

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie

FOTO-GRAFIE BEZ TVÁŘE

PHOTO-GRAPHY WITH UNSEEN FACES

TEORETICKÁ BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Zuzana Malina Černohousová

Opava 2021

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie

FOTO-
GRAFIE
BEZ TVÁŘE

PHOTO-
GRAPHY WITH
UNSEEN FACES

TEORETICKÁ BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Zuzana Malina Černohousová

Opava 2021

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie

TEORETICKÁ BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Zuzana Malina Černohousová

Opava 2021

Studijní obor: Tvůrčí fotografie
Vedoucí bakalářské práce: prof. PhDr. Vladimír Birgus
Oponent: Mgr. Štěpánka Bieleszová, Ph.D.

Abstrakt:
Tato práce je začátkem mého zkoumání fenoménu skrytého obličeje ve fotografické tvorbě od jejího počátku až po fotografii současnou. Zaměří se na techniky, jimiž se tohoto jevu záměrně či náhodně dociluje, význam, který může autor zamýšlet nebo divák prožívat a filozoficko-teoretické uvažování o daném fenoménu, jež nabízí otázku, jaký je rozdíl v prožitku diváka u fotografie, na níž je tvář utajněna, skryta, oproti prožitku té samé fotografie s tváří zachycenou a rozpoznatelnou. Jaký je význam a symbolika, jak se dotýká tématu identity, v neposlední řadě také aktuálně souvislost jevu *fotografie bez tváře* s pandemii Covid-19. Cílem je také představení nejzajímavějších souborů s tímto efektem v rámci Evropy, především pak ve Střední Evropě.

Klíčová slova:
fotografie, výtvarná fotografie, tvář, fotografie bez tváře, zkoumání identity, zkoumání prožitku, surrealismus, současná fotografie, manipulovaná fotografie, intermediální fotografie, environmentální otázky, společnost, Evropa

Abstract:
This work is the beginning of my study of the phenomenon of the hidden face in photographic work from the origin of photography to contemporary photography nowadays. It will focus on the techniques by which this phenomenon is intentionally or accidentally achieved, the meaning that the author intends to express or the viewer experiences and philosophically-theoretical thinking about this phenomenon, which offers question about the difference in the viewer's perception of photography, when a face is hidden, not seen, and in the opposite, how would be perceived the same photograph with a face captured and recognizable. What is the meaning and symbolism of it, how it touches the topic of identity, and last but not least, the current connection between the phenomenon of *photography with un-seen faces* and the Covid-19 pandemic. The aim is also to present the body of work of most interesting authors working with this form in Europe, especially in Central Europe.

Keywords:
photography, fine art photography, face, photography with unseen faces, analyzing the identity, analyzing perception, surrealism, contemporary photography, manipulated photography, intermedial photography, environmental issues, society, Europe

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

Akademický rok: 2020/2021

Zadávající ústav:	Institut tvůrčí fotografie
Studentka:	Zuzana Malina Černohousová
UČO:	47684
Program:	Filmové, televizní a fotografické umění a nová média
Obor:	Tvůrčí fotografie
Téma práce:	T: Fotografie bez tváře
Téma práce anglicky:	T: Photography with unseen faces
Zadání:	Zkoumání fenoménu skrytého obličeje či některých jeho částí v moderní fotografii. Techniky a přístupy, jimiž se tohoto dociluje, rozdíl v prožitku diváka, který tvář vidí / nevidí, význam a symbolika, otázky identity, aktuálně především souvislost čím dál častěji se objevující tendence a formy „fotografie bez tváře" s pandemií Covid-19 a s GDPR podmínkami komplikujícími fotografování osob. Představení souborů a nejzajímavějších prací v rámci Evropy, především pak ve Střední Evropě a Česku. Okrajově zmínka ve vztahu k celému světu a historii. Povšimnutí si stejného jevu v malířství a výtvarném umění obecně.
Literatura:	David Hockney&Martin Gayford – A History of Pictures. Desmond Morris – Postures: Body Language in Art. TEORIE FOTOGRAFIE (Výběr z teoretických textů k dějinám fotografie, Doc. Mgr. Aleš Kuneš, MgA. Tomáš Pospěch). Aktuální soubory např: CalvertJournal https://www.calvertjournal.com/features/show/12483/new-east-photo-prize-lilith-matevosyan-family-migration-caucasus 1854.photography https://www.1854.photography/2021/02/k-youngs-surreal-collages-of-contorted-bodies-explore-social-constructs-of-gender-roles-and-identity/ Phmuseum: https://phmuseum.com/news/consequences-of-forest-exploitation-in-northern-spain https://monovisionsawards.com/winners-gallery/monovisions-awards-2020/show/3821/ a další zdroje.
Vedoucí práce:	prof. PhDr. Vladimír Birgus
Datum zadání práce:	5. 5. 2021

Souhlasím se zadáním (podpis, datum): 6.5.2021

.....
prof. PhDr. Vladimír Birgus
vedoucí ústavu

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně a použila jsem pouze citované zdroje, které uvádím v bibliografických odkazech.

Souhlas se zveřejněním:

Souhlasím, aby tato bakalářská práce byla zařazena do Univerzitní knihovny Slezské univerzity v Opavě, do knihovny Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a zveřejněna na internetových stránkách Institutu tvůrčí fotografie FPF SU v Opavě.

Poděkování:

Poděkování z celého srdce patří mému synovi Šimonovi za jeho sdílení světa dospívání, studu a tajemna a tím počáteční inspiraci ke zkoumání této formy projevu ve fotografii. Stejně tak děkuji své dceři France za jednu malou "nehodu" v knihkupectví v Centru současného umění Es Baluard, díky níž nám přišel do cesty příběh *malířky bez tváře* Pilar Montanerové. Velké poděkování patří také Terese Méndez Rosselló z knihovny nadace MiróMallorca za oporu během výzkumu a studia tamních fotografických publikací a poslednímu žijícímu surrealistovi Desmondu Morrisovi za drahocenné sdílení a fotografie. Velmi děkuji Mgr. Štěpánce Bieleszové Ph.D. za reprodukce fotografií českých autorů s tématem či motivem tváře a *bez tváře* a za cenné kontakty. Za totéž patří mé díky Sandře Krizic Roban z chorvatské instituce Office for photography a znalkyni umění a fotografie Beátě Istvánkó z Maďarska. Děkuji za vstřícnou komunikaci a poskytnutí svých reprodukcí a informací chorvatskému autorovi Hrvojovi Slovenc a chorvatské autorce Ivaně Pegan Bace.
Především pak patří mé velké poděkování prof. PhDr. Vladimíru Birgusovi za odborné vedení, cenné rady a veškeré nezbytné korektury. Neméně pak za důležité povzbuzení v každé váhavé chvíli. A za nekonečnou trpělivost na mé cestě poznávání grafické a typografické práce patří můj největší dík panu prof. ak. mal. Doc. Otakaru Karlasovi.

V Opavě, v pátek 13. 8. 2021

© 2021 Zuzana Malina Černohousová | ITF FPF Slezské univerzity v Opavě

OBSAH:

Úvod do tématu fotografie bez tváře

Kapitoly

1. Projevy fotografie bez tváře v jejich počátcích

2. Fotografie bez tváře v kruzích surrealismu

2.1. V kruzích surrealismu v Česku

3. Fotografie bez tváře a současné tendence

3. 1. Fotografie bez tváře během pandemie - Pod rouškou
3. 2. Současná fotografie bez tváře v Polsku
3. 3. Současná fotografie bez tváře v Česku
3. 4. Současná fotografie bez tváře v Chorvatsku
3. 5. Současná fotografie bez tváře v Maďarsku
3. 6. Současná fotografie bez tváře ve Španělsku
3. 7. Současná fotografie bez tváře v Gruzii
3. 8. Současná fotografie bez tváře v Bělorusku
3. 9. Současná fotografie bez tváře v Nizozemsku
3. 10. Současná fotografie bez tváře v Německu
3. 11. Současná fotografie bez tváře v Anglii
3. 12. Současná fotografie bez tváře v Itálii
3. 13. Současná fotografie bez tváře v Belgii

Závěr

Použitá literatura

Internetové odkazy

Jmenný rejstřík

Úvod

Představuji si ten moment, kdy kráčím k vystavené fotografii či obrazu, s otevřeností, zvědavostí, pozorností nasměrovanou ven, s vizuální natěšeností, oči do široka otevřené, až stojím před dílem - ale - nemám se s kým setkat. Chybí tvář. Je mi nějakým způsobem znemožněn kontakt s tváří vyfotografované osoby, s tváří postavy na obraze. Rázem si moje pozornost, ještě před chvílí namířená k vnějšímu světu, namíří do mého nitra. Jako když doplavu v bazénu ke kraji a rychlým ponorem, hbitou otočkou a odkopnutím změním směr, vracím se do prostoru, stejného, přesto již uplně jiného. Když se ocitnu před fotografií bez tváře, jakobych nahlížela do odrazu v zrcadle.

Vladimír Birgus ve svém článku "Nerozhodující okamžik" publikovaném v roce 1978 v Československé fotografii č. 3 a v roce 2001 přetištěném v Listech o fotografii píše: "Rezignace na záběry *přistihující při činu* je vyvážena mimořádně silným kontaktem mezi vyfotografovaným člověkem a divákem, pohledem přímo z očí do očí."
Co s námi tedy zamýšlí autor, který nám tento kontakt znemožní?

