

## 5 VIZUÁLNÍ TECHNOLOGIE A TECHNICKÉ OBRAZY

Veškeré technologie, nejen ty vizuální (spojené s tvorbou nebo percepcí obrazů), jsou na jednu stranu produktem společnosti, zároveň však společnost ovlivňují v jejím dalším vývoji. Marita Cartwright a Lisa Sturken si všímají toho, že **možnosti vizuálních technologií často předcházejí jejich společenský vývoj** – např. fotografie svou popularitu lidového vizuálního média v polovině 19. století nezískala proto, že byla vynalezena, ale proto že splňovala specifickou společenskou potřebu: *„Fotografie se stala oblíbenou vizuální technologií proto, že dokázala vyhovět rodícím se společenským konceptům a potřebám své doby – modernímu pojetí jedince v kontextu rozpínajících se městských center, moderním názorům na technologický pokrok a mechanizaci, moderním představám o čase a přirozenosti a touze přisvojit si přírodu a krajinu mechanicky reprodukovatelnou formou – zároveň konvenovala nástupu institucí moderního státu se zájmem o dokumentaci a třídění.“*

Podrobná dokumentace raných fotografií **Williama Henry Foxe Talbota** zde:

[http://www.metmuseum.org/toah/hd/tlbt/hd\\_tlbt.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/tlbt/hd_tlbt.htm)

Podobně lze uvažovat o nástupu vizuálních technologií umožňujících zachycení pohybu. Jejich rozvoj lze interpretovat jako reakci na stále mobilnější a zrychlující se společnost. Ještě před samotným vynálezem filmu vzbudily velkou pozornost **fotografické studie pohybu Edwarda Muybridge**.

[http://www.masters-of-photography.com/images/full/muybridge/muybridge\\_headspring.jpg](http://www.masters-of-photography.com/images/full/muybridge/muybridge_headspring.jpg) Pak

jsou tu různé protokinetografické přístroje, fungující na principu *camery obscury*, např. **zoetrop**

<http://courses.ncssm.edu/gallery/collections/toys/html/exhibit10.htm>

[http://www.youtube.com/watch?v=-3yarT\\_h2ws](http://www.youtube.com/watch?v=-3yarT_h2ws). Dalšími oblíbenými přístroji byly **stereoskop** nebo

**kinetoskop** <http://en.wikipedia.org/wiki/Kinetoscope> – všechny zmíněné přístroje ovšem sloužily

pouze individuálnímu divákovi. Naproti tomu vynález **kinematografu** (v roce 1895 jej patentovali

bratři Lumiérové) v sobě spojoval dva aspekty – kameru a promítačku, která promítala obraz na

plátno dostatečně velké na to, aby bylo možné film sledovat ve skupině – nová zkušenost sledování

pohyblivého obrazu znamenala zásadní posun směrem k masové kultuře a kulturnímu průmyslu.

Z jiné oblasti, než jsou současná anglofonní vizuální studia, pochází pojem **technický obraz**, který je u nás spojován především se jménem **Viléma Flussera**. Za „technický obraz“ můžeme považovat obraz vzniklý prostřednictvím automatizovaného procesu uskutečňovaného technickými aparáty. K definici pojmu více např. zde <http://intermedia.ffa.vutbr.cz/technicke-obrazy> Fenoménu technického obrazu se **Vilém Flusser** věnuje např. v eseji *Za filosofii fotografie* (dostupná online: [http://www.milan-dvorak.net/literatura/filosofie\\_fotografie.pdf](http://www.milan-dvorak.net/literatura/filosofie_fotografie.pdf)). Nalezneme v ní mimo jiné úvahy týkající se srovnávání tradičních a technických obrazů. Tradiční obraz považuje Flusser za abstrakci prvního stupně, protože vniká přímou mimetickou nápodobou přírody, zatímco technický obraz je podle něj abstrakcí třetího stupně, jelikož aparáty vytvářející technické obrazy jsou konstruovány na základě textů; mezi nimi a zachycovanou skutečností tak stojí další epistémická vrstva. Flusser považuje vznik technického obrazu za jeden ze dvou zásadních mezníků vývoje lidstva (tím prvním je podle něj vznik lineárního písma). Technické obrazy jsou podle Flussera dešifrovatelné jen obtížně, neboť jejich význam se zdánlivě automaticky zobrazuje na jejich povrchu. Obrazy, které automaticky zachycují svět, jsou pak vnímány jako okna, skrze která svět (pravdivě) vidíme – máme tendenci nezaměřovat se při interpretaci na obrazy samotné (jako plochy nesoucí význam, jak říká Flusser), ale na svět, který ukazují.

