíř vytvořil své práce pouze za rok a pak fotografie zanechal. Nesplňuje tak zažitě představy o budování vlastního stylu se všemi prohami a výhrami, které tuto „životní cestu umělce“ provází. Co více, Salzmann vše nevyfotil, musel odjet kvůli tropickému onemocnění z Palestiny, a celý fotografický cyklus dodělal jeho (bezejmenný) asistent. O to více je zářející, že vzniklé fotografie se vyznačují zcela stejnou estetikou a nelze zcela rozlišit autora jednotlivých fotografií. Fotografický aparát a fotografie nás tedy staví před zcela jiné obzory než jsme u klasických výtvarných forem zvyklí: „*Naše snaha nalézat v minulosti fotografie umění, může vést až k zničení jejich dějin.*“¹³

Jak je tedy možné, že zrovna Salzmannovy fotografie jsou výjimečné, přestože sám autor se nijak nevyvíká dobovým konvencím? Podobné otázky si klade také Rosalind Krauss ve svém textu *Diskursivní prostory fotografie*, ve kterém se zabývá podobným tématem jako Solomon-Godeau. Její východisko rozšiřuje o další možné výklady. Krauss při uvažování nad výjimečností některých fotografií a naší snaze pozměnit jejich dobová

¹³ Abigail SOLOMON-GODEAU, *Fotograf v Jeruzalémě, 1855: Auguste Salzmann a jeho doba*. In: Karel CÍSAŘ (eds.), *Co je to fotografie?*. Praha: Herrmann & synové, 2004, s. 149.

východiska nabízí tezi, která by měla vést k rozvázání veškerých kategorií, jakými jsou například autorství, žánr nebo životní dílo, měli bychom uchopit ranou fotografii v podobě archivu, který vybízí k hlubšímu prozkoumání.

Jako příklad Krauss uvádí životní dílo Atgeta, který je všeobecně považován za jednoho z nejvýznamnějších fotografů počátku 20. století. Problematika ukotvení jeho díla, spočívá v hodnotách, které se mu snažíme přiřadit. Když se na začátku 80. let 20. století rozpoutal zájem o Atgetovo dílo, který přirozeně vyvolal i potřebu hlubší analýzy jeho díla a nalezení jeho pevného bodu v dějinách fotografie. „*Snaha objevit v jeho číslovaných snímcích estetické hodnoty vedla ke zjištění, že jsme objevili listový katalog.*“¹⁴ Toto zjištění je jasným dokladem naší snahy objevení hodnot, které původně nebyly dílu přiřazovány. Přemíra snahy muzeí v ukotvení děl fotografů vede do slepé uličky.

Z tohoto pohledu se tedy díla dále zmiňovaných autorů budou jevit jako poněkud nedokonalá, příliš odvislá na institucích a podporující status umělce. Je to ovšem nevyhnutelný důsledek radikálního výkladu Krauss, která sama musí, v ohlušujícím nástupu výstavního spektaklu, přiznat nastupujícím autorům alespoň zásluhy na zkoumání specifčnosti média. Vše samozřejmě zkomplikovala post-konceptuální Pictures generace, když v určitém smyslu přitakává spektakularitě forem a poněkud „přeludně“ pracuje s auroou díla. Vše se začalo více komplikovat. To by bylo ovšem záležitostí jiného textu, nám bude stačit, že jsme si vytkli určité specifčnosti média fotografie, se kterými následné generace tvůrců začaly pracovat. Poslední poznámka této kapitoly znovu odkazuje k předmětu mého zkoumání a tím je „late photography“. Výše zmínění teoretici fotografie by samozřejmě tendence fotožurnalismu k „late photography“ s největší pravděpodobností odsoudili pro její sociální a vizuální odloučenost a manipulativost. David Company tak ostatně činí na závěr svého průkopnického textu, když využívá myšlenek Allana Sekuly k sociální kritice takového elegického přístupu.

¹⁴ Rosalind KRAUSS, *Diskursivní prostory fotografie*. In: Karel CÍSAŘ (eds.), *Co je to fotografie?*. Praha: Herrmann & synové, 2004, s. 168

3 Vývoj late photography

V úvodu již byl v několika bodech představen zásadní text Davida Campanyho - načrtli jsme estetiku fotografií (nehybnost, frontálnost, stacionarita, scény bez lidí), které souhrnně nazýváme „late photography“.¹⁵ Zmínili jsme samozřejmě kruciólní problém novinářské etiky či fotografový morálky, který se dobrovolně „vytlačil“ z první linie boje, spokojuje s „pouhým“ focením následků války.

V této části textu provedeme podrobnější rozbor zmiňovaného článku a přiblížíme si vývoj diskuze, kterou Campanyho text bezprostředně v odborných kruzích vyvolal. Zaměříme se primárně na oblast fotožurnalistiky, až v následující kapitole plynule přesuneme naši pozornost k současnému umění, které je také s late photography neodmyslitelně spjato. David Campany je mimo jiné autorem knihy *Art and Photography*¹⁶ pro Phaidon, kurátorem rozsáhlé výstavy Victora Burgina¹⁷ či ambiciózního výstavního projektu *A Handful of Dust*¹⁸, který zpracovával odkaz Man Rayovy fotografie *Velkého skla*¹⁹.

Campanyho text vyvolal širokou odezvu, jako jeho názorový pandán jsem vybral text *Late photography, military landscapes and the politics of memory*²⁰ od Simona Faulknera, publikovaný v roce 2014 v letním čísle *Open Arts Journal*. Tuto studii můžeme a budeme uvažovat jako svého druhu akademickou a erudovanou odpověď na výstižný, ale i uštěpačný a mírně demagogický text Campanyho. Faulknerův článek v sobě shrnuje pár nových

¹⁵ Nadále budeme používat označení late photography bez uvozovek, protože dnes se z něj stal běžně přijímaný pojem, jak můžeme vidět na příkladu dva roky starého textu Simona Faulknera.

¹⁶ David CAMPANY (eds.), *Art and Photography*, PHAIDON, 2003.

¹⁷ Victor Burgin: *A Sense of Place*, David Campany & Michael Maziere, LONDON: AMBIKA P3 2013.

¹⁸ *A Handful of Dust*, David Campany, Paris: LE BAL, 2016.

¹⁹ "A Handful of Dust is David Campany's speculative history of the last century, and a visual journey through some of its unlikeliest imagery. Let's suppose the modern era begins in October of 1922. A little French avant-garde journal publishes a photograph of a sheet of glass covered in dust. The photographer is Man Ray, the glass is by Marcel Duchamp. At first they call it a view from an aeroplane. Then they call it Dust Breeding. It's abstract, it's realist. It's an artwork, it's a document. It's revolting and compelling. A Handful of Dust features works by Man Ray, John Divola, Sophie Ristelhueber, Mona Kuhn, Xavier Ribas, Nick Waplington, Edward Ruscha, Jeff Wall and many others, alongside anonymous press photos, postcards, magazine spreads and movies." Dostupné z <http://davidcampany.com/a-handful-of-dust/> [cit. 2016-06-04].

²⁰ Simon FAULKNER, "Late Photography, Military Landscapes and the Politics of Memory", *Open Arts Journal*, Issue 3, Summer 2014, str. 121-136. Dostupné z: https://openartsjournal.files.wordpress.com/2014/09/faulkner_v3_p121-136.pdf.

postřehů k problematice late photography na pozadí „války s terorismem“ a v určitém smyslu ji částečně rehabilituje a nalézá nové roviny jejího diváckého dopadu. Srovnání též v další kapitole doplním postřehy z dalších bezprostřednějších reakcí na Campanyho text od Henrika Gustafssona a Christy Lange.

Tolikrát zmiňovaný text od Davida Campanyho byl poprvé publikován v roce 2003 v publikaci *Where is the Photograph?*²¹. Do češtiny by se dal název *Safety in Numbness: Some remarks on the problems of „Late Photography“* přeložit jako „Bezpečí ve zmrtnění“, slovo „numbness“ nám nicméně nabízí další české významy, jako je například „otupělost“, „z necitlivění“, které by také vystihovaly určitou rovinu problému. Nicméně dle mého názoru, „zmrtnění“ nejvíce vystihuje povahu estetiky snímků late photography, kterou budu občas v textu nahrazovat českým ekvivalentem „pozdní fotografie“. Campany ve svém textu zmiňuje Petera Wollena, který navrhuje označení „cool photography“ a „hot photography“ pro klasickou reportážní fotografii v přímé konfrontaci s dějem. Dali by se ovšem najít i další předchůdci, již nezmiňuje Iana Wallace s jeho pojmem „post-reportage photography“, který tímto označením označoval fotografie vzniklé na zmrzačených bojištích, bez přítomnosti lidí již v devadesátých letech.

Svůj text Campany uvádí příkladem televizního dokumentu s názvem *Reflection of Ground Zero*²²: jednalo se o třicetiminutový dokumentární pořad, který sleduje amerického fotografa Joela Meyerowitza při práci na fotografické dokumentaci trosk Světového obchodního centra těsně po 11. září. Cyklus vzniklých fotografií posléze Meyerowitz zpracoval do podoby výstavního projektu a výpravné celobarevné knihy, to vše pod jednotným názvem *Aftermath*. Tyto fotografie, byť nejsou fotografiemi válečného pole, splňují právě všechny estetické a formální aspekty late photography. Téměř veškerý čilý ruch dělníků při odklizení trosk na místě tragédie je zcela opominut. Formálně a kompozičně dokonalé velkoformátové (v podobě galerijní prezentace) snímky, zobrazují pouhé trosky (téměř vždy bez přítomnosti lidí), vyznačují se piktoralisticky přesnými vyobrazeními zhroucených žebroví a skeletů bývalých velkolepých budov, v některých snímcích se objeví tklivý detail v podobě americké vlajky proměněné v cáry, ale stále vlající ve větru... I přes pochopitelný záchvěv vlastenectví, který je bezprostředně po události pochopitelný, vidíme, že trosky jsou zobrazeny v opravdu spektakulárním světle ranních a

²¹ David GREEN (ed.), *Where is the Photograph?*, Brighton:Photoforum/Maidson: Photoworks, 2003.

²² Reflections from Ground Zero [dokument]. Režie Mora Stephens, USA, 2002.

nočních hodin, často jsou siluety zvýrazněny silným umělým protisvětlem z probíhajících odklízecích prací.

Campany se ptá, proč je dána pozornost (ze strany média) a důvěra (ze strany úřadů) právě tomuto fotografovi - dokáže zachytit něco důležitého či neuchopitelného, co ještě nebylo pokryto v obrovském rozsahu mediálním zpravodajstvím? Campany podotýká, že právě tato důvěra je nejvíce zarážející, když největší informační kanál staví - oproti masivnímu informačnímu toku - do záběru rozvážné chování muže, který úmyslně vyzdvihuje svůj přístup k velkoformátové klasické fotografii. Jeho počínání je navíc v dokumentu podbarveno tklivými klavírními tóny.²³

Události 11. září byly zaznamenány od tolika přímých svědků, mnozí z nás celou událost sledovali „na vlastní oči“ v přímém televizním přenosu, téměř každá televize přenášela svůj živý přenos v reálném čase událostí. Jaká je tedy role takového fotografa, který jako jediný z fotografů, jak podotýká Campany, dostal oficiální úplný přístup k rozvalinám Světového obchodního centra? Budou tyto fotografie sloužit jako zdroj poznání proběhlé historie; médii, které zaručí, že se vzpomínky na tuto událost uchovají pro budoucnost? Sám Meyerowitz je o tom přesvědčen: „*Cítím, že pokud by zde nevznikl žádný fotografický záznam, byla by historie smazána.*“²⁴ Meyerowitz ve zmiňovaném dokumentu ostentativně prohlašuje, že je pouhý zachycovatel, řeklo by se „služebník“, pomocí technického média. Ale jeho fotografie nejsou pouhým technickým záznamem, jak by nám chtěl vsugerovat. Jsou pečlivě komponovanými obrazy autora s několikaroční praxí při formálním řešení kompozice, světla, atmosféry; s pečlivě zvoleným scénářem, jak v divákovi vyvolat tklivé pocity umírající krásy.

²³ „ Lower Manhattan became the most imaged and visible of places, the centre of vast amount of state of the art news production. Nevertheless here was a report featuring a solitary man, his tripod and his heavy, sixty-year old Deardorff plate camera. It was a slow and deliberating half-hour documentary, imbued throughout with a sense of melancholy by the constant tingling of a piano in minor key. “ David CAMPANY, “Safety in Numbness: Some remarks on the problems of ‘Late Photography’”. Dostupné také na: <http://davidcampany.com/safety-in-numbness/> [cit. 2016-12-04].

²⁴ “I felt if there was no photographic record allowed, then it was history erased.” David CAMPANY, “Safety in Numbness: Some remarks on the problems of ‘Late Photography’”. Dostupné z: <http://davidcampany.com/safety-in-numbness/> [cit. 2016-12-04].

Campany se ptá, zda se takovým „oficiálním“ záznamem nezpřístupňuje naší paměti oficiální konstrukcí historie, jakožto „značka pro budoucí generace“.²⁵ K čemu slouží tyto precizně vykomponované fotografie, které přes všechnu zručnost zkázy, která je na nich zachycena, působí vlastně monumentálně a „krásně“? Campany poukazuje, že televize často využívá zastaveného času fotografií v drtivém množství případů pro jejich emocionální účinnost.²⁶ Připomíná, že televize a jiná pohyblivá média používají zmražené obrazy celkem často a tehdy, když chtějí zvýšit emocionalitu a přesvědčivost události, ovšem ne pro její „aktuálnost“ (presentness), jako spíše pro posílení její minulosti (pastness). Fotografie již nemůže vyjadřovat povahu naší paměti, protože právě smršť mediálních obrazů zcela přetransformovala její strukturu, v éře „tekutých médií“ se zcela změnily podmínky našeho vzpomínání.²⁷ Fotografie, jakožto médium paměti, je tedy využívána proto, že sděluje jen minimum o proběhlé události. Nabízí nám vizuální zkratku – „because it says very little“ – a její relativní primitivismus zachraňuje proces naší paměti²⁸. Tato zkratka „neříká jedním obrazem tisíce slov, ale tisíce slov se dá říci o ní“.²⁹

To je samozřejmě krajně nebezpečné, pokud se jedná o tak citlivé téma jako je pojednání o válečném konfliktu či teroristickém aktu, protože často takové fotografií podporují patos a melancholii. V kombinaci s televizním a internetovým vysíláním je zamrzlý obraz“ až „radikálně otevřený“, je zcela zbaven, dle Campanyho, jakékoliv politické či sociální konotace. Konzervuje již proběhlé natolik, že banalizuje i naši paměť a povědomí o události. Mezi funkcí fotoaparátu a funkcí paměti je tedy jednoduchá souvislost. Fotografie je tak blíže naší představě vzpomínky než pohyblivý obraz, jelikož statický obraz si můžeme snáze vybavit, stejně tak jako naše vlastní vzpomínky.

²⁵ “What may mark them out in posterity is the very act of sanctioning itself and the idea that there was a need, a desire, to nominate an official body of images, and that these should be photographs.” *Ibid.*, s. 23.

²⁶ “(...) frozen image is often used as a simple signifier of memorable.” *Ibid.*, s. 23.

²⁷ “Yet to presume that the still image or the freeze-frame is inherently more memorable or closer to the nature of memory, is to overlook the fact that the very operation of our memory is changing. It is shaped by the image world around us. The structure of memory is, in large measure, culturally determined by the means of representation at our disposal. As our image world shifts in character, so do our conditions of remembrance.” *Ibid.*, s. 23.