Karolina Jonderko (Polsko, *1985) ve svém projektu JUST LIKE US o lidech procházejících psychologickými krizemi instalovala místo obličejů portrétovaných zrcadla, ve kterých po přiblížení se k dílu zvědavý divák spatřil ke svému překvapení svou vlastní tvář. Po přečtení příběhu vyfotografované osoby se prožitek vlastní tváře v portrétu někoho jiného stal velkým otazníkem: "Jak tohle se mnou souvisí? Souvisí?"



Karolina Jonderko, *Just like us*, fotografie z instalace výstavy

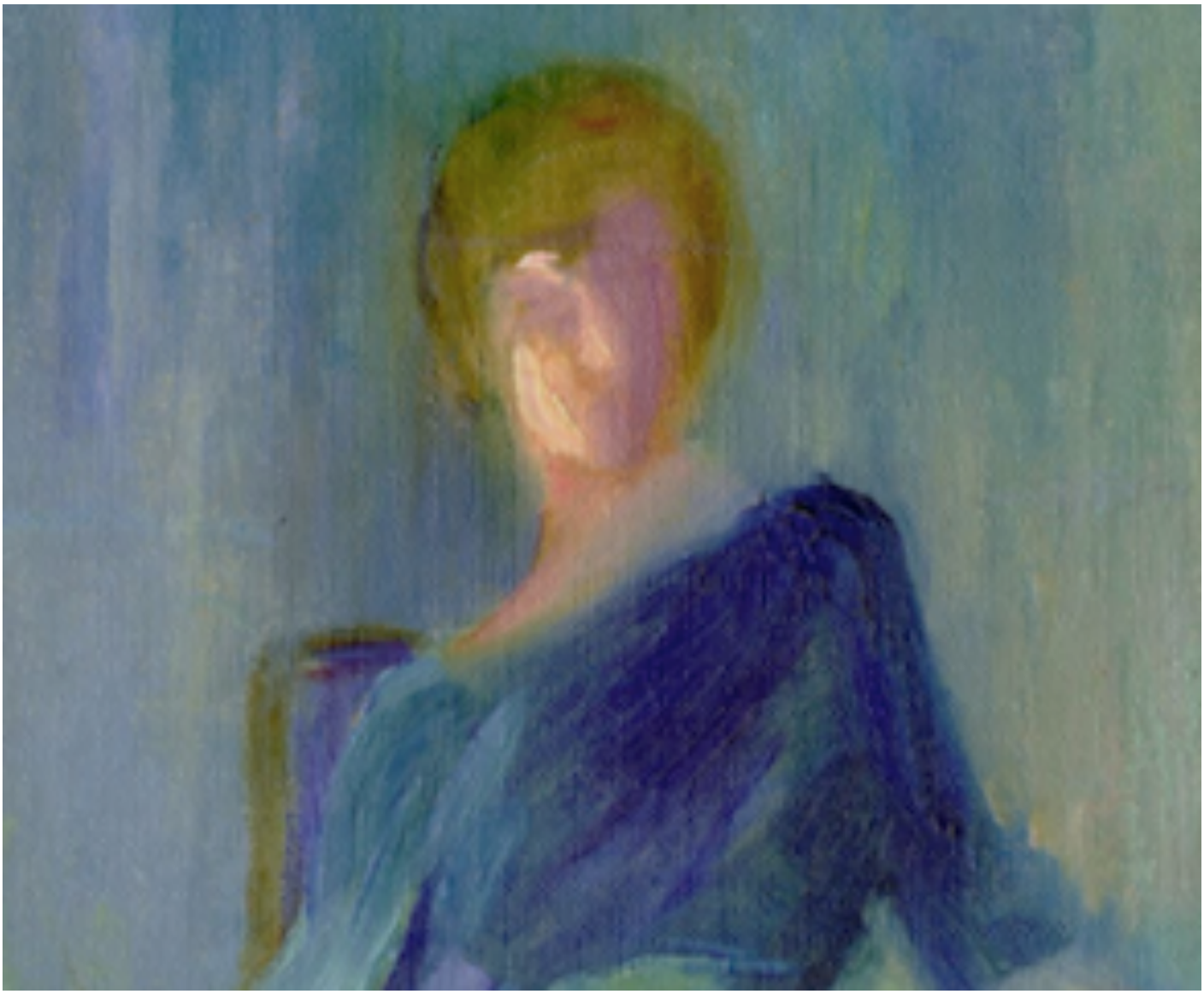


Karolina Jonderko, *Just like us*

Tak se hned na začátku zkoumání fenoménu *fotografie bez tváře* dotýkáme samé podstaty veškerých jevů. V našich individuálních světech, v těch vnějších i vnitřních, neexistuje oddělenost. Jsou odrazy sebe navzájem, více či méně související, provázané, podmíněné, doplňující se, podléhající neomylnému zákonu příčiny a následku. Proplétají se v nich ženské a mužské principy, doplňují se a prožíváním jednoho druhým probouzejí v systému stuhlé energie, odkrývají své nepoznané tváře. A to platí i ve fotografii. Ve vztahu fotografa, objektu a samotného aktu fotografování. I když bude můj pohled odrazem ženského prožívání, tato práce je i o mužích a mužské tvorbě. Naše světy se oddělit nedají. Stejně tak, jako se nedá oddělit vnitřní svět od vnějšího, skála od země, oceán od pevniny.

La pintora senze rostre. Malířka bez tváře. Slova, která mi zní jako refrén z výpravné básně o životě umělkyně, jejímž největším dílem je život sám.
Tak byla označována Pilar Montanerová. Žena, která celý život malovala vnější svět nahlížením do svého vnitřního. Žena, která porodila čtrtnáct dětí, jímž pomáhala tvořit a chápat světy jejich. Sama neuznaná nikdy nepřestala

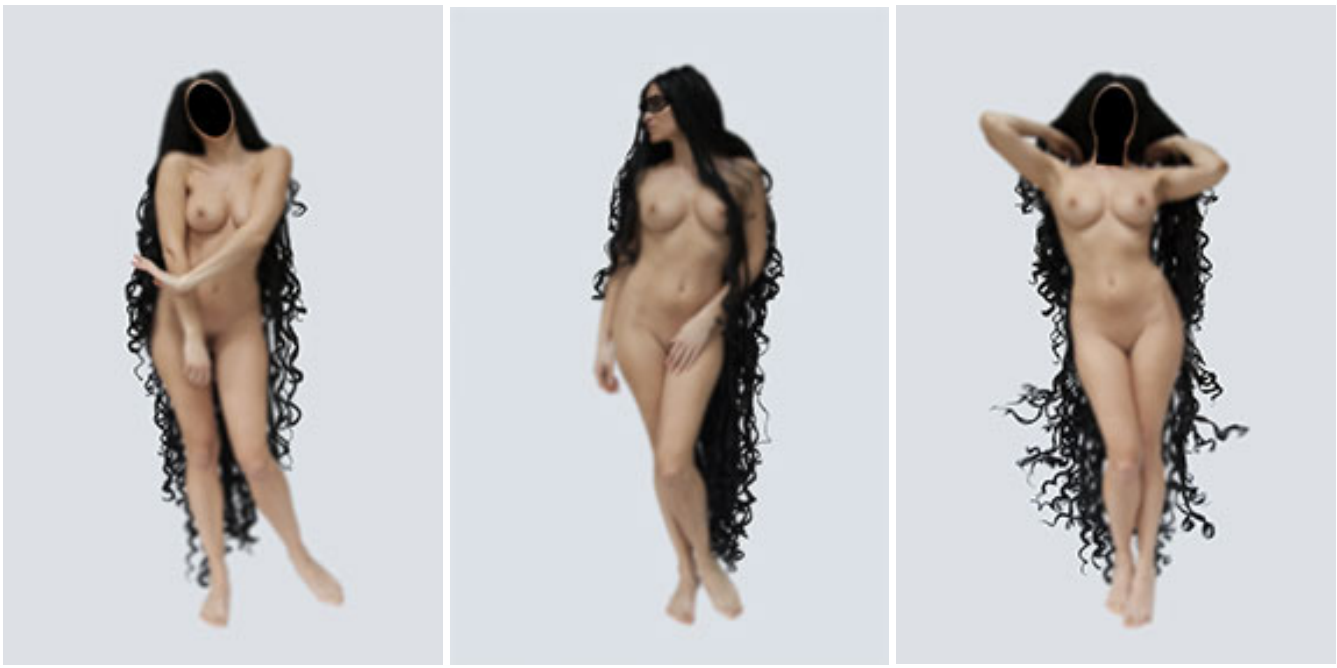
nastavovat tvář společnosti, ve které byla nepochopená, přestože ji svými aktivitami tolik obohacovala. Byla mým prvním vědomým setkáním s fenoménem *bez tváře* v životě kreativního člověka a inspirovalo mne to k dalšímu zkoumání věčných otázek na téma vnímání identity, dialogu mezi vnitřním a vnějším světem, významu odvahy postavit se tváří k životu či se podívat do tváře ostatním, i když v ní často vidíme něco, co nás ohrozí, znejistí, rozkmitá.