## PRAVDIVOST TECHNICKÉHO OBRAZU

Jacques Aumont rozlišuje dva základní typy obrazů: obrazy tištěné na nějaký materiál (**neprůhledné obrazy**) a obrazy promítané na nějakou plochu (**světelné obrazy**). Mezi technologické novinky, které zásadně ovlivnily historický vývoj obrazu, patří vynález fotografie, která umožnila produkovat **automatické obrazy**. Aumont v souvislosti s technologickou povahou automatického obrazu připomíná **indexovou podstatu fotografie**, která je „otiskem“ viditelné skutečnosti – vzniká jako důsledek účinků světla na nějakou citlivou vrstvu.

Znaková (indexová) povaha fotografie vedla podle Aumonta k dvěma odlišným postojům:

- a) fotografie má vlastnosti, které jsou vlastní pouze jí (z toho plyne nárok na fotografa, aby hledal nové vidění světa, jaký je typický např. pro konstruktivistickou fotografii a jejího čelního představitele Laszlo Mohloly-Nagyho); podle Siegfrieda Kracauera je podstatou fotografie odhalovat věci, které normálně nevidíme
- b) „fotografie je nejsilnější zbraní reprezentace“ – je vyvrcholením snah o mimetické zachycení přírody; typický představitel této linie je André Bazin.

Oba tyto postoje se nicméně shodovaly v tom, co dlouho platilo za nezpochybnitelnou vlastnost fotografie – její dokumentární hodnotu, její schopnost objektivně zachycovat realitu. Aumont ovšem připomíná, že se **od konce 60. let se objevuje kritika fotografie, která objektivitu automatických obrazů zpochybňuje**: „*Patrně prvním jasně vyjádřeným projevem této tendence byl v roce 1969 rozhovor, v němž Marcelin Pleynet ostře kritizoval automatismus fotografického obrazu a obecně i konstrukci fotoaparátu a filmové kamery, které podle něj vycházejí z touhy vytvářet perspektivu, v níž by všechny potenciální anomálie byly jednou provždy napraveny a která by donekonečna reprodukovala „kodex zrcadlového vidění, jak jej definovaly humanismus a renesance“.*“ V souvislosti s objektivitou perspektivního zobrazení komentuje tuto transpozici renesanční perspektivy do fotografického obrazu např. také **Nelson Goodman**: „*Podle obrazových pravidel se železniční koleje, jež vedou vodorovně od oka, kreslí sbíhavě, ale telegrafní stožáry (či hrany fasády), jež vedou od oka vzhůru, se kreslí rovnoběžně. Podle „zákonů geometrie“ by se stožáry měly také kreslit sbíhavě. Jsou-li tak ale nakresleny, vypadají stejně nesprávně jako koleje nakreslené rovnoběžně. A tak máme fotoaparáty se sklopnou zadní stěnou a zdvižnými čočkami, což obojí slouží k „úpravě zkreslení“ – tedy způsobuje, že nám vertikální rovnoběžky na fotografii vyjdou rovnoběžně.*“

Kritika objektivit technických obrazů souvisí s názory, že jejich vznik a charakter nebyly podmíněny tolik technologickými/vědeckými objevy jako ideologickou poptávkou. Ideologickou povahu má i celkový dispozitiv. V souvislosti s filmem Aumont píše: „*Při naplňování této (ideologické) funkce hraje dispozitiv podstatnou roli: je tím, co samo není viditelné, ale umožňuje vidět. Zejména jsou v něm zdůrazňovány optické nástroje: kamera je chápána jako přístroj pro neohraničenou reprodukci centrovaného subjektu buržoazní ideologie a způsob, jakým zobrazuje svět, je vyústěním celých dějin „buržoazního zobrazování“; promítací přístroj jakési „oko za hlavou“ a ztělesňuje i ono generické oko, jež je velkou metaforou filmu. Takový dispozitiv je potom cele orientován na vidění: divák je „vševidoucí“, to znamená, že vidí vše a současně nedělá nic jiného, jen se dívá – a právě v této omezenosti na pouhé vidění, navíc vždy chápané v rámci perspektivistické optiky a vždy založené na iluzorní kontinuitě, se projevují ideologické účinky dispozitivu.*“ Zaměření na diapozitiv (především filmový) z hlediska ideologického čtení je charakteristické především pro začátek 70. let a souvisí těsně s vlivem myšlení Louise Althussera (viz přednáška zahrnující téma ideologických aparátů).