²⁸ “(...)relative primitivism of photography will somehow rescue the processes of our memory” David CAMPANY, “Safety in Numbness: Some remarks on the problems of ‘Late Photography’”. Dostupné z: <http://davidcampany.com/safety-in-numbness/> [cit. 2016-12-04].

²⁹ “While its privileged status may be imagined to stem from a natural capacity to condense and simplify things, the effects of the still image derive much more from capacity to remain radically open, radically laconic. It is not that a photograph naturally ‘says a thousand words’, rather that thousand words can be said about it.” *Ibid.*, s. 27

Jak ale Campany zdůrazňuje, média sice používají zastaveného obrazu, ale nevyužívají samotné *late photography*, pouze její příběhy, protože sama je plná zahlcujících detailů, ale i radikálně vyprázdnělá (není stopu události, ale stopou stopy proběhlé události), trochu tak konkuruje informační naplněnosti televizi³⁰. Televizní dokument o Meyrowitzovi, tedy má ještě jiný kontext: je spíše zobrazována jeho pečlivá a náročná práce s velkoformátovým aparátem, spíše je předkládán jeho příběh. Samotné fotografie jsou nakonec prezentovány v galeriích a v knize.³¹ Zakonzervování fotografie do velké výpravné publikace může mít několik podob, především takové knihy (chybně) předpokládají, jak uvádí Campany, elementární znalost a širší porozumění zobrazených dějů. Je velmi těžké, taktéž v Meyrowitzově případě, aby takový *table-book*³², pouze neuspokojoval pouze ty nej povrchnější estetické nároky.

Příběh vytlačování fotografa z válečné scény sleduje Campany v letmém rozboru válečného fotožurnalismu tak, aby podepřel svoji nepříliš optimistickou vizi selhání válečného fotožurnalismu v době masmédií. Schopnost fotografie zachytit událost se proměňovala v závislosti na jejím stupni historického vývoje: v počátcích svého vývoje byla fotografie schopna zaznamenávat čas v rozmezí několika minut až sekund. Fotografická scéna musela být vždy pečlivě naaranžovaná a v době expozice nemohlo dojít k sebemenšímu pohybu (osob atp.). První výrazné změny nastaly až od roku 1920, kdy s vývojem fotografické techniky, rozšířením masových médií a rostoucí dominancí tisku se stala fotografie hlavním modulátorem událostí jakožto okamžiku, který má být zaznamenán.

V meziválečném období začali být fotografové mnohem pohyblivější a dokázali tak pohotověji reagovat na probíhající situace. S touto zásadní změnou se pojí rovněž proměna hodnocení kvality snímků. V prvních několika desetiletí bylo na médium fotografie pohlíženo s maximální důvěrou, její schopnost pravdivě zachytit realitu byla téměř nezpochybnitelná, bylo to období „rozhodujícího okamžiku“ (Henri Cartier-Bresson). Dobrý fotoreportér

³⁰ “Indeed television is usually very ware of this kind of image as in confuses and defined te register of stillness ('Is this a photograph or is this a continuos video shot of an immobile scene?')” *Ibid.*, s. 27

³¹ Joel MEYEROWITZ, *Aftermath: World Trade Center Archive*, Phaidon Press, 2006.

³² Table-book: A coffee table book is an oversized, usually hard-covered book whose purpose is for display on a table intended for use in an area in which one entertains guests and from which it can serve to inspire conversation. Subject matter is predominantly non-fiction and pictorial (a photo-book). Wikipedia: the free encyclopedia [online]. St. Petersburg (Florida) : Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2008-12-12]. Anglická verze. Dostupná z WWW: https://en.wikipedia.org/wiki/Coffee_table_book

bezprostředně „následoval akci“ a byl předurčen k podání svědectví „tak, jak se věci staly“.³³ Fotografie se tak dostala do centra naší kultury a toto výsostné postavení trvalo až do 70. let 20. století. V průběhu války ve Vietnamu, s příchodem přenosných kamer začala fotografie ztrácet své výsostné postavení a byla nahrazena pohyblivým obrazem.

Campany opakovaně upozorňuje, že i naše vnímání událostí se proměnilo: jsme jiní lidé, než byly generace před námi, často si neuvědomujeme jak „horká média“ ovlivnila naše vnímání světa. Taktéž noviny, jakožto hlavní nosič obrazů „rozhodujících okamžiků“, začaly (doslova) blednout pod intenzitou přímého televizního přenosu a staly se pouze sekundárním médiem informovanosti. Fotografie již nedokázala budit zdání, že přináší komplexní a ucelenou zprávu o celé události. Nastává situace, kterou bych nazval „dvojitým odložením“: nejenže fotograf musí poslat své svitky filmu do redakce, stejně tak jej redakce musí připravit do tisku na příští den, fotografie se tedy dostává do nerovného boje o aktuálnost informace s televizním přenosem.

Mnohé zmrazené obrazy („frozen image“) přinesly americké veřejnosti nebývale otřesné svědectví o tomto válečném konfliktu a nepochybně měly (vedou se dlouhodobé spory do jaké míry) vliv na obrácení veřejného mínění o setrvání Spojených států ve Vietnamu. S příchodem virtuální prezentace válečných konfliktů (který se všeobecně datuje od první války v Zálivu) už příslušníci médií nebyli po neblahých armádních „zkušenostech“ s ovlivňováním veřejného mínění přítomni v samém centru boje. Jakmile nebyla média přítomna přímo v první linii, fotografové nepostupují s vojskem v první linii, bezprostřední dění zprostředkovávají pouze satelitní a radarové snímky v televizním přenosu. Americké vládě se povedlo prezentovat neosobní virtualizovanou podobu války, ne nepodobnou počítačové hře. Množství vizuálních záznamů bylo enormní - ve většině případů tedy pouze satelitní a radarové snímky. Taková „vizualita války“ poté donutila takové filozofy jako byl Jean Baudrillard prohlásit, že se válka v Zálivu vlastně neodehrála³⁴. Proto tato válka bývá často označována za první virtuální konflikt.

Zde bychom mohli nalézat první právoplatné představitele late photography: fotožurnalisté zůstávají za postupujícími vojáky a jejich pozornost se tak otáčí od dokladů

³³ “Good photo-reporters were thought to be those who followed the action. The goal was to be in the right place at the right time 'as things happened'.” David CAMPANY, “Safety in Numbness: Some remarks on the problems of ‘Late Photography’”. Dostupné na: <http://davidcampany.com/safety-in-numbness> [cit. 2016-12-04].

³⁴ Jean BAUDRILLARD, *The Gulf War Did Not Take Place*. Bloomington: Indiana University Press, 1995.

bitev k ruinám a troskám válečné vřavy: zachycovali prostřílené tanky, barely, vyhořelé ropné věže. Do těchto fotografií dokázali vtěsnat melancholii a zármutek nad zničeným, již nefungujícím světem - tedy objevili téměř novou kvalitu pro fotografii, která nyní primárně slouží k truchlení spíše než k podávání „čerstvých“ informací z bojiště.

Campany nepovažuje late photography pouze za trend ve fotožurnalismu, ale všímá si také jejího prorůstání do jiných sfér: umělecká praxe se začíná rozšiřovat a v době rozvoje trhu a všeobecného přijetí velkoformátové fotografie do světa „velkého umění“ se do války pošramocného Perského zálivu vydávají umělci a umělkyně (např. Sophie Riestelhueber). Ti zde pořizují na své velkoformátové aparáty (které by jen stěží používal mobilní válečný fotograf) první fotografie poučené teorií indexu a historií fotografie. Na jiných místech, třeba na místech separatistických bojů v Severním Irsku podobnou praxi zavádí umělec Willie Doherty. Reprezentují velkoformátové tisky, vystavené v galerijní síni, ještě samotnou socio-politickou událost? Není to poslední krok spektakularizace média, které dobrovolně přenechává schopnost informovat o události jiným médiím?³⁵ Na tyto otázky se pokusíme odpovědět spíše v následující kapitole.

Jak již bylo zmíněno, na počátku dějin fotografie můžeme najít technické obrazy, které by svojí vizualizou a námětem mohly být řazeny k late photography. Známým příkladem je fotografie *Údolí stínů s cestou plnou dělostřeleckých koulí*, kterou pořídil anglický fotograf Roger Fenton během Krymské války v roce 1855. Toto zachycení zjizvené krajiny, poseté (umně naaranžovanými) dělostřeleckými koulemi, vykazuje řadu podobností se současnými snímky. Campany zdůrazňuje, že by bylo kardinální chybou považovat takovou fotografii za příklad late photography, v době 19. století fotografové nemohli zvolit jiný přístup k události, protože jim to nedovolila technologie. Navíc, takové fotografie jsou jinak „nehybné“ než ty současné, protože „to, co je nehybné dnes, ještě nebylo nehybné dříve.“³⁶ Přesněji, máme zde především nástup pohyblivého záznamu obrazu, který, jak trefně Campany poznamenává „nevynalezl pohyblivý obraz, ale spíše

³⁵ “This is a kind of photograph that foregoes the representation of events in progress and so cedes them to other media. David CAMPANY, “Safety in Numbness: Some remarks on the problems of ‘Late Photography’”. Dostupné z: <http://davidcompany.com/safety-in-numbness/> [cit. 2016-12-04].

³⁶ “Although it might be a scientific truism that photographs are still, this fact is always subject to cultural and historical interpretation. Those 19th century photographs were not still in the way in which we think of stillness today.” Ibid. 34

vynalezl nepohyblivost fotografie".³⁷ Z tohoto pohledu, pokračuje Company, se jeví „rozhodující moment“ spíše jako pokus „ručně“ uchopit či zajmout (*arrested*) již filmovou realitu modernistického světa před druhou světovou válkou (viz. eseje Waltera Benjamina či Sigfrieda Kracauera³⁸). Company tedy „rozhodující okamžik“ považuje za určitou kulturní, ryze modernistickou, touhu té doby: uchopit a přetvořit tento svět v novém technologickém médiu.³⁹

Company si od počátku všímá skutečného kořene problému, tedy, že late photography spíše vyrůstá z povahy ostatních informačních médií (televize, internet) než z kontinuálního vývoje média fotografie. Samozřejmě, naše touha udělit fotografii výsostné postavení jako oficiálního média pro uchování kolektivní paměti může být samo nostalgickým pokusem po záchraně „čistého média“. Nastává tedy konec fotožurnalismu?⁴⁰ Company si ve svém textu všímá, jak autoři i fotožurnalisté příliš snadno přistupují na diskuzi o indexialitě média, jak jsme ji nastínili v předešlé kapitole. Taková fotografie se sama separuje od možnosti podávat obdobné svědectví jako moderní streamovací videa, pouze podporuje sentiment spjatý s historizací média, sama se stylizuje (ještě pomocí takových dokumentů jako byl o Meyrowitzovi) do role „čistého“ média, je to fotografie nanejvýš „fotografická“.⁴¹

³⁷ “Cinema, we could say, was not just the invention of the moving image, it was also the invention of the stillness of photography.” David COMPANYY, “Safety in Numbness: Some remarks on the problems of ‘Late Photography’”. Dostupné z: <http://davidcompany.com/safety-in-numbness/> [cit. 2016-12-04].

³⁸ Siegfried Kracauer, *Ornament masy*, Praha: Academia 2008.

³⁹ “Far from being its ultimate incarnation the decisive moment that epitomised the photographic ideal can be grasped as a historically specific ideal. The definition of the medium, particularly photography, is not autonomous or self-governing, but heteronomous, dependent on other media. It derives less from what it is technologically than it is culturally.” David COMPANYY, “Safety in Numbness: Some remarks on the problems of ‘Late Photography’”. Dostupné na: <http://davidcompany.com/safety-in-numbness/> [cit. 2016-12-04].

⁴⁰ Company upozorňuje, že se ztrátou pozice vedoucího média v informačním spektru se velmi úsměvně (z mého pohledu daleko smutněji než autoři late photography) se i dnes, vypořádávají tradicionalisticky ladění historici fotografie, kteří své knihy o vývoji fotožurnalismu končí v polovině sedmdesátých let: “It is interesting that a recent book on the history of photojournalism opts to conclude in the mid-1970, in an Attempt to contrive a clean and dignified end /Robert Lebeck’s Kiosk: a history of photojournalism).” *Ibid.*

⁴¹ “They look like a very *photographic* kind of photography and seem to do something no other medium does, although as I have said, what strikes us as particularly, photographic is very much subject to change.” Simon FAULKNER, “Late Photography, Military Landscapes and the Politics of Memory”, *Open Arts Journal*, Issue 3, Summer 2014, str. 121-136. Dostupné na: https://openartsjournal.files.wordpress.com/2014/09/faulkner_v3_p121-136.pdf [cit. 2016-12-04].

3.1 Radikálně otevřené krajiny

Jak ale ukazuje ve svém eseji *Late photography, Military Landscapes an the Politics of Memory* Simon Faulkner, late photography může být spojována spíše s úpadky mocenských systémů („kolapsy“) a být hodnotným komentářem takových opakujících dějů. Ve svém eseji podle mě podává určitou akademickou odpověď na Campanyo text, který sice vyvolal okamžitou odezvu jiných teoretiků, nicméně podle mého se Faulkner snad nejvíce zaměřil na samotná díla, která si s late photography okamžitě spojujeme.⁴² A nabídl snad nejpřesvědčivější argumenty, proč i tato díla aktivují divákovu mysl a neodepírají mu umělecký kontext.

Faulkner od počátky „krouží“ kolem díla skupiny autorů, na jejichž cyklech staví své rozборы a argumenty. Tyto cykly pozorně sleduje a všímá si, jak jsou různě přijímány v různých politických, sociálních podmínkách v průběhu času. Více upřednostňuje jak příběhy tvůrců a fotografií, tak práci s lidskou pamětí. Často přistupuje na argumentaci fotografů, která by levicověji orientovanému Campanymu přišla přinejmenším podezřelá a politicky laxní.

Jako silný příklad cyklu zmiňuje (Faulkner) sérii Anthonyho Haugheyse *Destroyed Files, Bosnia Herzegovina*, pořízenou roku 1999, která právě skrze svoji neurčitost (krásné obrazy bojových míst - míst masakrů) nabourává rámce o konstruování kolektivní paměti.⁴³ Ta se právě na takových „nestálých místech“ stává předmětem „konfiskace paměti“, jak se to děje na území bývalé Jugoslávie. Je to velký rozdíl od přístupu Campanyo, který takové fotografii podsouvá pouze zaslepující rámec a nepřiznává divákovi skoro žádnou emancipaci na spektakularitě obrazu.

Faulkner se podobně jako Campanyo zastavuje u ožehavé otázky podobnosti fotografií, nesahá tak Fentonovým obrazům války, ale přistupuje k „sociálnějším“ přístupům fotografie. Estetika „pozdní fotografie“ je nejvíce přirovnávána k snímkům autorů *New Topographics* ze 70. let 20. století, jako jsou fotografie od Walkera Evanse a Bernda a Hilly Becherových.

⁴² Mimo dále zmíněné v textu uvádí cyklus Richarda Misrache z vojenského areálu sloužícího testování bomb v Nevadě (cyklus Bravo 20 U.S.Navy Bombing Range in Nevada), Paul Seawright, Brian McKee a Donovana Wylieho, který vytvořil diskutovaný soubor fotografií z věznice v Belfastu mezi lety 2003 a 2004 *Deconstruction of the Maze Prison*. Ibid.

⁴³ “Late photography pictures the kinds of remnant that constitute this “small catch” of memory. Such photographs bring us face-to-face with otherness of the past as something that cannot be grasped in its full complexity.” Simon FAULKNER, “Late Photography, Military Landscapes and the Politics of Memory”, *Open Arts Journal*, Issue 3, Summer 2014, str. 121-136. Dostupné z: https://openartsjournal.files.wordpress.com/2014/09/faulkner_v3_p121-136.pdf [cit. 2016-12-04].