Pilar Montanerová, *Malířka bez tváře – obraz Silueta, kolem 1913. Olej na plátně, 42,5 x 30 cm. Soukromá sbírka rodiny Sureda – Montaner.*

Bojíme se věcí, kterých se chceme vyvarovat, skutečností, které nás děsí prožít, bojíme se vidět v druhých to, po čem sami toužíme a neumíme rozvinout. Když se bojíme, nedíváme se. Vyhýbáme se. Odvracíme tvář, skryjeme obličej. Zatáhneme pomyslný závěs. Některá náboženství jsou plně postavena na strachu a zahalují své krásné ženy do látek, zakazují a všemožně znemožňují vidět, být viděn, prožívat, toužit, jít touze naproti, poznávat, rozvíjet se. Říká se, že stav jakékoliv společnosti či národa se pozná především podle toho, jak se v nich daří ženám. Jak je v nich s ženami nakládáno. Jejich nucené zahalování či již dávné upalování "čarodějnic", ale i zbavování se velmi nadaného, tvůrčího a inteligentního židovského národa v období nacismu, je stále o tom samém. O strachu dívat se do zrcadla, spatřit tvář vlastní touhy po úspěchu, uznání, radosti, rozvoji, které si myslíme, že sami nemáme, nebo mít nemůžeme. Aby nás to neprovokovalo, snažíme se toho zrcadla zbavit. V té mírnější verzi se mu vyhnout, v té krutější odstranit, až zničit.
Neexistuje vnější svět, který by nebyl následkem našich předchozích myšlenek, slov a činů. Vždycky se nás nějak týká, i kdyby sebevzdáleněji. A díky fotografiím, které jsou hlavním komunikačním médiem této doby, je tento svět větší a větší a neustále je nám předkládán ke zkoumání.
Barbora Bálková (Česko, *1978) se ve své práci z roku 2017 nazvané NEVIDITELNÉ / INVISIBLE zabývá manipulací svobody ženy nakládat se svým tělem a krásou. Ve svých fotografiích otočila způsob zahalení muslimských žen

a graficky zneviditelnila ty části, které jediné je naopak možné na muslimské ženě spatřit. Otázka "neviditelnosti" v islámském světě symbolizuje roli ženy v maskulinní společnosti. Při rozhodování důležitých věcí, které se týkají žen samotných, jsou leckdy v podstatě neviditelné, odkázané na souhlas nebo názor otce, bratra či manžela. Pozůstatky takového myšlení můžeme stále sledovat i v relativně velmi svodobných společnostech, což by nás mělo udržovat bdělými a tuto tenkou hranici mezi svobodou a vládou strachu dobře hlídat.



Barbora Bálková - *Neviditelné / Invisible*



Vše, co prožijeme, když se díváme na druhého – do druhého – svědčí především a hlavně o nás samých. Je to naše prožívání, naše dojmy, naše obrázky v mysli. Jak za ně můžeme dávat vinu vnějšímu světu? Někdy se nedíváme, když se nechceme dělit o svůj vnitří svět, který právě prochází něčím nedokončeným. Nechceme ho míchat ve fázi procesu s vnitřními světy ostatních. Nedíváme se, když nás nezajímá chaos reakcí ostatních na nás samé. Když to prostě nezveme "domů", protože na to nemáme čas ani prostor. Chráníme se. Tomu se říká vnitřní svoboda.

Rozhodnout se, které prožitky bereme i za svůj materiál, a které jen necháme proplout bez povšimnutí. *Fotografie bez tváře* ze své podstaty chybějícího identifikovatelného objektu zve k toulkám vnitřními světy bez mapy a návodu. Náš silně zakořeněný návyk okamžitě nalepit vlastní koncept na situaci, osobu, událost prožitou na fotografii "tváří v tvář" ztrácí půdu pod nohama, když naše oči nenaleznou to prvoplánové okno do světa druhých – jejich tvář.

Asi neexistuje jednoznačný psychologický výklad významu fenoménu zakrytého obličeje ve fotografii, co vypovídá užití této formy o autorovi, či o portrétovaném, o skutečnosti dané situace. Vždy bude záležet na kontrétním jedinečném setkání objektu, subjektu, aktu fotografování a poté aktu vnímání, vciťování se, vžívání se diváka do výsledného fotografického obrazu.

Vzhledem k faktu, že celý svět je v neustálém pohybu, k rychle se vyvíjející době a sociálním, mentálním, materiálním podmínkám, budou důvody a příčiny projevení se tohoto jevu ve fotografii velmi různé a relativně vnímané. Absolutní vysvětlení nenalezneme a postavíme se tak do řady nespočtu analýz, nad kterými by přirozená moudrost mysli, vesmíru, boha, at už to nazveme čímkoliv, jen mávla rukou. Atomy, z nichž je vše tvořeno, neustále tančí prostorem svých vazeb, a naše vnitřní i vnější světy zůstavají nekonečným dobrodružstvím, zabavním parkem s otevírací dobou nonstop. Zdálo by se proto, že nám veškerá analytická bádání i názory druhých mohou být lhostejné, jakákoliv akademická tvorba rozporovatelná do nekonečna, veškeré snahy o vyjádření čehokoliv jen zhmotněním něčíhož vnitřního dysneylandu. Přesto si to nemyslím. Navzdory tomu má velký význam zabývat se vnějším světem a našemi vnitřními reakcemi na něj. Nalézat způsoby, jak věčné dialogy mezi nimi prožít, ztvárnit a komunikovat. Rozvíjí nás to. Rozvíjí nás to až k absolutní schopnosti prožití plného potenciálu naši mysli se vší její možnou hrou, kdy se my sami stáváme tváří každého atomu tohoto vesmíru a zároveň vesmírem každé tváře námi viděné a světlem popsané, nebo té skryté, pomalu odtajňované pátráním v našem vlastním vnitřním odrazu.

Moje toulání prostorem *fotografie bez tváře* je vším, jen ne realitou. Je prožitím světů autorů, kteří zazářili na moment v tom mém.

1. Projevy fotografie bez tváře v jejich počátcích

Vzhledem k úprku našich životů pro mne znamená počátek fotografie stále něco současného. Proto pro mne bylo těžké držet se současnosti ve smyslu časové linky. Současnost je pro mne i minulostí, na kterou právě teď myslím a vžívám se do ní. Jakoby to bylo nedávno, když si dvě hvězdy fotografických dějin, Talbot a Daquerre, nadělily svým vlastním přičiněním prožitek a rozvoj opaku svých přirozených charakterů. V první polovině devatenáctého století oba v podstatě v ten samý čas vynalezli metody, které ve své podstatě vůbec neodpovídaly jejich přirozenosti. Tak živelně toužili objevovat, že museli nakonec čelit zkušenosti, která jim v jejich vnitřním systému řádně zamíchala koncepty. "Osobní růst je to nejdůležitější. Ne proto, aby člověk přerostl něco jiného, ale sama sebe, aby byl větší než loni nebo včera. Každý z nás je v určitém stádiu vývoje, jak jednotvárný by byl svět, kdybychom všichni mysleli stejně." Edward Weston: Camera Craft, 1930, č. 7.

Psal se rok 1839, kdy tichý, spíše uzavřený Talbot objevil metodu, díky níž bylo možné produkovat mnoho kopií z jediného negativu, což se velmi záhy rozšířilo masově a stalo se tou populární metodou produkce fotografické tvorby. Zatímco showman Daquerre rozvinul jedinečnou Niépcovu metodu, jak obraz zaznamenat na desku potaženou jodiden stříbrným, velmi intimní a zdlouhavý proces s unikátním výsledkem jednoho jediného kousku, pro mnohé nedostupný.

Fotografie se skrytou, utajenou či odvrácenou tváří se v tvorbě autorů objevovaly od počátku jejího vzniku. Dochovalo se mnoho děl se zavřenýma očima, čemuž se ve své bakalářské práci z roku 2012 věnuje Martin Cáb (ITF, Fenomén zavřených očí ve fotografii).
Mne ale zajímá zcela chybějící kontakt s tváří fotografované osoby. Nacházím jej v dílech tvůrců devatenáctého i počátku dvacátého století. Přestože nebylo fotografování v této době zdaleka tak jednoduché a dostupné, jako je nyní, autorům stálo za to experimentovat tímto směrem a možná trošku riskovat, že jejich práce nebude vůbec pochopena a přijata, když přeci fotografování bylo hlavně od toho zachytit věrný portrét osoby.

V autoportrétu Roberta Cornelia (Amerika, 1809-1893) dominuje laboratorní sestava. Pozice rukou překrývá podstatnou část obličeje, což narušuje klasickou formu portrétu a umožňuje mi mnohem intenzivněji prožít napojení muže na jeho činnost. Výsledný autoportrét tak na mne nepůsobí jen jako póza někoho, kdo si přeje být vnímám předem promyšleným způsobem. I když ve skutečnosti to inscenovaná situace byla, protože Cornelius nebyl vědec, ale fotograf.



Autoportrét s laboratorními nástroji, 1843, str.57, A history of photography / Dějiny fotografie, Taschen

David Octavius Hill (Skotsko, 1802-1870) a Robert Adamson (Skotsko, 1821-1848) vyfotografovali dámu způsobem, který ve mně samotné vyvolává pocit, že ji chci vidět chráněnou, ne souzenou či posuzovanou. Přestože cílem mohlo být také ukázat divákovi vytříbený styl v oblékání a dámu z vyšších kruhů. Tento styl portrétu již v ranné době fotografie je pro mne překvapující.



Lady Mary Campbell Ruthven, kolem 1843-1847, str. 104, A history of photography / Dějiny fotografie, Taschen

Louis Ducos Du Hauron (Francie, 1837-1920), fotograf, který v šedesátých letech devatenáctého století položil základy barevné fotografii, experimentoval s transformací výsledného obrazu a jeho deformovaný autoportrét působící jako odraz v zábavném zrcadlovém sále je značně zneklidňující.