Pokud jde o **ideologické pozadí vzniku a rozšíření fotografie**, připomínají Cartwright a Sturken **vliv racionalismu a pozitivismu**, filosofického směru, který se formoval v téže době, kdy se prosazovala fotografie. V rámci pozitivistického myšlení je technický obraz upřednostňován před tradičním (kresebným nebo malířským) záznamem právě pro svou domnělou objektivitu. Prosazení fotografie lze proto dobře klást do souvislosti s rozvojem širokého spektra moderních věd, v nichž hrálo roli vizuální zaznamenávání/dokumentace nějakého empirického materiálu. Zároveň však fotografie „zabodovala“ svou schopností probouzet emocionální reakce díky tomu, že slouží jako důkaz existence určité situace, připomínka osoby, která je vzdálená nebo již nežije, nebo místa, ke kterému máme vztah. Připomínána je v této souvislosti masová obliba vkládání fotografického portréту na *carte de visite* neboli navštívenku <http://www.spartacus.schoolnet.co.uk/DSphotomass4D6.htm> / <http://rmc.library.cornell.edu/DawnsEarlyLight/exhibition/celebculture/index.html>.

**Roland Barthes** ve svých textech uvažoval o **mýtu fotografické pravdy**, který se opírá mezi spojením mezi tím, co je přítomno tady a teď (obraz) a tím, co bylo dříve před objektivem (objekt, věc, místo...). Jedinečnost fotografie, odlišující ji od tradičních obrazových technik, je dána tím, že zaručuje, že něco bylo, že se něco stalo, protože fotografické médium musí s předkládaným objektem a světlem sdílet společný prostor. Tuto **pravdivostní funkci fotografie** (která jí například velmi rychle zaručila nezpochybnitelné místo jako důkazu u soudu, ale hraje význam i v daleko banálnějších momentech dokazování, jako jsou třeba ty během prohlížení fotografií z dovolené) **Barthes označuje pojmem studium**. Afektivní prvek fotografie, fakt, že navzdory své technické povaze a zdánlivě naprosté průhlednosti (či absenci) svého kódu v nás mohou probouzet hluboké citové reakce, označoval Barthes pojmem **punctum**. Takto shrnuje význam obou pojmů v Barthesově psaní Josef Fulka: „*Pro Barthesovu teorii fotografického obrazu se klíčovými referenčními body stávají pojmy punctum a studium. Studium je kód, symbolično, ochočená četba, jak říká Barthes, jež pozorovateli umožňuje číst fotografické sdělení konvenčním způsobem. Punctum je naopak nahodilý detail, drobné „zranění“ či „trauma“, které nepodléhá kódu, našemu očekávání a naší vůli a dotýká se nás nezávisle na intelektuálních úkonech, které při dešifrování fotografického sdělení provádíme.*“ (Josef Fulka, *Psychoanalýza a francouzské myšlení*. Praha: Hermann a synové, 2008, s. 220)

## **ORIGINÁL A KOPIE / (TECHNICKÁ) REPRODUKOVATELNOST OBRAZU**

Technický obraz, konkrétně fotografie, se od svého vzniku ocital v napětí s tradičními formami zobrazování, především s malbou. Zatímco schopnost fotografie realisticky/pravdivě zaznamenat viděné byla rychle uznána a oceňována, **uznání fotografie jako umění trvalo téměř 100 let**. Vynález fotografie se oficiálně datuje do roku 1839, první galerijní prezentace fotografií se ale objevily až na počátku 20. století; velký vliv měla potom skupina kolem časopisu *Camera Work* (**Alfred Stieglitz** <http://c41.net/articles/alfred-stieglitz-1864-1946/>, Gertrude Käsebierová a Alvin Langdon Coburn), která pomáhala šířit specifickou estetiku fotografického obrazu – piktoralismus – vycházející ze specifických vlastností fotografického média (černobílou, práce se světlem a stínem, komponování do typizovaného formátu).