Jejich snímky s pozdní fotografií spojuje několik znaků, kterými jsou například banálnost zobrazovaného námětu, zobrazení budov či objektů zepředu a umístěných do středu záběru, absence lidí a formální vytříbenost, dosažená piktoralisticky přesnými velkoformátovými aparáty. Snímky pozdní fotografie jak zmiňuje David Company, „předpokládají estetiku blíže k forenzní fotografii než k tradičnímu fotožurnalistu“.⁴⁴ Zmíněna významná a dnes již legendární výstava *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape* kurátora Williama Jenkinse, která právě Becherovi uvedla do kontextu amerických tvůrců Lewise Baltze a Roberta Adamse a celkově do amerického kontextu.⁴⁵

Podle Faulknera se late photography „dopouští“ určitého vyjímání: nemůže se zcela zbavit kontextů (protože je fotografií a je odvislá od okolního světa), ale oproti fotografiím „rozhodujícího okamžiku“, se nevyznačuje přílišnou zobrazivostí: přece jen nereprezentují tu popisnost „over-explicit instruction to reading“ momentky. To ovšem neznamená, že se nepřibližuje současným fotografiím z novinových stránek, kde se ze strachu z cenzury (a jiných strachů...) neotiskují příliš explicitní materiály. Pokud bychom takové snímky srovnaly s estetikou late photography, nenalezli bychom příliš rozdílů.⁴⁶ Kontrast, či spíše nesoulad, spočívá v přenosu informací: tak, jak lze interpretovat Faulknerovu linii vidění, late photography nepředává v podstatě žádné informace o proběhlém ději, její mlčení a vyjmutí je totální i co do té nejjednodušší interpretace dějů, je více méně „alegorickým“ záznamem.⁴⁷

⁴⁴ „They assume an aesthetic of utility closer to forensic photography than traditional photojournalism.“ Ibid.

⁴⁵ “For “New Topographics” William Jenkins selected eight then-young American photographers: Robert Adams, Lewis Baltz, Joe Deal,^[5] Frank Gohlke, Nicholas Nixon, John Schott,^[6] Stephen Shore, and Henry Wessel, Jr. He also invited the German couple, Bernd and Hilla Becher, then teaching at the Kunstakademie Düsseldorf in Germany. Since the late 1950s the Bechers had been photographing various obsolete structures, mainly post-industrial carcasses or carcasses-to-be, in Europe and America. They first exhibited them in series, as “typologies”, often shown in grids, under the title of “Anonymous Sculptures.” They were soon adopted by the Conceptual Art movement. In his introduction to the catalogue, Jenkins defined the common denominator of the show as “a problem of style:” “stylistic anonymity”, an alleged absence of style. Jenkins mentioned Edward Ruscha’s work, especially the numerous artist books (26 Gasoline Stations (1962), Various Small Fires (1964), 34 Parking Lots (1967), etc.) that he self-published in the 1960s as one of the inspirations for the exhibition and the photographers it features (except for the Bechers). Wikipedia : the free encyclopedia [online]. St. Petersburg (Florida) : Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2016-05-18]. Anglická verze. Dostupné na https://en.wikipedia.org/wiki/New_Topographics.

⁴⁶ Faulkner v tom se odvolává na Johna Taylora As John Taylor observes: “the gory aftermath is noth at all an unusual subject for press photograprphy (1988, p88.) “When compared to sich images, late photography does not seem to be so different from press photography.” Simon FAULKNER, “Late Photography, Military Landscapes and the Politics of Memory”, *Open Arts Journal*, Issue 3, Summer 2014, str. 121-136. Dostupné z: https://openartsjournal.files.wordpress.com/2014/09/faulkner_v3_p121-136.pdf [cit. 2016-12-04].

⁴⁷ “In contrast to such images, late photography appears to be marked by an avoidance of instruction; it seems to ‘present’ and ‘record’ rather than ‘comment’.” Ibid

To vše směřuje ve Faulknerově argumentaci k určité adoraci silně nasycených obrazů, například Simona Norfolka, autora snad nejikoničtějších fotografií late photography - cyklu *Afganistan: Chronotopia*, ve které autor dokumentuje poničené afgánské památky. V některých pracích autor cíleně odkazuje k romantické malbě 18. a 19. století. Norfolk je též autorem působivých fotografií z Izraelsko-palestinského konfliktu: Faulkner zmiňuje fotografii odstavených destruovaných autobusů v Izraeli. V pomyslném sledu trosek vysledovává různé fáze destrukce (autobus bez střechy, pouhá střecha a pouhá ohořelá konstrukce, kdy jednotlivé otevřené konstrukce se mísí v jedolitou hmotu, to vše zalité krásným ranním slunečním svitem. Faulkner se ptá, zda je v těchto fotografiích vyjádřena sympatie pro izraelské oběti palestinského teroru, nebo je spíše je to spíše generální odsouzení celého izraelsko-palestinského konfliktu?⁴⁸

Přiznává, že takový snímek se dá interpretovat rozdílnými způsoby: lze ho použít jako ukázka izraelské schopnosti stále odolávat zákeřným ničivým atentátům, či naopak to mohou být pomníky palestinskému vzdoru proti okupantům. To je ostatně, jak zmiňuje Faulkner, hlavní výtká Davida Companyho, který kritizuje late photography právě pro tuto nejednoznačnost, která v elegickém nasycení pouze předstírá účast, přitom je sama necitlivá ke skutečné politické události („safety in numbness“)⁴⁹. Taková fotografie je doslova „stažená z boje“, stažená z reálného stanoviska k politické realitě. Je natolik nejednoznačná, že se může „s kamennou tváří“ posouvat se po světě, tvořit vizuálně atraktivní snímky, které se mohou hodit každé straně konfliktů, lze je zahrnout do každé politiky. To potvrzuje ze svých zkušeností i izraelský fotograf Miki Kratsman, který tvrdí, že takový druh fotografií neposkytuje žádný politický závazek: „...formální charakteristikou takového druhu fotografií je, že neposkytují žádný politický závazek, jsou toho neschopny, (taková fotografie) vám

⁴⁸ “The only clear answer we can give to these questions is that the photograph alone provides no indication of the intentions of the photographer in terms of moral and political meaning. Clearly, the image has considerable metaphoric potential, but the difference between it and many press photographs is that there seems to be much less of an attempt to use the framing of the image to pre-define what it should be metaphorically seen as.” Ibid.

⁴⁹ “Company has suggested that late photography runs the risk of generating melancholy and numbness amongst its viewers. Thus he observes that the late photography “can also foster an indifference and political withdrawal that masquered as concern.” Mourning by association becomes merely an aestheticized response. Simon FAULKNER, “Late Photography, Military Landscapes and the Politics of Memory”, *Open Arts Journal*, Issue 3, Summer 2014, str. 121-136. Dostupné z: https://openartsjournal.files.wordpress.com/2014/09/faulkner_v3_p121-136.pdf [cit. 2016-12-04]

něco ukáže a občas před vámi něco skryje, (jako fotograf) nemusíte ve své práci nést žádnou zodpovědnost, nebo politické uvědomění.”⁵⁰

Nicméně, právě v tomto bodě se Faulkner ptá: nepřeceňuje se síla fotografie? Nejsou ti kritici, kteří tak horlivě přisuzují late photography její neschopnost zaujmout politický kontext a neustále snižují její schopnost stavět diváka před politicky nasycené obrazy, nejsou sami zajati v legendách o síle fotografie, která sama možná nikdy nebyla tak silná, jak se zdá? Existuje vůbec nějaká fotografie vzniklá během palestinsko-izraelského konfliktu, která by dostatečně reagovala a osvětlila politické procesy v tomto konfliktu?⁵¹ Samotný Norfolk podotýká, že takto lze manipulovat s kontextem téměř každé fotografie na světě. Neexistuje, jak podotýká Faulkner, žádná záruka, že jakákoliv fotografie nebude politicky dezinterpretována. Companyho výtky jsou pouze jedním z možných výsledků, ke kterému radikální otevřenost late photography může vést, stejně tak jako nevylučuje to, že divák skrze ní zažije určitému hlubšímu porozumnění situace.⁵²

Faulkner se obrací k původně posměšnému Companyho označení late photography jakožto „the radically open image par excellence“, ale ve své intenci toto označení nevnímá negativně. Je výchozím bodem pro jeho pozitivní nazírání fotografií „emancipovaným divákem“. Faulkner klade velký důraz na znalost a aktivitu diváka fotografií, v tom se zásadně liší od Companyho, který je stále ve vleku velmi rigidního levicového pohledu, jež nepřiznává v dnešním světě spektáklu divákovi přílišnou iniciativu či „svobodu“. Faulkner vidí pro takovou nedogmatickou estetiku děl východisko ve filozofii Jacquese Ranciéra. Ranciere

⁵⁰ „...formal characteristics of this kind of photograph do not lend themselves to political engagement, stating, sometimes you show and you hide i the same frame, there you do not take any reponsibility, or political position on your work.“ Simon FAULKNER, „Late Photography, Military Landscapes and the Politics of Memory“, *Open Arts Journal*, Issue 3, Summer 2014, str. 121-136. Dostupné z: https://openartsjournal.files.wordpress.com/2014/09/faulkner_v3_p121-136.pdf [cit. 2016-12-04]

⁵¹ “Is there a way in which such a photograph could contribute to the production of an imaginative noperson's-land between the polarised political position related to Israel-Palestinian conflict? Simon FAULKNER, „Late Photography, Military Landscapes and the Politics of Memory“, *Open Arts Journal*, Issue 3, Summer 2014, str. 121-136. Dostupné z: https://openartsjournal.files.wordpress.com/2014/09/faulkner_v3_p121-136.pdf [cit. 2016-12-04]

⁵² “It ways possible that such photograpgs might be appropriated to affirm existing political orders, or that they might encourage the kind of numbness to politics that Company suggest is one of their consequences. But this openness also allows the spectator to potentially appropriate the aesthetic resources provided by the late photograph in was that are not conservative or numbing. There is no quarantine of this, but there is also nothing about the late photograph taht necessarily, or fundamentally rules this out.” Ibid.

je známý svým hojně citovaným textem *Emancipovaný divák*⁵³, a právě tak hledáním nové cesty jak zakoušet jak politické, tak estetické pole zkušenosti. Jako příklad uvádí cyklus Sophie Ristelhueber *West Bank* (k Rancierovi i dílu Sophie Ristelhueber se budeme věnovat v následující kapitole). Pro tuto chvíli si uveďme, jak Rancierovo pojetí estetiky interpretuje Simon Faulkner: „Z Rancierovy perspektivy umělec s politickým záměrem nemusí otevřeně deklarovat svoji političnost, informovat, zapojovat či emancipovat diváka. Ale otevírat prostor zahrnující diváky, jakožto lidi s vlastními názory (vycházející z) vlastní estetické zkušenosti.“⁵⁴

Právě zde se začíná projevovat názor a síla Faulknerova přesvědčení, že právě obrazy late photography otevírají a překračují bipolaritu konfliktu, a aniž by přeceňoval sílu fotografického obrazu, snaží se v tvorbě těchto umělců nalézt právě takový estetický režim, který je pro jiné komentátory automaticky nepolitický. Faulkner předkládá autora, který věří v určitý potenciál diváka: nevnímá jej jako pasivního pozorovatele postmediálního spektaklu, ale jako aktivního a aktivizujícího pozorovatele, na kterého může přenášet daleko větší podíl zodpovědnosti o interpretaci obrazu. Tomuto pohledu odpovídají i slova samotného Norfolk, jak jej cituje Faulkner z jeho vlastního blogu: „Jsem znechucený všemi klišé fotožurnalismu, jak nedokáže říct něco alespoň trochu složitějšího. Fotožurnalismus je dobrý nástroj pro sdělování jednoduchých myšlenek: Tady je dobrý člověk. Tady je špatný člověk. Ale to, o co se snažím, se stává stále složitějším a složitějším - je to jako hrát Rachmaninova v boxovacích rukavicích.“⁵⁵ Jak píše Faulkner, Norfolkovi fotografie směřují čím dál k větší komplexitě, na rozdíl od většiny „late photography fotografů“, kteří jsou formálně reduktivnější.“⁵⁶ To sebou nese i trochu zvýšené ambice, protože Norfolk mluví o své snaze zachytit v ruinách celý komplex filosofických a politických metafor. Norfolk se nehodlá spokojit pouze se „zasněným piktoralismem“ většiny fotografií ruin, ale zachytit „pošetilost

⁵³ Jacques RENCIERÉ, *Emancipovaný divák. Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny 6-7*. Praha: Vědecko-výzkumné pracoviště Akademie výtvarných umění v Praze, 2009.

⁵⁴ From Rancieré's perspective the artist with a political intention should not try overtly politicise, inform, involve, or emancipate the spactator, but open up a space within spectators can function as people making their own meanings from new aesthetic experiences." Simon FAULKNER, "Late Photography, Military Landscapes and the Politics of Memory", *Open Arts Journal*, Issue 3, Summer 2014, str. 121-136. Dostupné z: https://openartsjournal.files.wordpress.com/2014/09/faulkner_v3_p121-136.pdf [cit. 2016-12-04].

⁵⁵ "I didn't get up with the subject of photojournalism - I got fed up with the clichés of photojournalism, with its inability to talk about anything complicated. Photojournalism is a great toll for telling very simple stories: Here's a good guy. Here's a bad guy. But the stuff I was dealing with was getting more and more complicated - it felt like I was trying to play Rachmaninoff in boxing gloves." Ibid.

⁵⁶ "Norfolk's photographs appear to be a far from complex, instead like most late photographs, they are formally reductive." Ibid.

pýchy, naplněnou úžasem z Božského, a to pro mě osobně nejdůležitější, (zachytit) marnivost impéria.“⁵⁷

3.1.1 Pád impérií

Ve druhé části eseje nicméně Faulkner představuje na pár cyklech přesvědčivější tvůrce, kteří již trochu překračují hranice fotožurnalismu a umění, jejich díla označuje jako „military landscape“. Ať jde o britského umělce Anguse Boultona, který ve svých cyklech *Warrior* a *41 Gymnasia* pracoval mezi lety 1998 až 2009, či izraelské fotografy Roie Kupera a Gilada Ophira. Již výše jsem zmínil jejich známý cyklus *Necropolis* vznikající v letech 1996 až 2000, ve kterém dokumentují následky války v Perském zálivu.

Boulton se zaměřuje na zchátralé prostory socialistických tělocvičen: opět se jedná o centrální pohledy na zchátralé prostory, plné odchlípajících se původních nástěných maleb pastelových barev. V případě fotografií socialistické výzdoby (cyklus *Warrior*) fotí každý jednotlivý výjev odděleně. Jeho přístup je velmi konvenční (jistě by se dalo najít spoustu českých autorů, kteří podobné prostory také dokumentovali), ale v konečném důsledku máme z těchto ideologických ruin tísnivý exotický pocit, který je nicméně pro „východoevropana“ smíšen s určitou známostí. Pro Faulknera připomínající si Norfolkova slova o pádu impérií je to memento, které nás staví před otázku, zda tento úpadek nepostihne také náš militantní systém? Podle něj jsou Boultonovi fotografie funkční metaforou pro všechny militarizované režimy, kterým nastavuje zrcadlo možné eventuality jejich budoucího pádu.⁵⁸

V nové válce s terorem (a v dnešní nacionalizující se společnosti) je možná toto téma ještě více aktuální: stejně tak jako měla Studená válka dopad na naše vědomí, nemůžeme si nemyslet, že naše doba také nestaví nové monumenty (jak víme s „Meyrowitzovými“ troskami Světového centra, opět vešel do světa „nový řád“). Faulkner obhajobu

⁵⁷“ The starting point for this discussion is a statement by Norfolk in which he comments on the motif of the ruin within European art history, stating that “the ruins in the these artworks were not examples of dreamy-headed pictorialism but profound philosophical and political metaphors for the foolishness of pride; for awe of Sublime ; and, most importantly to me, for vanity of Empire.” Simon FAULKNER, “Late Photography, Military Landscapes and the Politics of Memory”, *Open Arts Journal*, Issue 3, Summer 2014, str. 121-136. Dostupné z: https://openartsjournal.files.wordpress.com/2014/09/faulkner_v3_p121-136.pdf [cit. 2016-12-04].