Deformovaný autoportrét, kolem 1888, str. 303, A history of Photography / Dějiny fotografie, Taschen

Edward J. Steichen (Lucembursko, Amerika 1879-1973), žádaný fotograf módních magazínů tehdejší doby, se nebál úplně nového a odvážného přístupu v reklamní fotografii. Již od roku 1925 používal elektrická studiová světla a při portrétování Marthy Grahamové pro Vanity Fair ji zachytil zahalenou v hedvábném prostěradle, bez tváře, přesto velmi čitelně jako někoho, jehož tváří byl tanec a choreografie.


Martha Graham, 1931, str. 547, A history of photography / Dějiny fotografie, Taschen

S další zahalenou tváří se o něco později setkáváme také v tvorbě jedné z nejvýznamnějších fotoreportérek Ameriky třicátých až šedesátých let a žen v historii fotografie, Margaret Bourke-Whitové (Amerika, 1904-1971). Bourke-Whitová začala svou kariéru v roce 1927 jako reklamní a průmyslová fotografka. Díky specifické práci se světlem a osobitému přístupu dokázala i průmyslovým obrázkům dodat výrazně autorských a výtvarných kvalit, a to velmi současným způsobem. Její styl si velmi oblíbil významný průmyslník Henry Luce, najal ji jako svou dvorní fotografku a později jej jejich spolupráce inspirovala k založení fotografiemi ilustrovaného magazínu LIFE.

Ten se stal na dalších třicet let fenoménem a Bourke-Whitová jednou z nejuznávanějších fotoreportérek v Americe. Kromě toho také psala, což bylo pro nakladatele vítanou výhodou. Byla spoluautorkou několika knih z evropských konfliktů. Její schopnost vložit do fotografií jistý druh majestátnosti a dramatičnosti je v portrétu pakistánské zástupkyně ministra školství, zahalené podle způsobu muslimské víry, dobře rozpoznatelná.



Margaret Bourkeová-Whiteová - Chadídža Firúzuddínová, náměstkyně ministra školství, s tváří a rukama zahalenýma v přítomnosti mužů, kolem 1947, str. 592, A history of photography / Dějiny fotografie, Taschen

2. Fotografie bez tváře v kruzích surrealismu

V minulosti záleželo postavení umělce na tom, zda disponoval dostatečnou řemeslnou zručností na to, aby dokázal vytvořit věrnou nápodobu vnějšího světa na plátně nebo postavu v podobě skulptury z kamene nebo ze dřeva. Od portrétu se očekávalo, že bude pravdivou a věrnou podobiznou a krajiny měly být rozpoznatelné i se všemi svými detaily. Lidé si dle mého nepřipouštěli, že to, co je pobuřuje a neodpovídá jejich stuhlým konceptům, má co do činění s jimi samými. Dámy byly sešněrované v korzetech, aby tajně unikaly do ateliérů svobodných umělců, kde z nich korzety byly strženy a ony se mohly nadechnout svobody, která jim tolik v životě chyběla.
Prožít si atmosféru opouštění krajek, korzetů, čajových servisů a předstíraných gest ke svobodnému vyjádření vlastního vnitřního světa můžeme nejlépe ponořením se do doby Bauhausu a Gropiova života, jeho tvorby a významných uměleckých aktivit.
Všechno to uvolnění pudů a potlačovaných fantazií vyústilo přes dočasnou vzpouru proti konvenční společnosti dadaisty v surrealismus. To, co ve mně vyvolává otočku na hranici vnějšího světa a ponor do hlubin toho vnitřního, byla pro surrealisty živná půda tvorby. Své náměty lovili v zásadně nekontrolovaných a ničím nefiltrovaných vnitřních prožitcích a spontánně se objevující obrazy v mysli se snažili bez jakékoliv další myšlenkové manipulace přenést do svých děl. Není tedy náhodné, že s fenoménem *fotografie bez tváře* se právě u surrealistů setkáváme nejvíce. Ačkoliv jejich záměr bylo tvořit z nevědomí, myslím, že právě často zakrývané tváře především maskami bylo vědomé umělecké gesto, kterým si pojistili, že nic neodvede do vnějšího světa jejich ponoření se do nevědomí.

Na rozdíl od přirozeně zahalených či odvrácených tváří, těch graficky či výtvarnými zásahy zakrytých, masky nasazené na tvářích fotografovaných objektů ve mně vyvolávají pocit, že tady jde především o autora, o jeho vlastní terapii tužeb odprostit se od navyklého konceptu sebe samého. Během karnevalů je každému dovoleno v bezpečí své masky incognito projevit, co mu nebylo a není v běžném životě dovoleno vlastní poslušností. A tak i ve fotografii nasazením masky portrétovanému autor něco předstírá, nebo na předstíranost chce poukázat. Jde tedy spíše o povrchnost. O hodnocení povrchnosti, opovrhování jí, možná ale i útěk od té vlastní.

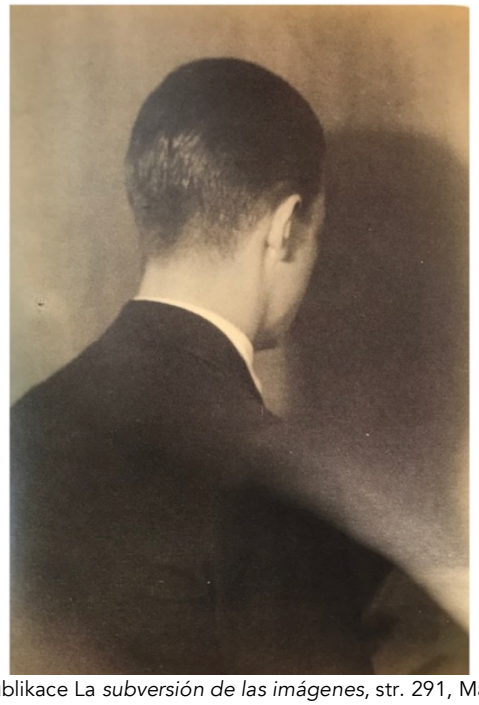
Nejznámějším surrealistou – fotografem a umělcem spojovaným s jádrem surrealistické skupiny, jehož tvůrčí a osobní život neznal oddělenosti v přístupu, byl Američan původem z židovské ruské rodiny, Man Ray (Amerika, 1890 - Francie, 1976) , vlastním jménem Emmanuel Rudzitsky. Uznávaný avantgardní fotograf dvacátého století byl považován za průkopníka surrealistické fotografie. Jeho práce byla velmi různorodá. Věnoval se malbě, tvorbě uměleckých objektů, a také filmu. Byl prvním umělcem, jehož fotografické snímky měly pro sběratele větší hodnotu, než jeho ostatní tvorba, čímž významně přispěl k uznání fotografie jako formy umění. Jako student byl inspirovaný Alfredem Stieglitzem a v jeho galerii se často potuloval. Poté ho oslovoval kubismus a expresionismus. Největší vliv na jeho umělecký rozvoj mělo však celoživotní přátelství se surrealistou Marcelem Duchampem. Z počátku se společně s Francisem Picabiou stali vůdčími postavami amerického dadaismu, jenž se ve dvacátých letech minulého století rozvinul v revoluční změnu přístupu nejen v umění, ale také v literatuře a intelektuálním smýšlení, v surrealismus. Man Rayovi se na dvacet let stala domovem Paříž a v kruhu osobností jako byl Max Ernst, Salvador Dalí, Joan Miró, Paul Klee, Pablo Picasso rozvíjel svou tvorbu.
Důležitou součástí jeho životní cesty byla fotografka Lee Miller, jejíž nevědomou zásluhou objevil Man Ray metodu solarizace. Když Millerové přeběhla v komoře přes nohu myš, úlekem rozsvítila, ale hned zase zhasla, aby nezničila Man Rayovu práci. Po vyvolání fotografií se kolem objektu objevila záře způsobená krátkým osvícením. Tento efekt nazvali solarizace (dnes známější jako Sabatierův efekt) a Man Ray jej pak využíval ve své tvorbě. V jeho díle se často objevuje motiv tváře, jež na sobě nese stopy této techniky, nebo jiného destruktivního zásahu do negativu, jehož výsledkem jsou nežně znetvořené, možná dotvořené tváře žen, jakoby fotografie prošla rukama sochaře.





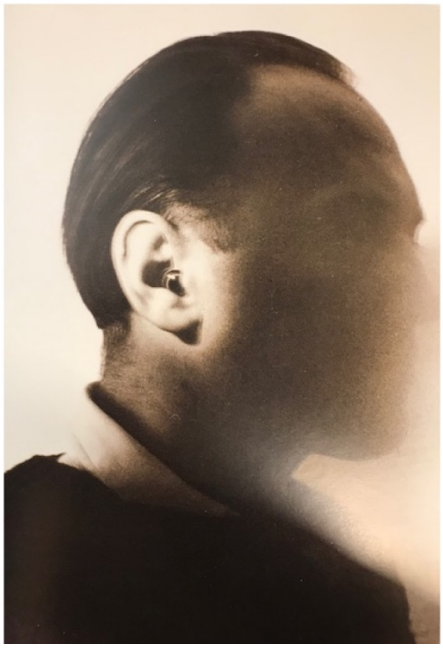
Publikace *Man Ray – PHOTOGRAPH*, vydaná německým nakladatelstvím Schirmer Mosel Verlag

Z jeho tvorby na mne ale nejvíce působí portrét *Williama Russell Bogerta Jr.* z roku 1922. Tato nádherná dobová fotografie je pro mne shrnutím rodinného archivu, ze kterého jsem vysbírala všechny dědečky, otce, syny, vojáky a milovníky a ukryla jejich tajemství do jediného obrazu. Ačkoliv surrealistický, přesto velmi čistý, přirozený, zinscenovaně nalezený portrét muže pohrouženého do čtení a ať už je to čtení jakékoliv, velký stín v této fotografii jakoby byl bránou do vnitřních světů probíhajících v mysli zároveň s obsahem textu.