Jedním z důvodů obtížného přijetí fotografie jako umění je fakt, že na rozdíl od tradičního obrazu lze u fotografie z negativu teoreticky vyrobit neomezený počet pozitivů (identických kopií). Originalita, která dlouho v hodnocení umění nesehrávala závažnější roli, byla s nástupem fotografie rychle identifikována jako jedna z klíčových složek umělecké hodnoty a možnost odlišit originál a kopii se stala naprosto zásadní pro fungování trhu s uměním.

Je nicméně zajímavé, že se v průběhu času ukázalo, že fotografické reprodukce uměleckých děl jejich status originálu (a tím hodnotu) nijak nesnižují, ba dokonce mohou pomáhat jejich hodnotu zvyšovat. Nejvýraznějším příkladem takové popularity podložené cirkulací nesčetného množství kopií je obraz *Mona Lisa* Leonarda da Vinciho.

Samotná fotografie v rámci svého vývoje prošla různými fázemi reprodukovatelnosti. Od daguerrotypií, které byly fakticky jedinečnými originály (obraz je zaznamenaný na vrstvě sloučeniny stříbra na kovové destičce) až k současné digitální fotografii, u níž může být počet naprosto identických kopií teoreticky neomezený bez jakékoli ztráty kvality (samozřejmě spíše teoreticky, jakékoli komprimace dat nebo změny formátů mají vliv na kvalitu kopie).

Mnohem komplexněji než pouze z úhlu pohledu estetiky se na problematiku reprodukovatelnosti technického obrazu zaměřil **Walter Benjamin** ve své esejí *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti* (1936). Srovnává fotografii (a film) se staršími reprodukčními technikami a zdůrazňuje, že u technických reprodukcí neexistuje žádné originální dílo, ale jen série identických kopií. Známy je jeho postřeh, že **rozdíl mezi originálem a kopií (reprodukcí) spočívá ve ztrátě aury, tj. jedinečného zde a nyní**. Proměny ve vnímání, které byly v jeho době aktuální, označil Benjamin jako ztrátu aury.

**Rozpad aury je podle Benjamina podmíněn také společensky. Příčinou je podle něj masovost společnosti.** Masa touží mít předměty svého zájmu co nejbližší u sebe a má tendenci překonávat jejich neopakovatelnost. Benjamin tvrdí, že ve světě „vzrostl smysl pro stejné“ a reprodukce tedy slouží ke „standardizaci jedinečného“. Zásadní proměny související s nástupem fotografie/filmu jsou tedy vyvolány vyrovnáváním se mas se skutečností. Benjamin si také všímá ukotvení originálního díla v tradici, které se odehrává prostřednictvím kultu (důležitý je časoprostorově jedinečný výskyt díla – od pravěkých jeskynních maleb, přes výzdobu chrámů až po závěsné obrazy v interiérech šlechtických sídel). Technická reprodukovatelnost umožňuje vyvážení díla z tradice a osvobození od kultických účelů. Hodnoty spojené s kultem jsou nahrazeny novou hodnotou danou vystavováním.

**Politickým důsledkům reprodukovatelnosti**, na které upozorňuje Benjamin, se podrobněji věnují Sturken a Cartwright. Benjamin své úvahy o politické povaze umění formuloval v období nastupujícího nacismu, který efektivně využíval technické obrazy v rámci své propagandy – portréty vůdce se staly její neodmyslitelnou součástí. Sturken a Cartwright se podrobně zaměřují na příklad fotografického portrétu Che Guevary, který se postupně stal globálním symbolem revolty proti dominantnímu společenskému řádu. Všimají si toho, jak se některé části Guevarova portrétu staly symboly revolučního nadšení – například baret, který v 60. letech nosili příslušníci hnutí Černých panterů. *„Che Guevarův obraz se nevyhnutelně rozšířil jako těsnopisná zkratka označující levicovou či progresivní politiku a různá revoluční hnutí, a to i na nespočetné druhy zboží včetně nákupních tašek (...) a podložek pod myš zčásti právě proto, že je okamžitě rozpoznatelný. V Benjaminově pojetí reprodukovatelnost tohoto obrazu přináší potenciál jeho využití pro politické účely. Zároveň znamená, že původní význam obrazu lze proměnit prostřednictvím jeho neustálých opakování, až se zredukuje na zkratku obecnějšího významu, např. odporu ke konvencím.“*