⁵⁸“ The question such photographs might raise is: if this powerful military order fell into ruin, then why not those of the contemporary period? (...)All of these are subject to the vicissitudes of time. Boulton's images can therefore function as metaphor for the contingency of all military orders.” Ibid.

Boultonových fotografií zakončuje interpretací, že takové nehybné obrazy minulosti poslouží jako katalyzátor pro naše vlastní představy o naší přítomnosti.⁵⁹

Takovým druhem fotografií „katalyzátorů“ je i cyklus *Necropolis* od Roie Kupera a Gilada Ophira, který obsahuje množství fotografií vzniklých v letech 1996 až 2000. Tyto fotografie jsou čtvercového formátu a černobílé. Celý cyklus autoři interpretují na základě důležitosti izraelské armády v izraelské společnosti. V době neustálého ohrožení ze strany okolních států, všeobjímajícího strachu před vnějším nepřítelem, má armáda dominantní postavení. To přerůstá do všech rovin veřejného i soukromého života. Díky povinné dvouleté službě, která má pro izraelské občany iniciační charakter a na jejímž základě budují mnohé vztahy, vzpomínky a společnou nacionální mytologii.⁶⁰ Faulkner cituje prvního izraelského premiéra Davida Ben-Guriona: *“Oded’ je ministerstvo kultury ministerstem obrany”*.⁶¹ Proto, když autoři fotografují rozpadající se bunkry či ochranné věže, poseté stovkami děr od zásahů nábojů, výcviková tábořiště, nebo internační zařízení, dotýkají se velmi citlivé, výbušné a prapodivné („uncanny“) skutečnosti. Obrazy takových objektů jsou umocněny centrální kompozicí, absencí postav, ale i téměř absolutní nepřítomností vegetace. Všechny tyto aspekty podporují zcela nepřátelskou, nehostinnou až nepozemskou atmosféru těchto zobrazení nehybných ruin. Zkrátka, jak píše Faulkner, zobrazují tento vojenský systém jako zranitelný, v delším časovém horizontu jako něco dočasného a přechodného, či spíše zprávu z již proběhlého času/doby.⁶²

Simon Faulkner zdůrazňuje, že musíme v kontextu v té době končící éry „mírového procesu“, který započal ve světle nepodařených vojenských akcí (invaze do Libanonu, podepsání mírové dohody mezi Izraelem a Palestinou v Oslu roku 1993), kdy se před druhou palestinskou intifádou jevily tyto fotografie obzvláště jako dokumenty z dávné minulosti a kladly otázku po nastolení jiné toužebně očekávané budoucnosti. Ovšem po opětovném

⁵⁹ “Boulton’ s photographs do not entail overt political messages, instead they make the physical traces of the past visible in such a way that the spectator might re-image their relationship to the the present throught the past.” Ibid.

⁶⁰ “Military service is compulsory, and contributes signifanctly to personal identity and social status.” hin spectators can function as people making their own meanings from new aesthetic experiences.” Simon FAULKNER, “Late Photography, Military Landscapes and the Politics of Memory”, *Open Arts Journal*, Issue 3, Summer 2014, str. 121-136. Dostupné z: https://openartsjournal.files.wordpress.com/2014/09/faulkner_v3_p121-136.pdf [cit. 2016-12-04].

⁶¹ “Today the Ministry of culture is the Ministry of defence” cit. Shapira, 1997, p653., Ibid.

⁶² “By the picturing the abandoned locations of the army, the Necropolis photograps were meant to show the military as something ephemeral and fragile.” Ibid.

eskalování násilí se obsah přetransformoval: stal se připomínkou neustále se navracejícího násilí v tomto konfliktu.⁶³

Faulkner z této perspektivy navrhuje obrazy z cyklus *Necropolis* rozdělit do dvou skupin: První je spíše zobrazením chátrání a nepoužívání, které aplikují určitou nejednoznačnost a nejistotu militární lobby, impotentní při hledání jiného (nevojenského) řešení vlastní budoucnosti a svěřeného majetku a životů. Druhým příkladem jsou obrazy latentního násilí, které spíše rezonují při představě neustále se navracejícího násilí: jedná se o cvičné cíle v Negevské poušti nebo armádní výcviková zařízení v Golanských výšinách, jejichž povrch je neustále ničen a přeměňován neustálým vojenským vojenským cvičením. Postupné rozdrásání povrchu tisíci a tisíci malými důlky po výstřelech, erodované skály neúspěšně odolávající stovkám výbuchů, až po jednotlivé bombové krátery, podávají ještě děsivější obraz postupného odumírání militární zóny než Boultonovy fotografie socialistických komplexů.

Zajímavý posun významu skýtá fotografie izraelského internačního tábora *Ansar 3* v Negevské poušti, který izraelská armáda otevřela již roku 1987 za první Intifády, během které, v letech 1987 až 1993, bylo internováno kolem 70 000 Palestinců. Tyto detenční kempy se už tehdy vyznačovaly značně pochybnými podmínkami (věznění byli v podstatě bez přístřeší vystaveni horkém slunci za mizerných hygienických podmínek). Když jej poprvé navštívili Kuper a Ophir, posloužil tento tábor právě jako znepokojivý chátrající symbol nemohoucnosti armády. V dubnu 2002 se toto internační zařízení otevřelo znovu a to v podstatě nezměněné podobě. Přibyly pouze masivní betonové zdi, které tábor chránily z vnější strany, jinak sociální zařízení i chatrné stany na parcelách obehnaných kilometry ostnatého drátu zůstaly stejné. Protože byl areál chráněn víc než dřív, musel se Kuper roku 2003, kdy se k táboru vrátil, aby pořídil nové snímky, spolehnout na svou pevnou ruku a pořídil snímky bez stativu a to velmi krátkém čase.

I tak vznikly pozurohodné - již barevné fotografie - které se oproti mnohým jiným reportážním fotografiím vyznačovaly estetickými formami late photography. Co více, byť byly oproti dřívějšímu cyklu barevné, díky všudypřítomnému modrému nebi za slunečního dne, působí ve své zářivosti a atraktivnosti snad ještě depresivněji než fotografie cyklu

⁶³ "However , if we consider the project from the retrospective vantage of the aftermath of subsequent outbreaks of military violence - the second *Intifada*, the 2006 War in Lebanon, and the attacks on Gaza since 2008 - it becomes apparent that the metaphorical potential of the *Necropolis* photographs can be re-appropriated in terms of a different understanding of the recent history of the Israel-PAlestinian conflict." Ibid.

Necropolis. Navíc, prvotní reakce se nemohly ubránit srovnání s nacistickými koncentračními tábory, tak silně působily pořízené fotografie chatrného a silně opevněného zařízení na mnohé diváky. Tato vizuální analogie je samozřejmě pro Izraelce mimořádně citlivá. Co je největší paradox, příštího roku byl tento cyklus vyhlášen nejlepším fotografickým cyklem v Izraeli. Faulkner popisuje situaci, kdy se autor fotografií Kuper smál, když přebíral cenu od ministra kultury, který netečně a navšímavě předával cenu před pozadím, na kterém byly promítané uvedené fotografie.⁶⁴

Taková netečnost vlastně potvrzuje sílu i kontroverzi late photography jako takové. Může být v podstatě systémem asimilována, může být ignorována, ale Faulkner věří, že pro aktivního diváka je to obraz, který rozbíjí binární opozice, které všeobecně snižují empatii a podporují stereotypní předsudky, a informační rámce - hra oběti a pachatele.⁶⁵ Takové fotografie sice mohou dočasně naplnit určité požadavky jejich manipulantů, ale samy dokážou pomoci pojmenovat rozdílnosti mezi minulostí a současností.⁶⁶ Taktéž takové fotografie dle Faulknera záměrně překračují současné události a naznačují směr k nadcházejícím událostem („*these photographs were intentionally related to current events.*“). Fotografie, které postrádají jakoukoliv hrdinnost a jejich potenciál se dá propagačně využít pouze na dočasnou dobu, právě takové fotografie by mohly pomoci i v dnešním nacionalizujícím světě. Jak se zdá, nyní se opět zvedá vojenská lobby, která bude před sebou valit mnohé lidské osudy jako výkonný buldozer.

Faulkner uzavírá: „*Význam práce fotografů pracujících s late photography jako Boulton, Kuper a Ophir je, že tyto obrazy jsou nepovšimnuté, vojenská strana má nepoměrně ztíženější práci vytvořit z nich takové scény, které by mohly být přivlastněny pro heroizaci příběhů o národu a imperiální nadvládě. Snímáním rozpadajících zbytků vojenské minulosti*

⁶⁴ Simon FAULKNER, „Late Photography, Military Landscapes and the Politics of Memory“, *Open Arts Journal*, Issue 3, Summer 2014, str. 121-136.

⁶⁵ “With such open images it is all matter of active reading, Late photography might encourage curiosity and imagination in contrast to established ways of thinking, picturing and seeing (...) Images of occupation, victimhood and resistance presented through more conventional photojournalistic, or documentary modes can be important forms of advocacy that contribute to projects seeking justice, but can equally feed a binary structure that degrades empathy, or fixes the combatants into stereotypical roles of victim or perpetrator, The witnessing of the Ansar photographs is muted.” In spectators can function as people making their own meanings from new aesthetic experiences.” Simon FAULKNER, „Late Photography, Military Landscapes and the Politics of Memory“, *Open Arts Journal*, Issue 3, Summer 2014, str. 121-136. Dostupné z: https://openartsjournal.files.wordpress.com/2014/09/faulkner_v3_p121-136.pdf [cit. 2016-12-04]

⁶⁶ “Yet , the value of these photographs is that they involve the generation of aesthetic resources that open up possibilities for reimagining relationships between past and present.” In spectators can function as people making their own meanings from new aesthetic experiences.” Ibid.

mají takové fotografie potenciál „mluvit“ k divákům křehkosti armádních a politických struktur.”⁶⁷

⁶⁷ “The value of the work of late photographers like Boulton, Kuper and Ophir, is that they picture unnoticed, or forgotten military sites in ways that make it relatively difficult for the resulting images to be appropriated for heroic narratives of national and imperial endeavor. By picturing the decaying remains of military pasts, these photographs have the potential to “speak” to spectator of the fragility of military and political structures.” Ibid.

4 Umění a late photography

Tato kapitola má představit umělce, kteří jsou spojováni s estetikou late photography. Některé jsem zmínil již v úvodu textu (Sophie Riestelhueber a jiní), ale zaměřím se i na generačně mladší umělce, kteří reagují buď na fenomény současného fotožurnalismu (včetně reakce na late photography), nebo pracují různými, velmi zjednodušeně řekněme, „postkonceptuálními“ metodami. Takových umělců je samozřejmě mnoho, a tak je výběr umělců spíše manifestační: nelze v tomto textu postihnout širokou škálu přístupů současných umělců.

4.1 Umění indexu

Jak již bylo řečeno, ke Campanymu textu se od doby jeho vzniku začalo vyjadřovat mnoho teoretiků Jak, kteří k jeho obsahu přistupovali z mnoho stran. To proto, že Campany je skutečně široce rozkročený teoretik fotografie, ve svém krátkém eseji se dokázal dotknout více vrstev problému. Například článek *War Stories, Crime Stories and Ghost Stories*⁶⁸ od Henrika Gustafssona, jehož odpověď na Campanyho text můžeme považovat za nejvíce konzervativní a poslouží nám k diskuzi o autorech, kteří akcentují paradigma daleko více než diskuzi o indexu, tak jak jsme jej představili v první kapitole. Původně jsem chtěl tyto texty více následovat, ale jak se ukázalo, oba rozdílnými způsoby akcentují určitý stesk po „zlatých časech“ a nostalgii, která se v oblasti současného fotožurnalismu objevuje. I proto se tato kapitola spíše podobá určitému výčtu strategií, jež se budou jednotlivými texty vinout jako určitá „červená linie“. Jednou z vrstev, které jsem v minulých kapitolách upozadoval, byla tvorba umělců, kteří jsou primárně spojováni s výstavním provozem, ne tolik s historií, hrubě řečeno, reportážní či dokumentární fotografie (případě Norfolk, Kupira a dalších, jak již víme, je to opravdu nepřesné označení).

Tito umělci (a umělkyně) jsou poučeni teoriemi Rosalind Krauss a Abigail Solomon-Godeau, které podporují výklad fotografie jakožto indexu. Jednou z nejvýraznějších (a nejstarších) umělkyně je francouzská umělkyně Sophie Ristelhueber, která se již od 80. let zabývá fotografickými projekty, jenž záměrně pracují se stopami událostí („traces of

⁶⁸ Henrik GUSTAFSSON, "War Stories, Crime Stories and Ghost Stories", *Images Re-vues (L'image-événement)*, 2008, Issue 5, Dostupné na <http://phototheoria.ch/up/afterwards.pdf>.

traces”), a které také ve svém textu věnoval pozornost David Company. Sophie Ristelhueber pracuje s velkoformátovým fotoaparátem, vytváří piktoralisticky přesné fotografie, které - a v tom se již začíná odlišovat od dříve zmíněných “late fotografů” - se vyznačují důležitým využitím měřítka. Z rozsáhlých projektů Ristelhueber, která se sama označuje za konceptualistku (v širším smyslu koncepční tvůrkyni), bych rád zmínil čtyři nejvýraznější.

První nese název *Beyrouth* a vznikl v roce 1984. Autorka se v něm zaměřila na dokumentaci zničených budov po občanské válce v Libanonu. Scenérie, které umělkyně na místě zachytila, byly výhradně bez přítomnosti osob. Práce byla založena spíše na historickém mapování než na aktuálnosti událostí v průběhu válečného konfliktu. Umělkyně se tak v rámci tohoto projektu ocitla přesně na opačné straně oficiálního fotožurnalistu, který měl o situaci podat co nejpřesnější informace.

V případě druhé práce, projektu *Fait* (1992), tvoří část snímků letecké záběry vyprahlé krajiny doslova „rozdrásané“ válečným konfliktem v Perském zálivu a detaily zavátých trosk zničených armádní výbavy. Do Kuvajtu dorazila Ristelhueber šest měsíců po bojích, na základě televizního zpravodajství, nicméně s již s přesným konceptem. Po předchozí zkušenosti tušila, jak bude působit rozdrásaná válečná krajina a zbytky strojů.⁶⁹ Pojmenování série tomu odpovídá: “*Originální název série, Fait, má dvojí význam, oba přeložitelné jako ‚fakta‘ – ‚dokumentaci toho, co dokumentární snímky údajně obsahují‘ – a ‚toho, co bylo uděláno. Množením nejasností, je Fait se rozkročen nad hranicí mezi dokumentem a uměleckým dílem, důkazní evidencí a abstrakcí.‘*”⁷⁰

Cyklus navíc „provokuje“ záměrným odkazem na fotografii *Dust Breeding* od Man Raye z roku 1920, a dokumentuje usazování prachu na Velké sklo (1915 – 1923) od Marcela

⁶⁹Tateshot: “I had strongly in mind the idea that I was not going to document this war. Though we have very few images of it, I wanted to do a statement on how little we see. So this work is entitled *Fait*, which in French means done, and a fact. I came to Kuwait after the first Gulf War, six months after the event. In that summer of ‘91 I got obsessed by the idea of the traces in the desert, these wounds that we inflict to Earth. I was not so much interested in that conflict, which was for me an oil problem, but through an image I’ve seen in a magazine of the trenches, that I imagine like being wounds in the desert, I really decided to go and do this work. Dostupné z: <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/tateshots-sophie-ristelhueber> [cit. 2016-12-04].