Publikace La *subversión de las imágenes*, str. 291, Man Ray - William Russell Bogert Jr., 1922

Hravě a lechtivě na mne působí fotografie rumunského umělce Victora Braunera (Rumunsko, 1903 – Francie, 1966). Ve svém souboru *Jeu photographique* přiměje portrétované osoby, aby vzaly jeden z předmětů, které mají právě po ruce a s tím je vyfotografuje. Pro svůj vlastní portrét použil soví oči, které našel a využil pro několik různých záběrů. Z těchto autoportrétů na mne dýchá lehká erotika, hledám ústa ukrytá v mlhavém rozmazání a chci je políbit, nadhled, hravost a zároveň možná odevzdanost čemukoliv. Lehce pohrdání názory druhých. Na obálce s fotografiemi Viktora Braunera v Centru moderního umění v Pompidou v Paříži je ručně psaný text: „Vybral jsem si nějaké soví oči a vyříznul je."



Publikace *La subversión de las imágenes* (Surrealismus, fotografie, kino) – Nadace *FundacioMapfre*, str. 92-93), Victor Brauner – Jeu photographique [Fotografická hrátka], Rumunsko, 1936

Na konci dvacátých let se stala asistentkou Jean Painlevého (Francie, 1902-1989), který se věnoval především filmové dokumentární tvorbě a fotografiím mořské fauny, nadaná Eli Lotar (Francie, 1905-1969). V roce 1929 byly oběma publikovány fotografie v časopise *Documents*. Lotarové fotografie z jatek a Painlevéovi jeho makrofotografie.

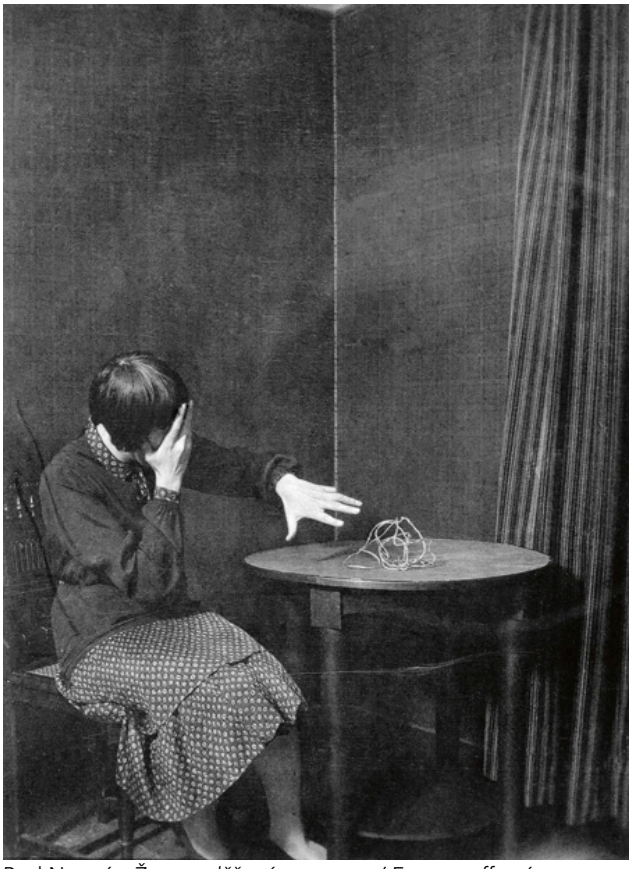
Painlevévi fotografie se surrealistům moc líbily pro jejich antropomorfický nádech, děsivou podivnost a prolnutí krásy abstrakce s evokující silou surového dokumentu.

Ve své tvorbě Lotar několikrát formu *bez tváře* použila v inscenovaných záběrech na pomezí divadla. Zamilovala jsem si portrét německé fotografky Germaine Krull, která svou tvář zakrývá rukama v lesklých prošívaných rukavicích, s jedním okem lehce pronikajícím k divákovi. Germaine Krull (Německo, 1897-1985) se surrealistickými umělci v Paříži udržovala blízké vztahy, i když žila na několika kontinentech a považovala se za světoobčanku. Spolu s Lucií Moholy, Florence Henri nebo Aenne Biermann byla Germaine Krull zastoupena na mezinárodních fotografických výstavách na počátku třicátých let.



Publikace *La subversión de las imágenes*, Eli Lotar - Germaine Krull, Bez názvu, kolem 1930, str. 290

Dalším surrealistickým tvůrcem v mém příběhu *fotografie bez tváře* je belgický umělec, básník, teoretik, původním povoláním biochemik Paul Nougé (Belgie, 1895-1967).
Paul Nougé je autorem fotografického projektu s názvem *La subversion des images*, jehož podstatou je devatenáct fotografií pořízených levným fotoaparátem v období mezi prosincem 1929 a únorem 1930.
Je to kolekce malých snímků podobných snapshotům, na nichž se objevuje jeho žena a přátelé, ztvárňující ovšem odlišné světy na hranici humoru a horroru. Skupinka lidí zírající do prázdného rohu v pokoji, žena vyděšená kouskem šňůrky ….
Nougéovi snímky mají okouzlující světlo a jsou nerozptýlené uměleckými záměry. Jsou vizuálním prodloužením jeho tvůrčího psaní a dost možná je nepublikoval ve své době pravděpodobně ze stejných psychologicko-politických důvodů, které držely v šuplíku i jeho rukopisy. Ne zřídka připomínají Nougévoi snímky malby jeho přítele René Magritta. Ten se spolu se svou ženou Georgette na těchto zinscenovaných snímcích i objevuje. Není známo, že by kromě této série vytvořil jakékoliv jiné fotografické práce před ani poté. Nougé si pravděpodobně nebyl vůbec vědom, jak významnou položkou přispěl do panteonu surrealistické fotografie.



Paul Nougé - *Žena vyděšená provazem* (Femme effrayée par une ficelle), ze série *Subversión de las imágenes* 1 929 – 1930, ze stejnojmenné publikace *La subversion des images,* 1929–30 © 2018 Artists Rights Society, New York/SABAM, Brusel. S laskavým svolením: Sylvio Perlstein Collection, Str. 75.



Paul Nougé - *René Magritte, Obr* [Le Géant], Ostende, 1937, str. 81



E.L.T.Mesens, Masque servant à injurier les esthetes [Maskou zranit estéty], 1929. S laskavým svolením: Museum J. Paul Getty, Los Angeles. Obrázek z magazínu Freeze, vydaném 14. října, 2013, Kate Christina Mayne.

Francouzský fotograf Jacques-André Boiffard (Francie, 1902-1961) zanechal podle André Bretona studia medicíny a připojil se k surrealistickému hnutí. Byl předurčen pro dráhu surrealisty už od časů svých studií na soukromé École Alsacienne v Paříži, kde se také setkal s Pierrem Navillem, budoucím editorem magazínu *La Révolution surréaliste*. Ten Boiffarda Bretonovi představil.
V roce 1924 začal pracovat jako asistent v Man Rayově studiu a o fotografii se mnohému naučil. Společně s Paul Éluardem a Rogerem Vitracem napsal předmluvu k prvnímu vydání *La Révolution surréaliste*.
V roce 1928 byly jeho fotografie použity jako ilustrace Bretonova románu *Nadja*, ale po vzájemné neshodě se oba umělci nakonec rozešli. Boiffard Bretonovu surrealistickou skupinu opustil a v roce 1929 se stal členem odštěpené skupiny *Contre-attaque*. V roce 1929 Boiffard s Eli Lotar založili fotografické studio *Studios unis*. Byli častým přispěvovatelem magazínu *Documents*. V roce 1932 však časopis zbankrotoval a oba fotografové se vydali na cesty, pobývali mimo jiné v severomarockém Tangiers, které bylo v té době cílem mnoha umělců.



Pierre Prévert - *Pod maskou*, 1930, vydáno v časopise *Documents*, no. 2, 1930, str. 94.

Je 16. června, 2021. Již desátý den nás přivítalo krásné světlo Mallorcy a já sedím zavalená fotografickými publikacemi knihovny Nadace Pilar a Joan Miró v Palmě. Rouška, „mascarilla" španělsky, mi zakrývá obličej celý den, který prožiji s tváří ponořenou do stránek fascinujících příběhů. Knihovna Nadace Miró Mallorca je plná významných fotografických publikací a knih o surrealismu. Mascarilla. Opakuji si to slovo, zatímco prohlížím portréty Pierra Préverta v maskách, vytvořené Jacquem-André Boiffardem. *Sous le masque, Bojo la máscara, Pod maskou.*

Připadám si mnohem blíže Boiffardovu vnitřnímu prožívání, když jsme si rovni v okolnostech zakryté tváře. Jak moc je covidová pandemie symbolická pro současný stav společnosti. Pro stav, kdy z celé historie lidstva nejjednodušší stát se přímým svědkem momentů každodenních situací lidí po celém světě napříč všemi směry, sociálními skupinami, obory a tendencemi. Stali jsme se odhalitelnými každý každému a všichni všem, pozorovanými, sledovanými, laikovanými, dohledatelnými. Jakákoliv naše fotografie jedinkrát vložená do virtuálního prostoru již navždy zůstane v tajemné sféře použitelnosti či využitelnosti kdykoliv a kýmkoliv v budoucnosti, kterou neznáme. Jako přirozená tendence fungování vesmíru se musely objevit další formy vyrovnání hodnot a dění, třeba právě ve formě globální pandemie s jejími následky výrazného omezení osobního kontaktu, viditelnosti tváří, hromadných setkání, upadání do anonymity, nebo GDPR kontrolou soukromí obyvatel celé planety.
Fotografové a tvůrci, kteří s fotografií ve svém díle počítají, více než kdy jindy sahají po manipulaci s tváří a výtvarně, graficky či multimediálně s ní nakládají jako se zbytečnou zátěží obsahu jejich myšlenkového sdělení. Ubližují portrétovaným vyškrábanými rýhami, trhají tváře na dílky, jejichž některé části mizí v nenávratnu. Překrývají tváře tahy štětců, artefakty svých sbírek z cest, sušenými květy, listím, popelem zachráněným při experimentálním pálení tištěných fotografií, biologickými i nebiologickými předměty. Nepříjemná debata o tom, zda-li mám právo osobu fotografovat, zda-li mohu, co s fotografií poté zamýšlím, kam smí a nesmí být zvěřejněna, vzniká před, během a po každém dokumentárním fotografování. Čím více jsme všichni navzájem odhalitelní ve virtuálním světě, tím méně v něm chceme figurovat a vzácnost zachycení naší tváře jako památky, po které toužíme, je již neexistujícím fenoménem.