Stále snadnější reprodukovatelnost a stále otevřenější kanály šíření kopií všeho druhu (nejen obrazových) vyvolává otázky po proměně pojetí **autorských práv**. Copyright, ochrana autorských práv se vztahuje k celku práv (výroba, distribuce, vystavování, kontrola nad druhotnými díly závislými na originálu). Etická dimenze se tady velmi snadno přehupuje do dimenze ekonomické – „právo ke

kopírování“ ve skutečnosti omezuje možnosti volného šíření chráněného produktu a dává velkou moc vlastníkům práv, což nutně nemusí být sami autoři.

**Napětí mezi právem na duševní vlastnictví obrazu a právem na další práci s ním** se opakovaně objevuje v oblasti výtvarného umění. Na začátku lze připomenout dadaistickou persifláž **Marcela Duchampa**, který upravil pohlednicovou reprodukci *Mony Lis*. Sám Duchamp pak opakovaně vytvářel kopie vlastních děl, které nahrazovaly ztracené „originály“, pokud lze něco takového říct v souvislosti s readymade. Na Duchampovu práci se pak zaměřila **Sherrie Levine** [http://collections.walkerart.org/item/enlarge\\_fs.html?type=object&id=906&image\\_num=1](http://collections.walkerart.org/item/enlarge_fs.html?type=object&id=906&image_num=1). Ta je také známá přefoceními fotografií Walkera Evanse. Její projekt pak ještě dál dotáhl **Michael Mandiberg**, který vytvořil stránku <http://www.aftersherrielevine.com/>, na které je možné si některé fotografie stáhnout. Mandiberg ke staženým fotografiím nabízí certifikát platnosti. Známa je také kauza „Rogers vs. Koons“, kdy známý americký umělec **Jeff Koons** využil fotografii profesionálního fotografa Arta Rogerse, jako by byla „nalezená“. V českém prostředí vzbudila pozornost například kauza participů **Tomáše Vaňka**, v kterých navazuje na ilustrace Josefa Lady [http://www.law.harvard.edu/faculty/martin/art\\_law/image\\_rights.htm](http://www.law.harvard.edu/faculty/martin/art_law/image_rights.htm)

## DIGITÁLNÍ/POČÍTAČOVĚ VYTVOŘENÉ OBRAZY A OTÁZKA REALISTIČNOSTI/PRAVDIVOSTI OBRAZU

Cartwright a Sturken píší: „Každá nová forma vizuální technologie staví na kódech technologií předchozích, ale každá zároveň představuje specifický posun v epistémé. Kinematografie si vypůjčuje kódy fotografického realismu a fantaskní představivosti a přidává k nim pohyb a vrstvení významů akce probíhající v sekvencích. Televize si vypůjčuje řadu sekvenčních, narativních i žánrových konvencí z filmu, a přesto její elektronická technická povaha mění jeho distribuční kontext divání se a nabízí možnost živého obrazu. Digitální technologie si pak vypůjčují ze všech těchto médií, a přesto prostřednictvím své schopnosti přetvářet předkládají nový soubor významů.“ (epistémé – v určité době dominantní model uspořádání znalostí)

Z hlediska úvah o pravdivosti je zásadní posun od analogového k digitálnímu obrazu. Zatímco u analogového obrazu existuje neoddiskutovatelný<sup>1</sup> vztah obrazu a referentu (respektive označujícího a označovaného) daný existencí konkrétní situace před objektivem fotoaparátu nebo kamery, v případě digitálního/počítačově vytvořeného obrazu (*Computer Generated Image / CGI*) takovýto referenční vztah není nutný. Lze vytvářet digitální simulace fotografií, které napodobují konvence fotografického obrazu a něčemu se podobají (například digitálně vytvořený obraz lidské tváře), aniž by však jejich domnělý referent existoval. Tyto **simulace (simulakra) reality si tak uchovávají jako znaky svou ikonickou povahu, na rozdíl od klasické fotografie se ovšem nejedná o indexy.**