⁷⁰ “The original title for this series, *Fait*, has a double meaning, translating both as “fact” – what the documentary images supposedly contain – and ‘what has been done.’ The ambiguities multiply, as *Fait* straddles the border between the document and artwork, evidence and abstraction.” The ASX Tea, “Sophie Ristelhueber “Facts of Matter”, 2011, Dostupné z: <http://www.americansuburbx.com/2013/02/sophie-ristelhueber-facts-of-matter-2011.html> [cit. 2016-12-04].

Duchampa⁷¹. Vzpomeňme si na vlivný článek Rosalind Krauss o surrealismu - Sophie Ristelhueber ještě více prohloubila, skrze citaci tohoto modernistického indexu, určitý abstrahovaný zájem o konflikt jako takový. Stejně jako doklady válečného boje, které zanechaly stopy na zemském povrchu, stejně tak prach usazený na povrchu skla, mění strukturu jeho povrchu. A stejně tak, jak po odstranění prachu má sklo zpět svůj celistvý povrch, dokáže pouštní bouře zamaskovat v poušti stopy lidského šílenství. Projekt Fait tak odkazuje „univerzálně“ ke koloběhu vymazávání lidské přítomnosti ve válečných konfliktech, činí tak ale velmi nevtíravě a bez jakýkoliv nadnesených alegorií (srovnejte s ambicemi Norfolkka či Richarda Mosse).

Vše je zdůrazněno v přísné instalaci, která oba pohledy cíleně narušuje a míchá: jedná se o velkoformátové tisky zavěšené v pravidelné mřížce po celém obvodu rozsáhlých zdí místnosti. Divák je tedy zmaten a zároveň pohlcen. Pro diváka je právě pocit zmatení důležitý, aby si uvědomil, jak málo o „realitě“ konfliktu víme, či co, si vůbec dokážeme představit. To zdůrazňuje také Ristelhueber: *„A je to také způsob, jak mluvit o tom, že vidíme vše pomocí satelitů, veškeré technické údaje máme hned k dispozici, a svým způsobem, stejně nic nevidíme. Instalace této práce je vždy pevně daná podle přesných pokynů. Divák v určitém okamžiku neví, jestli je obrázek snímán z 20 centimetrů od země nebo z výšky 100 metrů. To byl moment, na kterém jsem chtěla pracovat - idea, jak uvést diváka v zmatek v tom, co vidíme - je to velké, nebo je to malé?“*⁷²

Válka v Perském zálivu byla přelomová ve funkci médií ve válečných konfliktech. Jak sama Ristelhueber, při příležitosti výstavy *Conflict, Time, Photography*⁷³, přiznává, nezajímá ji samotná válka (*„pro mě to byla prostě další válka o ropu“*). Její přístup ale v mnohém předznamenal práci ostatních fotografů. Dílu Sophie Ristelhueber se dostalo mimořádného uznání, když si jej vybral v současnosti mimořádně vlivný filosof Jacques Rancière. Na tomto autorovi, jak již víme, stavěl Simon Faulkner svoji „obhajobu“ autorů late photography.

⁷¹ „In reality, the photograph was the result of a two-hour long exposure framing a segment of Duchamp's artwork The Large Glass (1912-1923) after layers of dust had gathered over many months.“

⁷² And it is also a way to talk about the fact that we see everything with satellites, or all the technical data we have now, and in a way, we see nothing. The installation of this work is always installed as agreed. The viewer at a certain point doesn't know if the image is taken from 20cm from the ground or 100m above, and that was a point I wanted to work on – the idea to bring this confusion on what we see – is it big, is it small? The ASX Tea, “Sophie Ristelhueber “Facts of Matter”, 2011, Dostupné z: <http://www.americansuburbx.com/2013/02/sophie-ristelhueber-facts-of-matter-2011.html> [cit. 2016-12-04].

⁷³ Conflict, Time, Photography, kurátor SIMON BAKER, London: Tate Modern 26 NOVEMBER 2014 – 15 MARCH 2015 dostupné na <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/conflict-time-photography>.

Jacques Ranciére je důležitý pro své překročení mnoha modernistických bipolarit, například scéna-divák, spektákl-aktivita atd. Máme to štěstí, že byl do češtiny přeložen, kromě ukázky Rancierovi politické filozofie *Neshoda*⁷⁴, jeho důležitý příspěvek k současné estetice, dílo *Emancipovaný divák*⁷⁵.

V tomto textu, který byl původně přednesen jako přednáška na mezinárodním divadelním sympoziu, se Ranciére věnuje, velmi zhruba řečeno, nabourávání pojetí platónského divadla a jeho pojetí umění, které ve své dualitě přetrvává transformován do dnešních dnů a brání skutečně účinnému sdílení a přenášení znalosti/zážitku v divadelním aktu. Poukazuje, že v platónovsky duálním pojetí divadla a umění je vždy stavěn divák (nebo naopak tvůrce) do podřízené role - vytváří se neustále opakující nerovnost. V našem případě je důležitá distance, která je přítomna i vizuální sféře: je to distance mezi divákem a dílem (spektáklem). Právě to vytýká i Faulkner Campanymu textu, to, že se stále drží starých bipolarit a setrvává v příliš zjednodušeném „vidění světa“, ve kterém je divák vždy pouze pasivním a vždy manipulovaným politicko-mediálním spektáklem. Ranciére se právě takovou bipolaritu snaží překročit:

„Ale sama idea (spektáklu) zůstává v souladu s platónským útokem na mimetický obraz. Pozorování, které Debord odmítá, je divadelním nebo mimetickým pozorováním, pozorováním utrpení způsobeného rozdělením. Podle Deborda je oddělení alfou a omegou spektáklu. V tomto schématu se člověk dívá na činnost, která je mu zcizena; je to jeho vlastní esence, od něj odtržená, jemu cizí a nepřátelská, přispívající ke světu, jehož realita je pouhým sebevyvlastněným člověka. (...) Tento myšlenkový rámec stojí na několika klíčových idejích, které je potřeba zpochybnit. Musíme vlastně zpochybnit samotný základ, z kterého tyto ideje vzešly. Mám na mysli celý soubor vztahů spočívajících v určitých klíčových ekvivalencích a určitých klíčových protikladech: ekvivalence divadla a společenství, vidění a pasivity, vnějškovosti a oddělení, prostředkování a simulakra; protiklad kolektivu a individua, obrazu a žité reality, aktivity a pasivity, sebe-vlastnění a odcizení. (...) Avšak v divadle, nebo při performanci, stejně tak v muzeu, ve škole, na ulici se vyskytují pouze

⁷⁴Jacques RANCIÈRE. *Neshoda: politika a filosofie*. Praha: Svoboda Servis, 2011

⁷⁵Jacques RANCIÈRE. *Emancipovaný divák*. In: *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny 6-7*. Praha: Vědecko-výzkumné pracoviště Akademie výtvarných umění v Praze, 2009.

jednotlivci spřádající svou vlastní cestu skrze les znaků, činů a věcí vystupujících před nimi či okolo nich."⁷⁶

Dílo, které dokáže v sobě obsáhnout takové odmítnutí „nemá za cíl navýšení účinku, ale proměnu samotného schématu příčina/následek, zrušení souboru protikladů, který zakládá proces ohlupování. Ruší protiklad aktivity a pasivity právě tak jako schéma ‚rovného přenosu‘ a komunitární ideu divadla, která z něj ve skutečnosti dělá alegorii nerovnosti.“⁷⁷

Někomu se může zdát, že jsem věnoval textu Ranciéra příliš pozornosti (který navíc věnoval estetice a obrazu daleko větší a rozsáhlejší texty), nicméně jsem přesvědčen, že právě jeho texty jsou skutečným klíčem k pochopení toho pozitivního, co nám late photography přináší a *Emancipovaný divák* je dobrým úvodem do jeho světa „emancipace“. Samozřejmě, každé dílo a tvůrce je jinak „kvalitní“. V případě Sophie Ristelhueber máme, myslím, jednu z nejzajímavějších umělkyní současnosti vůbec. Ostatně jsem ještě nezmínil dva cykly, které Ranciéra zaujaly nejvíce. Je to především její dílo *West Bank*. Cyklus odkazuje na Fentonovu kultovní fotografii mrtvého údolí, skládá se z padesáti čtyř fotografií silnic, klikatících se mírných kopců a hájů na západním břehu Jordánu. Každý obraz je variací stejného motivu: silnice je zablokována izraelskou armádou pomocí fyzické překážky - hromadou kamení, hromadu šterku nebo betonovými bloky. Druhým zásadním cyklem jsou *Eleven Blowups* (2007), série jedenácti digitálně manipulovaných fotografií silnic, zjizvených a přerušovaných krátery po výbuchu bomby, u kterých se můžeme domýšlet, jestli se jedná o čin sebevražedného atentátníka nebo likvidační akci izraelské armády pomocí řízené střely. Sama Ristelhueber zdůrazňuje, že se nestaví ani na jednu stranu konfliktu, ale, tak jako jiní autoři late photography, spíše apeluje na komplexnější vnímání lidské tragédie, kterým takový konflikt bezesporu je.⁷⁸

Zajímavým srovnáním by mohl být Srbský cyklus od Norfolk a Ristelhueber, a to spíše ve smyslu estetiky forem, či spíše vizuálních asociací. Pokud Ristelhueber otevřeně cituje Man

⁷⁶ Jacques RANCIÈRE, *Emancipovaný divák*. In: *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny 6-7*. Praha: Vědecko-výzkumné pracoviště Akademie výtvarných umění v Praze, 2009. s. 131-137.

⁷⁷ Ibid. s.141.

⁷⁸ "Also, I think that my subjects can be almost universal. OK, I am photographing a road blocked by stones on the West Bank, but it could be anywhere that men are trying to prevent other men from circulating and living normally. So, I don't think 'I am against the Israelis,' or 'I am only for the Palestinians.' You know, situations are much more complex than that. Of course - I am a normal person and I read the newspapers every day; I have political ideas I trust and believe in, and I can be a militant sometimes. But not in my work - in my work there is no judgement, no militancy."

Rayovu nebo Fentonovu fotografii, tak se mi zdá, že Norfolk již reaguje na fotografie Ristelhueber v mimořádně silné (a lidsky otřesné) fotografické sérii *Bosnia: Bleed*. Na fotografiích vidíme podobné kompozice jezera a rozmrzajícího odkrytého masového hrobu, které bychom mohli kompozičně ztotožnit se sérií *Eleven Blowups*. Co více, Norfolk pořídil makrofotografie rozmrzající hladiny, které velmi připomínají „abstraktní“ snímky z cyklu Riestelhueber *Fact*. Rozdíl je až morbidní, spočívá ve skutečnosti, že se jedná o zamrzlou krajinu, která oproti zaváté poušti, díky tání oběti války (620 těl muslimských Bosňanů) pomalu odkrývá.

S propojením textu a fotografie ve svém díle pracuje bosenská umělkyně Šejla Kamerić, která ve své práci *Bosnian Girl* (2003) reaguje na osobní a zároveň válečný konflikt v bývalé Jugoslávii. Její nejznámější prací je autoportrét, který je překryt textem „*No Teeth...? A Mustache...? Smel like Shit...? Bosnian Girl!*“ Text převzala Kamerić z vojenských kasáren nedaleko Srebrenice, což by mohlo připomínat přístup dvojice Broomberg a Chanarin v díle *The Red House*, který představíme v další podkapitole. Její dílo je stále zajímavou kombinací původního vzdělání (reklamní design), typickým postkonceptuálním přístupem její generace (deskilling a „práce ve veřejném prostoru“), reflexí osobní traumatické zkušenosti a všeobecně ženy v současném světě.

K našemu tématu můžeme zmínit další dvě fotografické práce: fotografický cyklus *RED*, znázorňující pouze velké plochy cihlových zdí, hustě pokrytých dírami od střelných zásahů - jedná se opět o zdi Sarajevských domů. V díle *WE WERE CHILLING BY THE POOL WHEN THE WAR STARTED* z roku 2006 (jedná se o jednu barevnou fotografii-wallpaper variabilních rozměrů)⁷⁹ se dotýká svého válečného traumatu: jedná se o zdánlivě banální snímek znázorňující běžné dění v místech hotelového bazénu, v pozadí krajina s městem. Pouze popisek nás upozorňuje na skutečnost, že tato bezstarostnost nebude trvalá - snímek totiž vznikl ve dne vypuknutí druhé palestinské intifády. Poslední prací, která je pro nás důležitá je *1395 DAYS WITHOUT RED*, minimalistický snímek, ve kterém kamera, za velmi působivého hudebního doprovodu, pozoruje cestu osamělé ženy pohybující se ulicemi okupovaného Sarajeva. Žena občas přeběhne silnici, její osamělost podtrhuje šedivou bezútěšnost okupovaného města. Svoji povahou je tento film určitým ztělesněním

⁷⁹ Dostupné z: <http://sejlakameric.com/works/we-were-chilling-by-the-pool/>

beznadějnosti late photography, ovšem v radikálně „anti-hollywoodském“ stylu. Dílo jsme mohli ostatně vidět i v Praze, díky úsilí etc. galerie.⁸⁰

Posledním, spíše negativním příkladem, je práce Richard Mosse. Tento autor se proslavil snímky s late photography estetikou z Iráku roku 2003. Na nich jsou znázorněné chátrající a zničené paláce Sadáma Hussaina: přepychový luxus interiérů kontrastuje s jeho současným neutěšeným stavem. Tento cyklus by nám mohl evokovat blízkost s cyklem fotografií socialistických budov Anguse Boultona. Je však spíše dokladem nepřilíživého pochvalného jednání americké armády, která, jak se později ukázalo, nedokázala narušený stav věcí uvést do „normálních kolejí“. Fotografie samy o sobě spoléhají spíše na atraktivitu prostředí a co více, spíše budí dojem bulvární zprávy o tom, „jak se žilo jednomu z arabských diktátorů“, než že by zprostředkovávaly deklarovanou „*beauty and tragedy in war and destruction*“⁸¹. Ještě problematičtější ovšem shledávám jeho *Infra series*, souvislý cyklus fotografií a videí, zachycující pokračující válku mezi povstaleckými frakcemi a konžskou národní armádou v Demokratické republice Kongo. Tato série se vyznačuje využitím Kodak Aerochrome, tedy armádního průzkumného infračerveného filmu, který registruje a „filtruje“ chlorofyl v živé vegetaci. Výsledkem jsou skutečně „působivé“ růžové, červené a modravé krajiny, které mají snad ještě více podtrhnout surrealitu války a nabídnout kontroverzní líbivé obrázky tragického lidského konfliktu. Nicméně, ne všichni jsou s mým hodnocením zajedno. Mosse se stal v roce 2014 vítězem Deutsche Börse Photography Prize a v roce 2013 reprezentoval Irsko na Benátském bienále s šestikanálovou videoinstalací, která využila na podobné technologii 16mm infračervený film.