Než se dostanu k projevům této tendence narušování viditelnosti tváře jako důsledků života dvacátých let dvacátéhoprvního století, zmíním ještě pár důležitých jmen, které stejného efektu, ovšem z jiných popudů, docilovali ve své tvorbě téměř sto let před námi.

Patří mezi ně René Char (Francie, 1907-1988), surrealistický básník a umělec, jehož významným plodem přátelství s André Bretonem a Paul Eluardem je publikace nazvaná *Hrobka tajemství [Le Tombeau des Secrets / The Tomb of Secrets*]. Díky velmi ojedinělému zpracování je tato publikace vzácným pokladem mezi odkazy této doby.
Umělci během svého společného pobytu v jihovýchodní Francii ve třicátých letech vytvořili koláže z fotografií Charovi kmotry Louisi Rose, skrývaje různými způsoby její tvář. Dvanáct reprodukcí těchto koláží na celostranách doplněných nádhernými texty od René Chara v moderním grafickém zpracování s červenou obálkou je opravdovým skvostem pro sběratele.






René Char – Hrobka tajemství [Le Tombeau des secrets], Nimes, 1930 – původní fotomontáže od Paul Éluarda a André Bretona z fotografií, na kterých se objevuje kmotra Reného Chara, Louise Roe, str. 184-185

Jeden z fotografických portrétů v této publikaci zachycuje Reného Chara s tváří překrytou rukou jiného muže. Jakoby říkal: "Tam se nedívej! To já jsem tvůj svět!" Potíže se zmatenou identitou se v dnešní době množí a odhalují nebývalou rychlostí a jdou ruku v ruce se všemi svobodami, které máme.

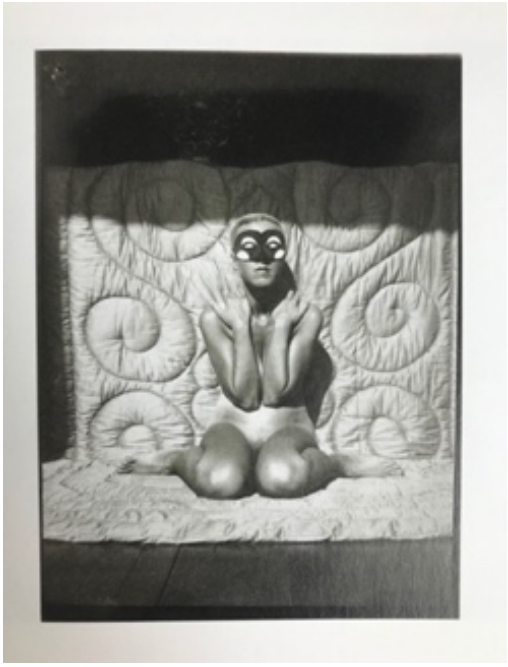


René Char – Hrobka tajemství, Nimes, 1930, jedna z fotografií Reného Chara v původním dochovaném tisku, kolem 1920

Realita neexistuje. Vše je naše mysl. Žádná fotografie není reprezentací reality. Ale ani to, co vidíme, jí možná není.

Claude Cahun (Francie, 1894-1954, vlastním jménem Lucy Renee Mathilde Schwob) je další z řady nejvýznamějších surrealistických fotografů v historii. Silným námětem její tvorby bylo právě téma identity, které se *fotografie bez tváře* často silně dotýká, nicméně v jejich pracích jsem nalezla pouze dva snímky, kde se této formy dociluje. V obou případech tou nejrozšířenější technikou, a to překrytím obličeje portrétované osoby maskou. V obou případech jde o autoportrét autorky. V prvním případě z roku 1927 si Cahun vytvořila pozadí z prošívaného přehozu, což je také zajímavé spojení s velmi rozšířeným trendem v dnešní době postavit modely do přiznaného prostředí ateliéru s jeho viditelnými zákoutími, nebo naopak vytáhnout plátno do exteriéru či ho záměrně nahradit improvizovanými přehozy a nalezenými látkami. Cahun se na této fotografii snad stylizuje do pohlavně neidentifikovatelné postavy. Pozicí svého těla a jeho záměrným aranžmá tak, aby nebylo vidět její poprsí – nejsilnější symbol ženy, a současným překrytím obličeje maskou, rozehrává hru myšlenek na téma identity v oblasti prožívání pohlaví. Já sama jsem žila v dojmu, že Cahun je mužem stylizujícím se do ženské identity. Ve skutečnosti je tomu naopak. Žena Claude Cahun nám nechává prostor pro náš vlastní prožitek jí samé.

U druhé fotografie, autoportrétu pořízeného o dvacet let později inscenuje scénu ženy držící si masku na tváři v elegantních šatech obklopené rostlinami, v pozadí jsou však viditelné náhrobky a celý výjev tedy působí jako narážka na bezvýznamnost veškerých rolí, které na sebe během života bereme, a zároveň přes veškeré úsilí také ztrácíme, když nás, lidově řečeno, vynesou nohama napřed.



Publikace *Claude Cahun* - Autoportrét, kolem 1947



Ilustrační fotografie: autor neznámý



Publikace *Claude Cahun* - Autoportrét, kolem 1928



Claude Cahun - *Sheila Legge, Fantom surrealismu*

Pierre Molinier (Francie, 1900 – 1976) je znám díky svým erotickým obrazům a fotomontážím, inscenovaným jeho vlastním tělem s fetišistickými prvky. Jeho dílo ovlivnilo evropské a severoamerické výtvarné umělce na počátku sedmdesátých let a stále přitahuje pozornost současných umělců, kritiků a sběratelů. Pracoval především s tvářemi zahalenými závoji. Pestože jsou většinou dobře viditelné, práce s tématem identity je z jeho děl zřetelná a vzhledem k jeho světovému uznání jej ve své práci alespoň takto zmiňuji.



"A tak i ve fotografii nasazením masky portrétovanému autor něco předstírá, nebo na předstíranost chce poukázat. Jde tedy spíše o povrchnost. O hodnocení povrchnosti, opovrhování jí, možná ale i útěk od té vlastní." Zmiňuji v úvodu mé práce.

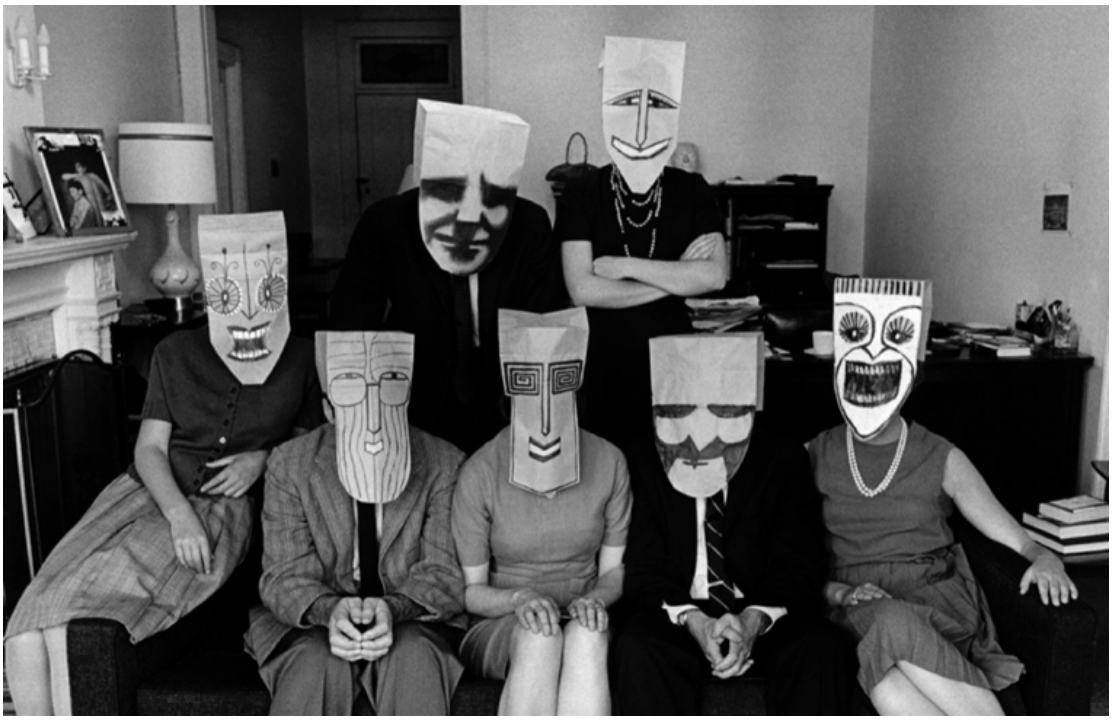
Nebude tomu tak u Brassaïe, jehož portréty s maskami jsou dokumentem světů, se kterými se setkal a ve kterých se pohyboval. Portrétoval například tanečnice z divadelní hry Les Demoislles de la Nuit, 1948. Tato hra vypráví příběh hudebníka, který se zamiluje do krásné kočky Agathy, jež přijala pololidskou podobu. Agatha se snaží být věrná svému lidskému milenci, ale je zároveň vábena hlasy koucourů a voláním svobody. Skáče ze střech a hudebník se ve snaze chytit ji zřítí a zahyne. Ona padá za ním a sjednocení nalézají až ve společné smrti. Úchvatné kostýmy koček vytvořila pro scénu Italka Leonor Fini. Ona sama je příkladem obrácení se směrem k vnitřnímu prožívaní, když je nám znemožněno vidět. Během puberty se u ní vyvinulo závažné oční onemocnění. V rámci léčby musela dva a půl měsíce na očích nosit obvazy. Během tohoto vynuceného období temna začala rozvíjet svou fantazii a vytvářet si vlastní svět.