Paradoxní povahu digitální fotografie či „syntetického počítačového obrazu“ si vzal např. již v roce 1995 **Lev Manovich** za hlavní téma eseje „Paradoxy digitální fotografie“ [http://manovich.net/TEXT/digital\\_photo.html](http://manovich.net/TEXT/digital_photo.html): „... chci představit logiku digitálního obrazu jako paradoxní – radikálně se rozcházející se staršími režimy vizuální reprezentace a zároveň tyto režimy

<sup>1</sup> byt problematický, viz výše komentovaná problematika pravdivosti technického obrazu

*posilující. Chci tuto paradoxní povahu demonstrovat na dvou otázkách: údajné fyzické odlišnosti mezi digitální a analogovou (na film zaznamenanou) reprezentací fotografie a na pojmu realističnosti v počítačově vytvářené syntetické fotografii. Logika digitální fotografie je logikou historické kontinuity a diskontinuity. Digitální obraz trhá síť sémiotických kódů, způsobů zobrazení a modelů diváctví v moderní vizuální kultuře – a zároveň tuto síť ještě silněji splétá. Digitální obraz ruší fotografii, zatímco upevňuje, oslavuje a znesmrťelňuje fotografičnost. Ve stručnosti, je to logika fotografie po fotografii.“*

V době rapidně narůstajícího množství a vlivu digitálních obrazů si můžeme připomenout obavy, které Vilém Flusser spojuje s pojmem „idolatrie“, který popisuje následovně: „Všudypřítomné technické obrazy se chystají naši „skutečnost“ magicky přestrukturovat a obrátit ji v globální obrazový scénář. V podstatě tu jde o druh „zapomínání“. Člověk zapomíná, že on sám obrazy vytvořil, aby se podle nich orientoval ve světě. Už je nedokáže dešifrovat, a od tohoto okamžiku žije ve funkci svých vlastních obrazů: Imaginace se změnila v halucinaci.“ Velmi podobným způsobem uvažuje **Jean Baudrillard** o hyperrealitě nebo „hypertelii“ – v obou případech se změnila funkce obrazů/znaků – místo toho, aby skutečnost ukazovaly, zakrývají ji, nahrazují ji, obsazují její místo.

Teoreticky jsou možnosti digitálních technologií umožňujících vytváření simulací analogových technických obrazů zajímavé, v praxi jsou ovšem daleko častější pouze **dílčí manipulace s technickými obrazy**. Ty bylo možné provádět i analogově (retuše, komponování více negativů do jednoho snímku), s posunem k digitálním technologiím se ovšem otevřela úplně nová dimenze. Ovládání nějakého umožňujícího digitální postprodukcí fotografie dnes začíná patřit mezi základní fotografické kompetence. Řada zásahů do „objektivitu“ záznamu lze provádět již přímo v nastavení fotoaparátu, speciální programy ovšem nabízejí ohromnou škálu možností, jak s obrazem dále manipulovat. Snadnost podobných zásahů otevírá podstatné otázky ohledně ontologie obrazu (nakolik lze v případě digitální fotografie ještě mluvit o fotografii (s patřičným souborem očekávání s tímto médiem spojených)), v žurnalistické praxi pak má podstatný epistemologický (jaký druh poznání nám vlastně tyto obrazy mohou zprostředkovat) a etický rozměr (kam až lze zajít v digitální postprodukcí, aniž by se ztratila pravdivostní hodnota fotografie).

**Příklady manipulované fotografie:**

[http://www.time.com/time/photogallery/0,29307,1924226\\_1949526,00.html](http://www.time.com/time/photogallery/0,29307,1924226_1949526,00.html)

<http://www.fourandsix.com/photo-tampering-history/>

A ještě jeden příklad fotožurnalistické manipulace jako konceptuálního uměleckého záměru:

<http://www.ivarsgravlejs.com/> (série *My Newspaper*, která vznikala během roku, kdy Ivars Gravløjs externě spolupracoval jako fotograf s deníkem Deník)

### **Doplňková literatura:**

Jacques Aumont, *O obraze*. Praha: Akademie múzických umění, 2010.

Nelson Goodman, „Skutečnost znovu ztvárněná“. In: Vlastimil Zuska (ed.), *Umění, krása, šeredno*. Praha: Karolinum, 2003.

Jeff Wall, „Známky lhostejnosti. Aspekty fotografie jako konceptuálního umění“, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2012, č. 12, s. 58–86.