⁸⁰ Dostupné z: <http://etcgalerie.cz/sejla-kamerick-1395-days-without-red/>

⁸¹ Dostupné z: <http://www.jackshainman.com/artists/richard-mosse/>

5 Shooting Gallery

V orientaci tématem nám v první části této kapitoly bude sloužit především článek *Shooting Gallery* Christy Lange, který vyšel ve Frieze magazínu roku 2010⁸². Také on se z části late photography zabývá, ale současně se zaměřuje na současné umělecké strategie. Text se pokouší vymezit pole mezi zobrazováním války v umělecké praxi, a to nejen co se týká fotografií „klasického“ fotožurnalistu a late photography, ale především amatérských fotografií konfliktu (často od přímých účastníků boje: vojáků i civilistů), které díky dostupnosti technologií začaly zaplavovat virtuální prostor internetu. V obou částech si klade za cíl vymezit hranice mezi posunem používání fotografie amatéry a vizuality s ní spojenou a uměleckých projektů, které vycházejí z válečných konfliktů.

Profesionální fotograf David Guttenfelder pořídil snímek tří vojáků v momentě útoku talibánských vojsk, zpoza opevnění vidíme pouze skalnaté úbočí hor v Afghánistánu bez viditelného nebezpečí. Snímek zaujal vskutku vlasteneckým detailem: voják Zachary Boyd se nestačil obléci do své uniformy, a přesto šel hájit svoji pozici - má na nohou žabky a růžové trenýrky s nápisem I(love)NY. Snímek byl spíše než s jeho estetikou „rozhodujícího okamžiku“ identifikován s vlasteneckými hodnotami („vždy připravený na stráž“). Pokud je většina fotografií z velké části ovlivněna cenzurou (která se nemusí, jak již víme uplatňovat manipulací obrazu, ale pouhým nepřipuštěním do boje) ze strany americké armády, která fotoreportérů a potažmo fotografickým agenturám zakazuje zobrazovat několik konkrétních výjevů, této se dostalo nadšeného přijetí od americké generality.⁸³ Na rozdíl od jiných fotografií, které jsou vytrvale potlačovány, například snímky zachycují rakve padlých vojáků, které by mohly oslabit všeobecné mínění o válečných konfliktech a nabourat tak armádní náborovou kampaň.

Narážíme ale také na fotografii, která ukazuje „muže na svém místě“. A to i v přeneseném smyslu pro fotografii: splňuje představu o „klasické“ válečné fotografické

⁸² Christy LANGE, „The limitations of photojournalism and the ethics of artistic representation“, *Shooting Gallery*, 2001, Dostupné z: <http://www.frieze.com/article/shooting-gallery>

⁸³ Christy LANGE, „The limitations of photojournalism and the ethics of artistic representation“, *Shooting Gallery*, 2001, Media reports of the image focused on the patriotic message emblazoned on the soldier's boxer shorts, while Defense Secretary Robert Gates publicly praised Boyd's bravery, declaring: „I can only wonder about the impact on the Taliban.“ Dostupné z: <http://www.frieze.com/article/shooting-gallery>.

reportáži, která se ztotožňuje s ikonickými snímky Roberta Capy nebo Nicka Uta. S podobnými snímky se budeme setkávat dnes v oficiálních periodikách jen s obtížemi. Snímek se po svém otištění v The New York Times v roce 2009 stal doslova senzací a fotograf David Guttenfelder byl za něj později oceněn jednou z cen *World Press Photo*.

Právě osobní zkušenost s porotcováním soutěže Word Press Photo popsala umělecká dvojice Adam Broomberg a Oliver Chanarin v článku *Uncouncerned but Not Indifferent*.⁸⁴ V něm se svěřují se strastmi výběru fotografií. Popisují sysifovskou práci se selekcí ohromného množství fotografií, kdy přehlčení porotci vybírali snímky bez jakýkoliv popisků či kontextů jejich vzniku. Nakonec zvítězila fotografie amerického znaveného vojáka opírajícího se skálu. Dramatičnosti bylo dosaženo nejen zšeřelým světlem, který zdůrazňoval únavnost boje, tak lehkou roztřeseností fotografie navozující frenetičnost boje. Broomberg a Chanarin zdůrazňovali, že během celé soutěže panovala u ostatních porotců snaha najít ty „nejfotografičtější“ fotografie. Tedy právě takové, které by v sobě nesly odkaz k dávné fotografii okamžiku Roberta Capy, nebo klasickou ikonografií (zvítězila mimo jiné fotografie „ukřižované“ gorily evokující starou ikonografií). Závěr textu cituje i Lange: Pro Broomberga a Chanarina, Hetheringtonova fotografie 'reprezentuje nostalgii po dnech, kdy byl fotožurnalismus sexy, daleko lukrativnější a efektivnější.'⁸⁵

Frustrace s nepřilíš konstruktivním přístupem zbytku poroty a celé mediální mašinerie této ceny vedla tuto tvůrčí dvojici k reakci. Roku 2008 vytvořili práci s ironickým názvem *The Day Nobody Died*. Klíčem pro pochopení jejich konání je kontext situace: do Iráku přijeli v čase největších ztrát na životech, když po sériích velmi krvavých útoků nebyl pátý den spáchán žádný sebevražedný atentát, rozhodli se dvacetimetrovou roli fortografického papíru určenou původně pro běžnou fotografickou praxi „obětovat“ pro oslavu tohoto dne. Postupně rolovali neexponovaný papír a nasvicovali jednotlivé části po dvaceti sekundách. Vznikl tak působivý abstraktní fotogram, který by se dal přirovnat k EKG (index!) pro Irák „nepřirozeného“ dne. Tento záznam poté spektakulárně převáželi ve spolupráci s britskou

⁸⁴ Dostupné z: <http://www.broombergchanarin.com/unconcerned-but-not-indifferent-text/>

⁸⁵ "For Broomberg and Chanarin, Hetherington's picture "reperesents a nostalgia for the days of photojournalism at its sexiast, most lucrative and effective." Christy LANGE, "The limitations of photojournalism and the ethics of artistic representation", Shooting Gallery, 2001, Dostupné z: <http://www.frieze.com/article/shooting-gallery>.

armádou. Jak píšou v textu k výstavě, je fascinující, jak samotný boj proti nepříteli nefunguje, ale funguje administrativa boje.

Doklady boje či historické události a jejich následná reprezentace pomocí média fotografie souvisejí s projektem *The Red House*, který vznikl v roce 2006. Broomberg a Chanarin dokumentovali vyryté nápisy, kresby nebo značky na stěnách bývalého vězení Saddáma Husajna, které bylo určeno převážně pro perzekuci a mučení členů Kurdské menšiny v Iráku. Důkladným mapováním pozůstatků po hrůzách, které se odehrály v tomto vězení, Broomberg a Chanarin zpracovávají útlak kurdské menšiny na území Iráku. Nás však spíše zajímá to, že projektu věnoval jeden z textů David Company, podle kterého by se způsob práce, jenž autoři tohoto projektu zvolili, dal nejnázne přirovnat ke „konceptuální etnografii“.⁸⁶

V současné době a současném výčtu válečných fotografií jsou to především fotografie zaznamenané buď amatérskými reportéry nebo přímo samotnými vojáky. V případě těchto fotografií nebo záznamu pohyblivého obrazu nezáleží na jejich technické kvalitě, ale na jejich okamžitosti pořízení. Tyto záznamy divákovi poskytují autentický záznam, na který jsme v oficiálních médiích nebyli zvyklí, a v současné době tvoří jeho drtivou část.

Skutečný skandál zažila americká armáda po zveřejnění snímků z věznice Abú Ghrajb v Iráku. Na těchto fotografiích je zaznamenáno mučení vězňů příslušníky armády USA. Snímky se dostaly do médií v roce 2003 a okamžitě způsobily celosvětový skandál.⁸⁷ Takové fotografie se staly vážným fenoménem dneška.

Když Christy Lange psala svůj text, mohla jen tušit, jaký obrovský vzestup dat bude mít do dnešních dnů. Množstvím konfliktů, od arabského jara přes ukrajinskou krizi až po dnešní Islámský stát přinesl neskutečné množství takového otřesného materiálu.

Fenoménu „válečné fotografie“ se věnuje také Filib Láb⁸⁸, který již tomuto tématu věnoval několik svých přednášek. Protože je to velmi živá věc, nebudu ji zde věnovat více prostoru.

⁸⁶David CAMPANY, „The Red House by“, Aperture magazine, issue 185, November 2006. Dostupné na

<http://www.choppedliver.info/red-house-text-by-david-company/>

⁸⁷ Autory nejznámějších fotografií byly Charles Graner a Sabrine Harman, oba dva příslušníci armády Spojených Států Amerických.

⁸⁸ Filip LÁB, „Válečná pornografie anebo pornografie ve válce?“, 2012. Dostupné z: <http://fresh-eye.cz/valecna-pornografie/2012/01/>

Pouze zmíním bezprostřední reflexi využívání mobilních telefonů s fotoaparátem v počátcích syrského konfliktu v díle Rabiha Mrouého v další podkapitole.

V návaznosti na Abú Ghrajb bych zde zmínil další projekt, který rovněž pracuje s autentickými záznamy z války. Nejedná se o převzaté záznamy, ale o snímky, které dokumentují reálný život amerických vojáků na území Iráku. Jedná se o projekt, která má formu publikace, s názvem *Riley and his story - Me and my outrage. You and us*⁸⁹ z roku 2009 a jehož autorkami jsou Monica Haller a Riley Sharbonno. Převážná část knihy je poskládána z fotografií pořízených ve zdravotnickém stanu, Riley Sharbonno totiž pracovala ve vojenské nemocnici jako zdravotní sestra a po celou dobu pobytu dokumentovala velmi syrovými záběry bezprostřední dění kolem ní. Monica Haller, umělkyně a její kamarádka, zrealizovala z tohoto materiálu působivou autorskou knihu. Přestože autor těchto fotografií není profesionální reportér, má řada jeho snímků rysy klasické válečné reportáže, kterou jsme mohli vídávat v médiích do konce války ve Vietnamu. Bezprostřednost s jakou Haller a Sharbonno pracují s fotografií je ojedinělým příkladem na současném fotografickém poli.⁹⁰

K tomuto tématu by se hodilo připomenout také dílo dvojice Broomberg a Chanarin a to *War Primer 2*⁹¹. Tato autorská dvojice má opravdu reflexi konfliktů skrze fotografii ve svém programu a systematicky dohledává možnosti vyjádření. V případě *War Primer 2*, se jedná o limitovanou edici „opožděné pokračování“ knihy Bertolda Brechta *War Primer*. Bertold Brecht soustavně vytvářel určitý návodný archiv (skoro učebnici), která měla sloužit „jako praktický návod, který ukazuje, jak ‚číst‘ nebo ‚přeložit‘ tiskové fotografie. Zatímco *Brechtova War Primer* se zabývala představami o druhé světové válce, *War Primer 2* se zabývají představami o konfliktu generovanými na obou stranách takzvané, války proti terorismu“.⁹² Dodejme, že *War Primer 2* také získala Deutsche Börse Photography Prize, a to v roce 2013 (a zaslouženě).

⁸⁹ Dostupné z: <http://www.rileyandhisstory.com>

⁹⁰ „ Sometimes the similarities between Sharbonno’s pictures and those of Sabrina Harman are striking, not only in what they show but also in the way both soldiers impulsively used the camera to defer what was happening ‘now’, as if to create a distance between themselves and what they were witnessing, and to form a record, no matter how horrific, for an unknown audience in an undefined future.“

⁹¹ Dostupné z: <http://www.broombergchanarin.com/war-primer-2/h>

⁹² Dostupné z: <http://www.broombergchanarin.com/war-primer-2/>

Jako protipól knihy *Riley and his story - Me and my outrage - You and us* bych zmínil práci Omera Fasta, který posledních několik let zpracovává témata zabývající se všemi aspekty války a to především pomocí převyprávění příběhu pomocí filmového jazyka. Zkoumá možnosti obrazu jako nástroje pro šíření informací, výstupem je ve většině případech pohyblivý obraz ve formátu krátkého narativního filmu a to často v několika kanálové instalaci. Z jeho mnohočetné tvorby bych zmínil projekt s názvem *5 000 feet is the best*, který Omer Fast vytvořil v roce 2011. Fast v tomto videu zkoumá osobní zkušenosti ničení válečných cílů pomocí bezpilotního letounu - dronu: „*Film osciluje mezi zvukem nahraném s pilotem dronu a rekonstrukcí události mezi reportérem a pilotem v motelovém pokoji*“.⁹³ Video je propojeno řadou „flashbacků“, které v konečné fázi tvoří do sebe uzavřený děj v časové smyčce.

Podobným způsobem Omer Fast zpracoval i jeden ze svých starších projektů s názvem *The Casting*, jedná se o čtyřkanálové video, ve kterém se lineárně protínají dva souběžné příběhy. První se odehrává v Bavorsku a vypráví příběh o setkání vojáka s německou dívkou, druhý příběh se odehrává v okolí Bagdádu a pojednává o jeho osudové chybě v průběhu výkonu služby.⁹⁴ Oba dva příběhy jsou vrstveny do jednoho kanálu a jsou vyprávěny prostřednictvím „zastavených“ filmových záběrů, ne nepodobných principu živých tableau, populárních především v devatenáctém století. Omer Fast ve svých dílech zkoumá hranice moderní války a filmové řeči, to vše prostřednictvím příběhů, jeho filmy zkoumají hranice filmového příběhu. K tomu Christy Lange dodává: „Pravděpodobně fotožurnalistika má profesní a etický imperativ pro zachycení bezprostředních okolností, zatímco umělec má licenci nebo luxus obrátit svou kameru od těchto okolností a dokonce je zpochybnit, aby je později prezentoval.“⁹⁵

5.1 Late photography a oceány informací

Konec této kapitoly bude pojímat o naší současnosti: či lépe řečeno bude se dotýkat a historizovat nedávno proběhlé postupy, které souvisí se současným nazíráním na (nejen

⁹³ “The film oscillates between audio of recorded interview from the drone pilot, and the reenactment of the meeting between the reporter and the pilot in a Las Vegas motel room.” Dostupné z: <http://www.jamescohan.com/artists/omer-fast>

⁹⁴ Všimněme si podobností s filmem *Boj* od Thomase Lindholma z letošního roku.

⁹⁵ Christy LANGE, “The limitations of photojournalism and the ethics of artistic representation”, *Shooting Gallery*, *Frieze* magazine, 2010, Dostupné z <http://www.broombergchanarin.com/shooting-gallery-text/>

digitální) obraz. Důležitým bodem této práce je Hito Steyrl, protože ona „bezešvost“⁹⁶ digitálního obrazu akcentuje ve svých snímcích v mnoha digitálně pohybujících kolážích. Její video-eseje (co je to dnes video?) si získaly obrovskou popularitu ve světě současného umění. Dalo by se říct, že je Hito Steyrl jednou z nejvlivnějších autorek současného umění: výrazným dílem se se na tomto úspěchu a uznání (získala v minulém roce Zlatého lva na Benátském Biennale) podílí také její teoretické eseje. Není bez zajímavosti, že ve svých textech Hito Steyrl často odkazuje na texty Jacquese Ranciéra, kterého ovšem využívá daleko spíše jako politického komentátora než pouze filozofa, který často píše o estetice.