Obvazy možná dost proklínala, ale dlouhodobě ji posloužily dobře. Podpořily její zálibu ve fantazírování a napomohly tomu, aby vyjadřovala na plátno své nejniternější myšlenky. Už ve velmi ranném věku vytvářela obrazy, kterých si všimli zavedení italští umělci.



Brassaï – Gyula Halász – bez názvu (Žena s kočičí maskou)

S Inge Morathovou (Rakousko, Amerika, 1923-2002) a Saulem Steinbergem (Rumunsko, Amerika,1914-1999) šlo zpočátku o kreativní hrátky, které využívaly masek vytvořených kreslířem z papírových sáčků s namalovanými tvářemi jako zpodobnění vlastního ega. Když přijela Inge Morathová v roce 1956 do New Yorku, požádala Steinberga o schůzku. Souhlasil se setkáním, a snad že i s portrétem. Od prvního okamžiku ale bylo jasné, že vzniklo plodné tvůrčí pouto a postupem let až do roku 1962 se rodila velmi pozoruhodná série portrétů nazvaná *Mask series.* Morathová portrétovala osoby s papírovými krabicemi a sáčky vytvořenými Steinbergem nepředstíraným způsobem a velmi napřímo. Navenek celá série působí zábavně, radostně a dětinsky, ale ve skutečnosti je soubor *Masky* velmi vypovídajícím vyobrazením povrchnosti a předstírané nevinnosti poválečné americké společnosti padesátých let. Fotografka Inge Morathová a rumunsko-americký kreslíř, karikaturista a illustrator Saul Steinberg byli oba velmi zcestovalí a světaznalí Evropané a do své tvorby dobře otiskli jakési obavy z kultury, která své nejistoty zametala pod povrch a maskovala zoufalou realitu jedinečně amerického snu přeslazenými úsměvy a povrchními projevy prosperity a vznešenosti.

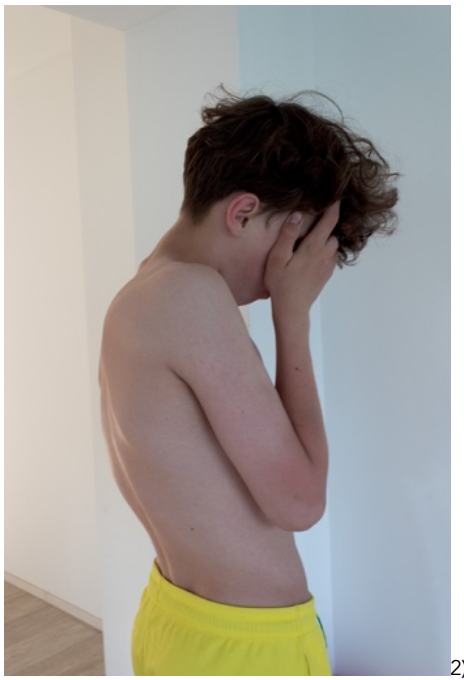


Do kruhů surrealismu nepatří Henri Cartier – Bresson (Francie, 1908-2004) přímo, nicméně se v surrealistickém salonku pohyboval a dá se říci, že jeho teorie "rozhodujících okamžiků" ("The Decisive Moment") se o tvorbu z úrovně nevědomí či intuice, z nichž ve zlomku sekundy vzejde pořízená fotografie, opírá. Mně se to jeví tak, že při opravdu velké otevřenosti mysli, důvěře, nadšení a připravenosti dokážeme v pravý čas zachytit ten správný signál z prostoru mysli a reagovat intuitivně. Intuice podle východních filozofií není nic jiného, než absolutní důvěra v prostor a dění v něm. Cartier-Bressonova známá věta "Dívej se na okraje, ne do středu" ("Look at the edge, not the center") je pro mne právě tím bouráním stuhlých konceptů a překračováním zdánlivých hranic a limitů, kdy vycentrovaný či sebestředný prožitek vytrhneme z kořenů a pohledem na kraj namísto středu posuneme hranice svých možností. Cartier-Bresson o sobě říká, že je anarchista. Nevím, jak to přesně myslel on, ale když mu naslouchám, cítím, že dělal, co říkal a říkal, co dělal. Bez ohledu na konvence a názory druhých. Když jsem pořídila fotografii syna, na které si zakrývá tvář rukou, vybavila se mi Cartier-Bressonova fotografie ze souboru *Europeans*. Tato kolekce fotografií byla v roce 1955 vydána ve formě fotografické publikace (*Les Européens*) s obálkou od Joan Miróa. Henri Cartier-Bresson na tomto souboru pracoval pět let, což je krátká doba oproti dvaceti letům, kdy vznikal výběr fotografií publikovaných v roce 1952 v Anglii pod názvem *The Decisive Moment*.

Kniha *Europeans* je portrétem Evropy po válce s jejími ruinami a stále viditelnými známkami hladu a zranění na lidských tvářích. V předmluvě Cartier-Bresson varuje: "Ať už jen projíždíte, nebo zůstáváte na místě, abyste mohli zemi nebo situaci dobře vyjádřit, musíte vybudovat určité blízké pracovní vztahy, být podporováni lidskou komunitou. Živobytí vyžaduje čas, kořeny se vytvářejí pomalu …"



1)


2)

1) Henri Cartier-Bresson, Španělsko [España], 1933, z publikace *Subversión de las imágenes*, str. 293
2) Zuzana Malina Černohousová – ze souboru Hold on to you dreams, 2020 - ongoing

Další mou oblíbenou fotografií je muž s novinami s tváří zamotanou do závěsu, pořízenou v Livornu v Itálii v roce 1933. Že by symbolické vyobrazení mediálního světa a jeho následků na naše prožívání? Nebo vyjádření mužského principu s jeho obranou proti přílišné výřečnosti žen, které nenechají své muže „ani v klidu přečíst ty noviny"? Touha uniknout pryč z přítomného okamžiku, ale zároveň neschopnost opustit bezpečí domova a překročit limity vlastní pohodlnosti? Nevím … je to vtipné, krásné, přemýšlím. Je to dobrá fotografie.

Cartier-Bresson dociluje efektu *bez tváře* využitím přítomných přirozených kulis a jejich naaranžování do zřejmě nabízející se formy turbanu zahalujícího celou hlavu. Výsledná postava vlastně působí jako živá socha, něco, co dýchá, ale jakoby nemělo nikdy podlehnout žádnému pohybu a změně. V danou chvíli fotograf zmrazil spontánně hravý moment v generace přetrvávající obrázek živé sochy.



Henri Cartier-Bresson, Livorno, Toskánsko, Itálie, 1933

Tuto fotografii jsem nalezla v již zmíněné publikaci *Les Européens*, ale během studia jiné obsáhlé publikace *Subversion de las imagenes* jsem ji na str. 149 uviděla znovu. Tentokrát ve velkém formátu na celostraně. A velmi, velmi mne baví. *Fotografie bez tváře* je vlastně vždycky poutavá, zábavná, provokující poklidně.

2. 1. V kruzích surrealismu v Česku

Toulám se Evropou a konečně přicházím domů. Často je tomu tak. Skrze cesty nacházíme své kořeny. Rozhlížím se po českých surrealistických umělcích. S tématem tváře pracovali především Vilém Kříž, Otakar Lenhart, Jiří Sever či velikán Alexander Hackenschmied.

Vilém Kříž (Česko, 1921-1994) se narodil v roce 1921 v Praze a fotografoval již jako dítě. Když mu bylo čtrnáct let, jeho otec mu daroval velkoformátový fotoaparát Linhof, který pak během tvůrčích let používal. Ve čtyřicátých letech během svého studia na Státní grafické škole v Praze (1940-1946) se setkal s přístupy surrealismu a studoval pod předními českými fotografy jako byl Jaromír Funke, Josef Ehm a František Drtikol. Možnosti surrealismu zkoumal i poté, kdy přestalo být toto hnutí "in". Po druhé světové válce se v roce 1946 odstěhoval Kříž do Paříže, do města, které aktivitami fotografů ve třicátých a čtyřicátých letech jen vibrovalo. Spřátelil se s Jean Cocteauem a fotograficky zaměřil na rozpadlé formy města a použité a obnošené předměty, tvořil portréty snových aspektů světa kolem sebe. Když na mě pohlíží jedním okem na půl skrytá tvář ženy z dávné minulosti z Křížovi koláže vytvořené z útržku malovaného portrétu, dýchne na mne opět esence proměny vnímání vnějšího světa v ponoření se do nitra. Funguje to na mne spolehlivě a jen částečně znemožněný kontakt s tváří osoby přede mnou mě provokuje, přitahuje, zajímá a nutí dívat se do mých prožitků.