Již jsme zmínili libanonského umělce Rabiha Mroué, který ve svém projektu „pixelová revoluce“ analyzuje autentické válečné záběry pořízené mobilními telefony ze začátku syrské revoluce. Na těchto záběrech ve většině případů divák vidí záběr pořízený prostřednictvím mobilního telefonu, který prohledává rozbombardované město, po chvíli se v záběru objeví střelec, který vystřelí směrem k divákovi, tedy, ke kameramanovi, který přirozeně padá na zem. V tomto momentu bývá záběr ukončen. Mroué se zabývá momentem střetnutí pohledů a následného výstřelu, přičemž svoje zkoumání dále rozšiřuje o rozdíl sledování videí na displeji mobilního telefonu nebo v bezpečí osobního počítače. Jak píše Hito Steyrl, „čím bezprostřednější a autentičtější tyto záběry jsou, tím abstraktnější je jejich vzhled“.⁹⁷

Tato práce *The Pixelated Revolution* byla prezentovaná na Documentě 13, měla podobu přednášky a „multimediální“ instalace, stávající z videoprojekce, malých televizí a množství „flip-booků“. Mrouéova výstava čerpá především z videozáznamů, které byly pořízeny v začátcích občanských nepokojů v Sýrii mezi lety 2010-2011. *Rozpixelovaná revoluce* se zaměřila na konkrétní téma užití digitálních technologií v aktuálním společenském a politickém dění během syrské revoluce. Jedním z charakteristických jevů těchto videí je jejich technická nedokonalost a nízká kvalita pořízeného záznamu.⁹⁸ Mrouého na těchto videích zajímají dva zásadní momenty: první označuje jako *shoot*, který popisuje moment očního kontaktu mezi hlavními aktéry videa, druhý označuje jako *double shoot*, kterému připisuje okamžik výstřelu. „*Poměřování sil odstřelovací pušky a mobilního telefonu*

⁹⁶ Hal FOSTER - Rosalind KRAUSS - Yve-Alain BOIS - B. H. D. BUCHLOH - David JOSELIT. *Umění po roce 1900*, Překlad Josef Hrdlička, Irena Ellis, Jitka Sedláčková, Jana Hlávková. Praha: Slovart, 2015. s. 659.

⁹⁷ Hito STEYRL, „Documentary uncertainty“, A prior, 2007

⁹⁸ Radek JANDERA, Fenomén občanského žurnalismu a tvorba Rabiha Mrouéa, In: *Fotografie + / = umění*, Ústí nad Labem: Univerzita Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem, 2014. s. 46

*je alespoň na první pohled boj celkem nerovný. Staví se tu proti sobě dva řády, dva světy. Starý řád, reprezentovaný absolutní kontrolou a hrubou silou, a nový, dematerializovaný svět mediálních obrazů.*⁹⁹

Diváka automaticky napadají dvě otázky: proč autoři těchto videí stojí na svém místě a nepřestávají nahrávat, přestože čelí nebezpečí zásahu (která se potvrdí...), a zemřel zasažený autor nahrávky? Na obě otázky nám Mroué nabízí v celku radikální vysvětlení. Na první otázku odpovídá, že se „laxnost“ filmujících zřejmě zakládá na zpoždění přenosu obrazu z reality na displej mobilního telefonu. V momentě, kdy je na displeji mobilního telefonu vidět, jak odstřelovač zdvihá pušku, ve skutečnosti už mačká spoušť. A možná si natáčející, soudí Mroué, nejsou plni vědomí reality, která se před nimi odehrává (čemuž se mi nechce věřit...). Na druhou otázku Mroué podává vysvětlení, které je založeno na vpravdě morbidní metafoře, zacyklení v neustálém spouštění krátkého videa sekundárním divákem:

*„To je podle něj důkaz, že i autor, který na svém mobilním telefonu sledoval zaznamenané video, tuto podívanou stejně jako my přežil.“*¹⁰⁰ Pozice diváka, je ale přece jen jiná než pozice autorů videí - divák je při sledování těchto záznamů skryt za obrazovkou monitoru. Nicméně platí poznámka Filipa Lába: *„Barthesovo je „mrtvý a zemře“ potvrzuje svou mrazivou platnost při každém dalším prohlížení takových záběrů.“*¹⁰¹

Rabih Mroué se řadí mezi umělce, pro které je podstatné zkoumání estetické a etické hodnoty v umění. Hledání souvislostí spíše než odpovědi je pro jeho práci typické. Jeho projekt *Rozpixelovaná revoluce* se řadí bezesporu mezi jeden ze stěžejních projektů, které souvisí s novým fenoménem občanského žurnalizmu, který se stal jednou z hlavních příčin omezení práce profesionálních válečných fotoreportérů.

Walead Beshty je také vlivným teoretikem, ale především je znám pro své tři cykly. Ztotožňujeme si jej se známým cyklem skleněných a zrcadlových boxů, různě destruovaných přepravou po celém světě firmou FedEx. Dalším cyklem je série fotogramů *Multi-side*

⁹⁹ Filip LÁB, „Rozpixelovaná revoluce“, Časopis Fotograf, 2015, s. 57.

¹⁰⁰ Radek JANDERA, Fenomén občanského žurnalizmu a tvorba Rabiha Mrouéa, In: *Fotografie + / = umění*, Ústí nad Labem: Univerzita Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem, 2014. s. 46

¹⁰¹ Filip LÁB, „Rozpixelovaná revoluce“, Časopis Fotograf, 2015, s. 57.

Picture, 2006-doted'). Posledním cyklem, který nás zajímá nejvíce, je soubor fotografií *EMBASSY! (a dismal science waiting room)*, 2006 nebo *Travel Pictures* z 2006/2008/2012 (cykly se překrývají a varíují v jednotlivých výstavních projektech). Jsou to velkoformátové analogové fotografie, které Beshty pořídil v místech bývalé americké ambasády v iráckém Bagdádu, a nevyvolané negativy nechal „projet“ ultrafialovým letištním skenerem. Tato procedura měla na negativy lehce destruktivní efekt, respektive fotografie zkázy a chaosu, který na ambasádě panoval, uvrhla do příjemně růžových tónů. Přímou se zde nabízí srovnání s dílem Richarda Mosse, který metodu ultrafialového snímání používá zcela bez ostychu na vytváření pohádkových „subverzivních“ krajin, ovšem v případě Beshtyho se jedná spíše o materializaci v podobě indexu (otisku) nám povědomého procesu kontroly.

Beshty je také důležitou figurou ve sporu o podobu současné fotografie (co vše může být do této kategorie být zahrnuto), který vedl v polemice s článkem George Bakera, jež se na základě známého textu Rosalind Krauss *Socha v rozšířeném poli* pokouší všechny fotografie, tedy cinematické polohy dnešních tvůrců (tedy např. i Omera Fasta) vtěsnat do jednoho výkladového rámce¹⁰². Nechci tento spor zde příliš reprodukovat, není na to zde místo, ale uvedme, že Beshty v podstatě opakuje výtku Hala Fostera, že je toto dělení příliš strukturalistické a vlastně trpí nostalgií po „pevném“ uspořádání v poli vztahů, do kterého na nějakou dobu „uzavřela“ Krauss sochu. Na pozadí tehdejší diskuze o anachronicitě (analogového) média nám spor přiblížil v českém prostředí Karel Císař:

„Anachronismus současné fotografie podle Beshtyho není zaviněn návratem k jejím tradičním estetickým kvalitám, ale naopak nepochopením materiální povahy fotografie a její záměnou za libovolný obraz. Toto zmatení pojmů na přelomu osmdesátých a devadesátých let vedlo k odmítnutí progresivních fotografických postupů, jakými byla sociální angažovanost a zájem o estetiku amatérské fotografie, a vyústila v podřazení fotografie režimu předmoderního závěsného obrazu. (...) Za produktivnější eseje než než 'Sochařství v rozšířeném poli' považuje (Beshty) jiný text Kraussově - 'Diskurzivní prostory fotografie', neboť v něm na základě snímků z 19. století autor přesvědčivě ukazuje, o co fotografie přišla ve snaze stát se uměním.“¹⁰³

Byť je tato citace v určitém smyslu zavádějící - diskuze pak pokračuje o možnostech abstrakce fotografie a „nezobrazitelném“, do kterého právě velmi dobře zapadají práce

¹⁰² George BAKER, "Photography Expanded Field", October, 2005, s. 120-140.

¹⁰³ Karel CÍSAŘ, *Abeceda věcí: poznámky k modernímu a současnému umění*, Praha:UMPRUM s. 165-168.

Beshtyho. Do abstraktních forem jsou vetknuty velmi reálné administrativní a civilizační procesy (úkony). Chtěl jsem spíše ukázat, že diskuze o povaze současné fotografie pokračuje i v „uměleckém světě“, a jak je vidno, texty, které nám sloužily k pochopení statusu fotografie a late photography stále dokáží promlouvat novým způsobem.

5.1.1 „Postinternet“ a tvorba Hito Steyerl

V následujících řádcích se nejprve pokusím osvětlit značně problematický pojem „postinternetového umění“ a objasnit pojmy, které se s tímto termínem váží. Současně představím dílo japonsko-německé umělkyně Hito Steyerl, která patří bezesporu mezi jednu ze stěžejních postav „něčeho“, co dostalo nálepku „postinternetového umění“.

Pojem „postinternet“ poprvé použila v roce 2008 umělkyně Marina Olson, která se tímto pojmem pokusila charakterizovat vlastní výtvarnou práci, která obsahuje performanci, písně, fotografie nebo instalace. Navzdory tomu je „postinternet“ neodmyslitelně spojen také s pojmem „internetové uvědomění“, které ve stejné době vyslovil Guthrie Lonergan. Na začátku první dekády nového tisíciletí se začaly objevovat internetové projekty a expozice, které naznačovaly vzrůstající vliv „postinternetového“ uvažování. Mezi ty nejznámější bych zde jmenoval projekt od Gena McHughy, který v letech 2009-2010 provozoval blog s názvem „post internet“, kde publikoval různorodé texty, reflexi tvorby několika umělců, ale převážně řadu performativní textů. V roce 2010 zahajuje umělkyně Katja Novitskova svůj projekt „Manuál pro přežití po internetu“, který má různorodé podoby od internetového blogu, přes brožury až po výtvarné instalace.¹⁰⁴

Výstava s názvem *Speculations on Anonymous Materials*, která proběhla na přelomu let 2013-2014 v Kasselu, se pokusila uvést tvorbu několika „postinternetových“ umělců do blízkého vztahu se *spekulativním realismem* ve filozofii. Po této výstavě následovala výstava *Art Post-Internet*, která proběhla v *Ullens Center of Contemporary Art* v Pekingu a jejímiž kurátory byly Karen Archey a Robinem Peckhamem. Výstava vymezovala pojem „postinternet“ v kontextu současného umění jako „*umělecký objekt vytvářený s vědomím sítí, v jejichž rámci existuje, od koncepce a reprodukce až po šíření a recepci*“¹⁰⁵. Pokud bychom tedy měli nějakým způsobem charakterizovat jasné rysy „postinternetových“ děl nejspíše by se jednalo o „*instalace či objekty umístěné v asketicky čistých galerijních*

¹⁰⁴ „Ve zkratce se dá říct, že zatímco net.art byl uměním programátorů a o programování, postinternet je uměním uživatelů a o používání internetu“. Artie VIERKANT „Objekt obrazu po internetu“, *Sešit pro umění teorii a příbuzné zóny*, 2012 Dostupné z: http://vvp.avu.cz/wp-content/uploads/2014/08/Sesit_17_2014_preklad.pdf [cit. 2016-12-04].

¹⁰⁵ Karen ARCHEY – Robin PECKHAM (eds.), *Art Post-Internet. Information / Data*, Peking: Ullens Center

for Contemporary Art 2014; katalog je volně přístupný ke stažení na <http://post-inter.net/> [cit. 2016-12-04].

*prostorech, snoubící digitální obrazové prvky, robustní konstrukce ze stavebních prefabrikátů a naopak lehké, amorfni či průhledné materiály (plexiskla, látky, tekutiny)*¹⁰⁶.

„Podle Hito Steyerl je internet mrtvý v tom smyslu, že se proměnil z otevřeného pole možností na prostředí totální kontroly, prosazování monopolů a konformismu.“¹⁰⁷

Masová dostupnost internetu nás vede do stavu tzv. „internetového stavu mysli“, který je možné popsat jako stav kdy se stírají hranice mezi offline světem a světem online. Tvzení, že internet je dnes všude, neznamená ve svém důsledku míru možnosti připojení, ale jeho průnik z online světa do světa offline. Současné technologické možnosti úpravy fotografií a pohyblivého obrazu jako jsou například editace, barevné korekce, ořezávání atd. pronikají do našeho reálného světa. Podle Steyerl se tyto obrazy přesouvají do našeho světa nejen ve své fyzické podobě, ale i také ve své funkci používání obrazové postprodukce. Možnosti úpravy fotografií jsou tedy mnohem nebezpečnější pro fungování našeho reálného světa, než se původně zdálo. *„Úvahy Steyerl o převaze postprodukovaných obrazů nad realitou se zdají zapadat do dlouhé myšlenkové linie, sahající přes Baudrillardovu ‚hyperrealitu‘ a Debordův ‚spektákl‘ až k Adornovým a Horkheimerovým analýzám kulturního průmyslu.*“¹⁰⁸

Ve světě, kde jsou všichni schopni pořizovat fotografie nebo záznamy pohyblivého obrazu a následně je publikovat na internetu přestává být produkce těchto dat specializovou činností a stává se „masovou postprodukcí ve věku davové kreativity“¹⁰⁹. Uživateli se stačí zapojit do koloběhu různých činností internetové produkce, sdílet data, vytvářet a posílat fotografie nebo videa, vytvářet a dále rozesílat memy. Záplava takto vytvořených obrazů a jejich anonymních tvůrců bývá označována jako doba „všudypřítomného autorství“¹¹⁰. Pojem „postinternetová situace“ konečně také zohledňuje možnosti, jak se vlivem internetu celkově proměnila naše zkušenost s uměleckými díly. V současné době jsme si zvykli prohlížet

¹⁰⁶ Václav MAGID, „Ozvěny špatného smíchu. Postinternetového umění a kulturního průmyslu“, Sešit pro umění teorii a příbuzné zóny, 2016. Dostupné z: http://vvp.avu.cz/wp-content/uploads/2014/08/Sesit_17_2014_Magid.pdf [cit. 2016-12-04].

¹⁰⁷ Václav MAGID, „Ozvěny špatného smíchu. Postinternetového umění a kulturního průmyslu“, Sešit pro umění teorii a příbuzné zóny, 2016. Dostupné z: http://vvp.avu.cz/wp-content/uploads/2014/08/Sesit_17_2014_Magid.pdf [cit. 2016-12-04].

¹⁰⁸ Václav MAGID, „Ozvěny špatného smíchu. Postinternetového umění a kulturního průmyslu“, Sešit pro umění teorii a příbuzné zóny. Dostupné z: http://vvp.avu.cz/wp-content/uploads/2014/08/Sesit_17_2014_Magid.pdf [cit. 2016-12-04].

¹⁰⁹ Hito STEYERL, „Too Much World“, 2013. Dostupné z: <http://www.e-flux.com/journal/too-much-world-is-the-internet-dead/>

¹¹⁰ Artie Vierkant, „Objekt obrazu po internetu“, Sešit pro umění teorii a příbuzné zóny. Dostupné z: http://vvp.avu.cz/wp-content/uploads/2014/08/Sesit_17_2014_preklad.pdf s. 106, [cit. 2016-12-04].

obrázky z výstavy převážně ve formátu jpeg. „Steyerl v této souvislosti ne bez jistého sarkasmu parafrázuje avantgardní klišé, že se tak téměř každý stává umělcem“¹¹¹.

Hito Steyerl je rozhodně autorkou, která by si zasloužila větší teoretickou reflexi, nicméně tolik se nedotýká našeho tématu. Steyerl se své tvorbě věnuje i dalším tématům, které se týkají produkcí obrazů, rozpoznání těchto obrazů a jejich možnostmi jejich šíření v digitálním světě internetu. Tyto rozsáhlá témata dále rozpracovává ve svých teoretických studiích a výstavách. Proto se zde budu věnovat pouze jedné konkrétní výstavě, na které se pokusím popsat podstatu její práce a propojení s tématem late photography. Tato výstava proběhla v roce 2014 v Andrew Kreps Gallery a nesla název *How Not To Be Seen: A Fucking Didactic Educational Installation*. Výstavu tvořila dvě videa, několik soch a fotografických objektů. Na zmíněné výstavě mělo hlavní roli 15minutové video „*How Not To Be Seen: A Fucking Didactic Educational*“, které popisuje jakým způsobem lze zmizet ze systémů sledování v digitálním věku.

Video v sobě kombinuje několik reálných scén společně s digitálně generovanými obrazy a záběrem celého skutečného filmového štábu. V úvodu videa se objeví titulky s názvem první lekce, který diváka odkazuje k názvu videa a to tím, že celé video působí jako edukační pomůcka. Steyerl ve videu nabízí ve své postatě čtyři návrhy na možnosti neviditelnosti. Tyto návrhy v sobě zahrnují možnosti: *za první* - zmenšení se na velikosti jednoho pixelu, *za druhé* - mizení ve virtuálních nákupních centrech za použití efektů klíčovacího pozadí, *za třetí* - životem v komunitě nebo zbývající *čtvrtou možností* - stát se ženou starší padesáti let. Video svým způsobem rozebírá každou z těchto možností samostatně a sarkasticky komentuje téma, které je spojené s možnostmi neviditelnosti v současném digitálním prostoru kontroly data a informací.

Na závěr bych také rád zmínil zcela čerstvou zprávu, a to vítěství Trevora Paglena v letošním ročníku Deutsche Börse Photography Prize. Paglen dostal cenu za cyklus *Octopus* prezentovaný v minulém roce ve Frankfurter Kunstverein. Jedná se o cyklus fotografií vytvořený dronem. Na snímcích jsou znázorněny tajné vysílače, astronomické věže, pro veřejnost nepřístupná vojenská a vládní místa a panoramata zachycující tajné letové dráhy. Můžeme citovat vyjádření poroty, která se rozhodla udělit cenu Paglenemu, protože jeho

¹¹¹ Václav MAGID, „Ozvěny špatného smíchu. Postinternetového umění a kulturního průmyslu“, Sešit pro umění teorii a příbuzné zóny. http://vvp.avu.cz/wp-content/uploads/2014/08/Sesit_17_2014_Magid.pdf [cit. 2016-12-04].

dílo: „*může významně přispět k aktuálním otázkám, které se zabývají zneklidňujícím vlivem neviditelných aspektů technologií na náš každodenní život.*“¹¹²

Projekt zkoumá neustálý vojenský dohled, tematizuje samořejmě dnes tak moderní drone válku a systémy moci s tímto dohlížením spojeny. Podle vyjádření Paglena: „*Chci pomoci vyvinout vizuální a kulturní slovní zásobu kolem dohledu. Je těžké mluvit o něčem, co je tak abstraktní, a když si představíme tyto agentury a budeme o nich uvažovat jako o velmi oddělených od ostatních občanských institucí.*“¹¹³

Snad nemusím dodávat, že vítězství tohoto autora uzavírá pomyslnou smyčku: velmi esteticky jímavé fotografie nemají tak daleko k vizualitě late photography (ke které bychom mohli řadit i Paglenův cyklus informačního vedení na mořském dně), zároveň jsou právě velmi podobné záběrům (byť ve větší technické kvalitě) virtuální války známé z první války v Zálivu. A co více, tyto fotografie prakticky vytvořilo spojení člověk-stroj: kruh estetiky late photography se uzavírá, ale zároveň se ve stejnou chvíli začíná psát její další nový příběh.

¹¹² „Paglen je significant contribution to current issues that deal with the disquieting impact of the unseen aspects of technology on our daily lives“. Ellie BRAMLEY, „Trevor Paglen's drone photography wins 2016 Deutsche Börse prize“, 2016. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/jun/03/trevor-paglens-drone-photography-wins-2016-deutsche-borse-prize#img-2>

¹¹³ „I want to help develop a visual and cultural vocabulary around surveillance. It's difficult to talk about something that is so abstract and when we imagine these agencies we think of them as very separate from other civic institutions.“ Jemima KISS, „The artist who maps the twilight world of the surveillance agencies“, 2016. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/technology/2014/oct/13/photographer-artist-maps-world-of-surveillance-agencies-treovr-paglen>

6 Závěr

Opomenul jsem mnoho témat: mohl jsem psát více o fenoménu war pornography, které je v zdánlivě v přímém kontrastu s estetikou a tematikou late photography, ale jak naznačuje Faulkner, mnohá média se vyhýbají znázornění explicitní scén tzv. „gore late photography“. Takové téma by rozhodně bylo zajímavé, ovšem představovalo by problém, který by velmi úzce souvisel s digitálně manipulovanou fotografií (vymazání utržených částí těl) a zejména žádalo by si větší obeznámenost se strategií různých médií při editaci zpráv, to je rozhodně téma, ke kterému muselo být poskytnuto množství analýz, stejně tak určité investigativní novinařiny. Stejně tak bych mohl více psát o koláži a nezobrazitelném: fenomén diskuze Didi-Hubermana o jeho fotografiích z Auschwitzu, či psát více o Susan Sontag. Do takové diskuze by musela být zahrnuta i Judith Butler.

Stejně tak jsem se mohl věnovat další „pornografii“, tedy fenoménu „ruin pornography“, které se stalo tématem během finanční krize, a spočívá v silně estetizovaných snímcích zchátralých nejen industriálních budov v běžné městské zástavbě. Tedy jakési záznamy měst duchů, jak jej známe z turistických výletů do okolí Černobylu.

V textu nejsou zmíněni ani umělci, které si s pojmem late photography bezprostředně vybavíme, jako např. Paul Seawright, který je zmiňován ve všech textech jako představitel „umělecké“ late photography. Možná jsem jim nevěnoval tolik pozornosti proto, že jejich dílo považuji spíše za to průměrnější a podvědomě jsem, i na základě přečtených textů, akcentoval práce zajímavějších umělců. Opomenul jsem také celou současnou diskuzi o povaze současné fotografie v návaznosti na výše zmíněný Georg Baker.

Ale aby celý závěr nebyl pouze záznamem „traces of traces“, napíši, že jsem chtěl spíše akcentovat (akcelarovat) rychlost cirkulace obrazů, přiblížit již historizovanou minulost a nastínit dění v tomto zúženém poli za poslední léta. Vynechal jsem i prapůvodní předky late photography, která by zahrnovala diskuzi devadesátých let a pojmy jako post-reportage photography, protože se mi zdá, že až v pojmu late photography se zhmotnily všechny roviny významu a především je to pojem, který zasahuje do oblasti umění, o kterém jsem chtěl pojednávat především.

Nemyslím si, a možná takový dojem vznikl na základě části poslední kapitoly, že late photography bude vytlačena jinými formami umění. Jejich pasivnost a elegičnost možná bude ještě chvíli zastarávat, ale jsem přesvědčen, že něco tak opozdilé, či dokonce dvakrát opozdilé si najde své diváky. Možná se ukáže, že i tato pomalost se stane ještě

více její devizou: ale to jsou spíše takové konzervativní myšlenky. Nechme se překvapit, co přijde během tohoto nebo příštího roku za nové podněty v teorii fotografie, protože, jak nám ukázala praxe posledních let, tento vývoj je stále překotnější a další výrazný posun nastane nejspíš velmi brzy.

Seznam použité literatury

BAKER, George. *Photography Expanded Field*, October, 2005.

BAUDRILLARD, Jean. *The Gulf War Did Not Take Place*. Bloomington: Indiana University Press, 1995.

CAMPANY, David (eds.), *Art and Photography*, PHAIDON, 2003.

CÍSAŘ, Karel. *Abeceda věcí: poznámky k modernímu a současnému umění*. Praha: UMPRUM, 2014.

CÍSAŘ, Karel (ed.). *Co je to fotografie?*. Praha: Herrmann & synové, 2004.

FOSTER Hal – KRAUSS Rosalind – BOIS Yve-Alain - BUCHLOH B. H. D. – JOSELIT David. *Umění po roce 1900*, Překlad Josef Hrdlička, Irena Ellis, Jitka Sedláčková, Jana Hlávková. Praha: Slovart, 2015.

FRANCOVÁ, Sylva. *Fotografie + / = umění: antologie textů*. Ústí nad Labem: Univerzita Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem, 2014.

GREEN, David (ed.), *Where is the Photograph?*, Brighton:Photoforum/Maidson: Photoworks, 2003.

KRACAUER, Siegfried. *Ornament masy*, Praha: Academia 2008.

MEYEROWITZ, Joel. *Aftermath: World Trade Center Archive*, Phaidon Press, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. *Neshoda: politika a filosofie*. Praha: Svoboda Servis, 2011.

Fotograf: časopis pro fotografii a vizuální kulturu. Praha: Mediagate, 2002.

Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny. Praha: Vědecko-výzkumné pracoviště Akademie výtvarných umění v Praze, 2009.

Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny. Praha: Vědecko-výzkumné pracoviště Akademie výtvarných umění v Praze, 2012.

Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny. Praha: Vědecko-výzkumné pracoviště Akademie výtvarných umění v Praze, 2014.

Internetové zdroje:

The ASX Tea, "Sophie Ristelhueber "Facts of Matter", 2011, <http://www.americansuburbx.com/2013/02/sophie-ristelhueber-facts-of-matter-2011.html>.

BRAMLEY, Ellie. „Trevor Paglen's drone photography wins 2016 Deutsche Börse prize“, 2016, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/jun/03/trevor-paglens-drone-photography-wins-2016-deutsche-borse-prize#img-2>.

CAMPANY, David. "Safety in Numbness: Some remarks on the problems of 'Late Photography'", <http://davidcompany.com/safety-in-numbness/>.

CAMPANY, David. "The Red House by", Aperture magazine, issue 185, November 2006, <http://www.choppedliver.info/red-house-text-by-david-company/>.

FAULKNER, Simon. "Late Photography, Military Landscapes and the Politics of Memory", *Open Arts Journal*, Issue 3, Summer 2014, [:https://openartsjournal.files.wordpress.com/2014/09/faulkner_v3_p121-136.pdf](https://openartsjournal.files.wordpress.com/2014/09/faulkner_v3_p121-136.pdf).

GUSTAFSSON, Henrik. "War Stories, Crime Stories and Ghost Stories", *Images Re-vues (L'image-événement)*, 2008, Issue 5, <http://phototheoria.ch/up/afterwards.pdf>.

KISS, Jemima. "The artist who maps the twilight world of the surveillance agencies", 2016. <https://www.theguardian.com/technology/2014/oct/13/photographer-artist-maps-world-of-surveillance-agencies-treovr-paglen>.

LANGE, Christy. "The limitations of photojournalism and the ethics of artistic representation", Shooting Gallery, 2001, <http://www.frieze.com/article/shooting-gallery>

LÁB, Filip. "Válečná pornografie anebo pornografie ve válce?", 2012, <http://fresh-eye.cz/valecna-pornografie/2012/01/>.

STEYERL, Hito. „Too Much World“, 2013. Dostupné z: <http://www.e-flux.com/journal/too-much-world-is-the-internet-dead/>

Obrazová příloha



Joel MEYEROWITZ, *Ground zero*; 2001, fotografie, Ap Photo¹¹⁴

¹¹⁴ Dostupné z: <http://www.msnbc.com/sites/msnbc/files/2012/12/ap010911014354.jpg>.



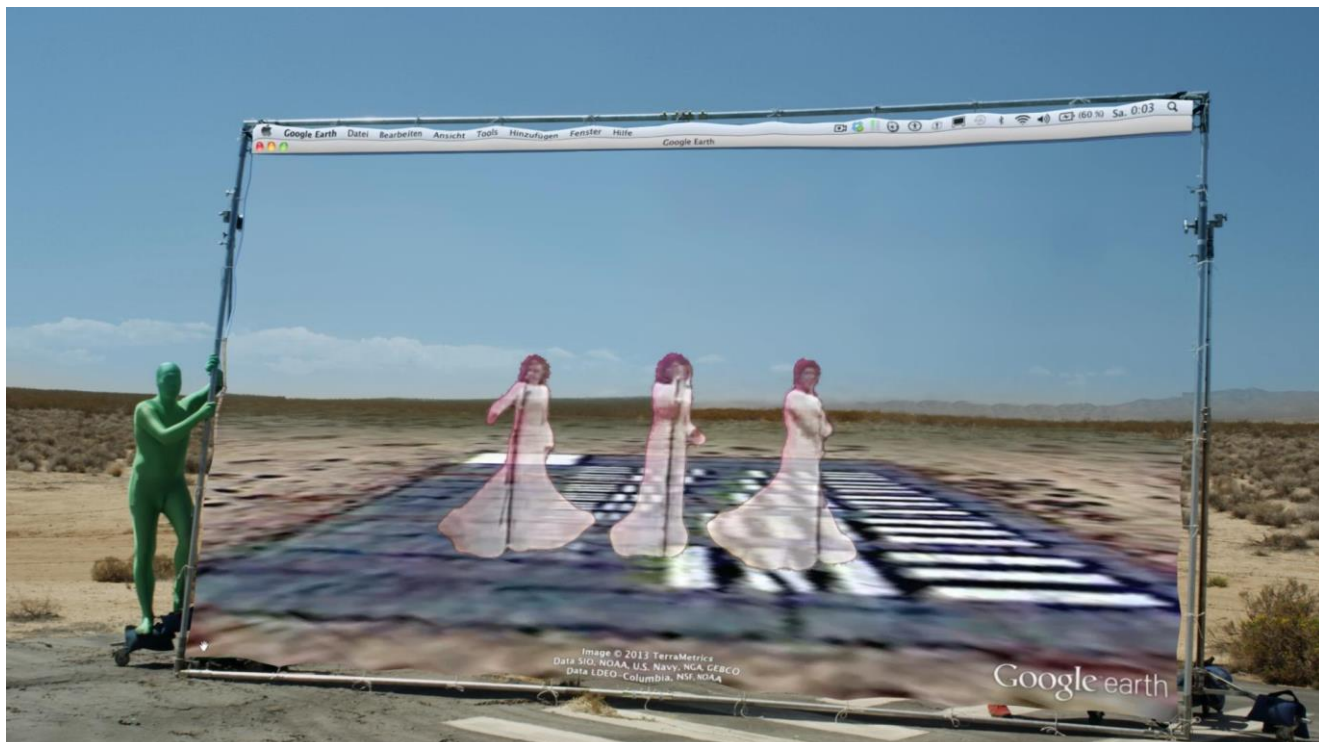
Omer FAST, *5,000 feet is the best*; 2011, Digital Video, Color, Sound 30 minutes, Gbagency¹¹⁵



Simon NORFOLK, *King Amanullah's Victory, Arch*; 2002, Paghman¹¹⁶

¹¹⁵ Dostupné z: http://www.gbagency.fr/en/42/Omer-Fast/#!/5-000-Foot-is-the-Best/site_medias_listes/1444.

¹¹⁶ Dostupné z: <http://theredlist.com/media/database/photography/contemporaine/landscape/simon-norfolk/011-simon-norfolk-theredlist.jpg>.



Hito STEYERL, *How Not to be Seen a Fucking Didactic Educational*; 2013. Mov File, 2013, film still, Wilfried Lentz Rotterdam¹¹⁷

¹¹⁷ Dostupné z: http://www.stilinberlin.de/wp/wp-content/uploads/2013/09/Museum-Berlin_12x12-Videolounge_Hito-Steyerl_How-not-to-be-seen_09_200KB.jpg.