Vilém Kříž – Siragu City, 1966

Alexander Hackenschmied (Česko, Amerika, 1907-2004) se stal jednou z klíčových osobností světové filmové a fotografické moderny. Za svůj dlouhý život zažil rakousko-uherskou monarchii, carské Rusko i zrod euroamerické avantgardy. Byl v československých uměleckých kruzích pojmem. Jeho celoživotní bohatá tvorba je obrovským zdrojem inspirace a ačkoliv forma *fotografie bez tváře* v ní nebyla nijak převládajícím jevem, nesmí v mé práci chybět.

Stejně jako Kříž se Hackenschmied fotografii věnoval od dětství a později ji bral spíše jako cestu k filmu. O své roli říkával: „Není tedy fotografie pravým uměním v nejvyšším slova smyslu; jest pouze ukazatelem a tlumočníkem neodkrytých krás světa."

Upřednostňoval jednoduchý postřeh. Svůj formálně čistý styl vymezoval vůči „fotografii zneužívajícím reklamním surrealistickým a dadaistickým výtvorům s montáží". Proti nůžkám a lepidlu výtvarníků, čili kolážím, postavil surimpresi, opticky násobený obraz zrcadlením či dvojexpozicí. Fotografické tvorbě však vždy nadřazoval kinematografii. „Obraz není ve filmu absolutní hodnotou s absolutním, neměnným významem, podobně jako není absolutní hodnotou slovo ve větě nebo věta v odstavci nebo tón v hudební kompozici."
(A. Hackenschmied: „O střihu", 1935).

Významným byl pro Hackenschmieda rok 1930. Natočil první československý avantgardní film *Bezúčelná procházka*, který je i v dnešní době nevídaným, převratným fenoménem, uspořádal průkopnickou přehlídku *Týden světového avantgardního filmu* v kině Kotva (mj. uvedl filmy Man Raye), a v Aventinské mansardě zorganizoval výstavu *Nová fotografie*, kde vystavoval po boku Josefa Sudka, Eugena Wiškovského, Ladislava Emila Berky, Jiřího Lehovce a dalších.

V New Yorku poznal všestrannou umělkyni ruského původu Mayu Deren (vl. jménem Eleonora Derenkovská), jež se stala jeho první ženou. V r. 1943 koupil z druhé ruky 16mm kameru Bolex, se kterou partnerská dvojice natáčela v domě i okolí a materiál dal vzniknout surreálnému dílu *Odpolední osidla* (1943).

O tom, že s Mayou to byl obrovsky intenzivní vztah, svědčí i serie fotografií, do nichž autor přenesl mimořádné erotické jiskření a „nesnesitelnou důvěrnost." Snímky své femme fatale pro mnohé odborníky představují vůbec

nejerotičtější soubor v dějinách české fotografie, byť nahoty je na nich poskrovnu. Hackenschmied tak opět promluvil do dějin fotografie.





Alexander Hackenschmied, Maya

3. Fotografie bez tváře – současné tendence

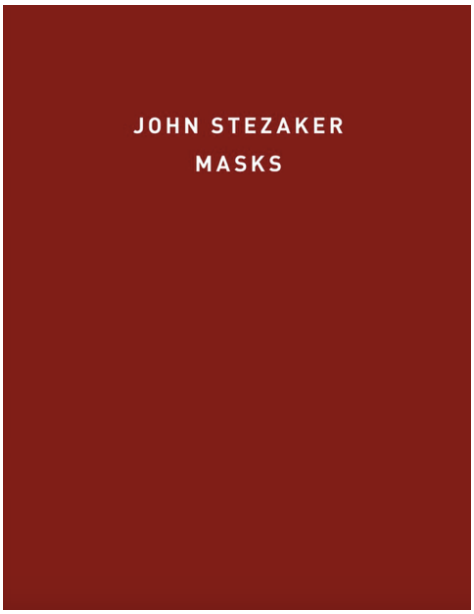
John Stezaker (Anglie, *1949)
Pokud se budeme bavit o výtvarných přístupech využívaných k docílení formy *fotografie bez tváře*, nejčastěji jimi budou koláže, jež byly tak běžné právě v surrealismu, hned vedle formy "s maskou". Novým a výrazně moderním způsobem k této technice přistupoval John Stezaker, jeden z předních umělců právě v současné fotografické koláži a jejích podobách. Tento britský tvůrce vyhledával staré hollywoodské filmové fotografie, vintage fotografie, cestovní pohlednice a další tiskoviny a technikou překrývání a spojování odlišných obrazů s chirurgickou precizností vytvářel nové osobnosti, krajiny a scény. Svůdnou kombinací rozvíjí v těchto maloformátových kolážích vlastnosti surrealismu, dadaismu a nalezeného umění. Sám Stezaker o celém svém množství fotografií tvrdí, že to ty obrazy nalézají jeho, nikolik naopak.
Stezakerova tvorba byla vystavována na mezinárodní scéně od devadesátých let a byla přijata do renomovaných sbírek po celém světě, jako jsou Muzeum moderního umění v New Yorku, kolekce významné galerie Saatchi nebo Tate Modern v Londýně.
Jeho díla jsou velmi často tvořena spojením fotografického portrétu osoby a portrétu krajiny, což ve mně v kontextu současných environmentálních tendencí vyvolává dojmy dialogu mezi člověkem a krajinou přesahujícím všechny tři časy – minulost, přítomnost a budoucnost a ukotvující tento vztah v nekonečnosti jeho existence. Nemohu se ubránit projektování vlastních témat a tendencí právě do těchto kombinovaných snímků a skrze jejich pozorování rozpoznávám jednu z cest bludištěm vlastní tvorby, pojmenovávám si vlastní intuitivní motivace a myšlenkové podobnosti.

František Drtikol k procesu tvorby říká: "Jak vzniká? … Zvolna, zvolna, třeba několik měsíců, třeba několik let. Rozvíjím svou myšlenku, odkládám ji, nechám ji někdy zcela zvadnout, ztrácím ji, když mne už omrzelo čekání. … Jsem skladištěm svých prací, jež mi náhoda dopomáhá položit na papír."

Jeho slova mě naplňují klidem, že mám čas. Jen já uvnitř cítím, co ve skutečnosti tvořím a že tento proces je trvalý, ničím nepřerušený a netřeba jej nikomu dokazovat. Díla jsou na cestě a jejich rozvoj živý a opravdový.

A ve Stezakerových kolážích se snoubí minulost, přítomnost a budoucnost v jeden prostor, v němž se my, lidské bytosti, neustále objevujeme a mizíme, v jeden moment zříme mládím, ve druhý se stáváme archivní fotografií a součástí environmentální koláže měnícího se životního prostředí.

















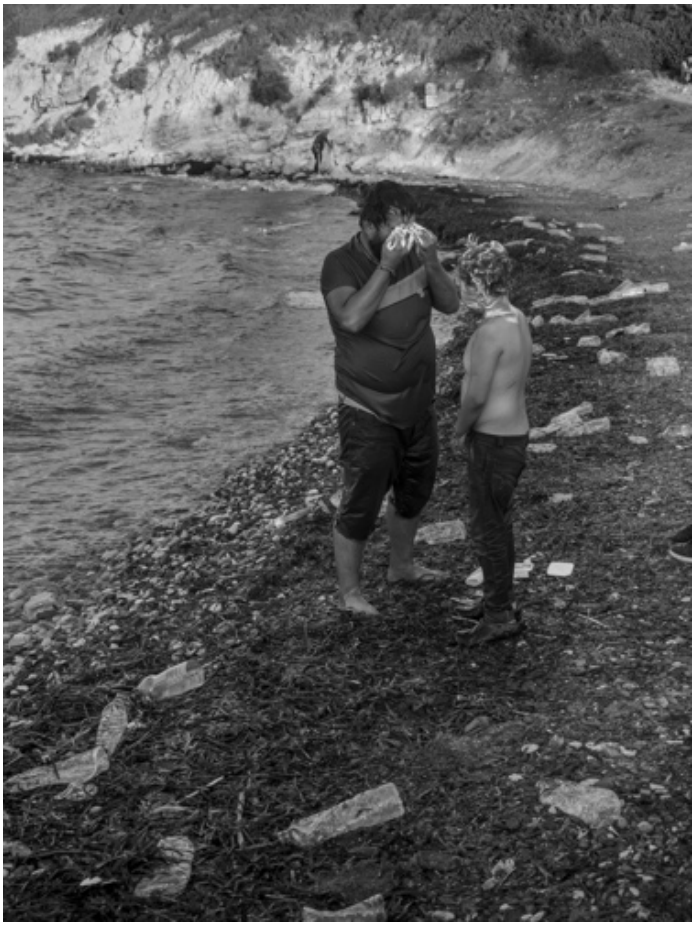
Když něco vyfotografujeme, dáváme tomu určitou důležitost.

Co bude naší budoucností, určuje do velké míry právě to, na co se teď soustředíme, s čím přesně se identifikujeme, čemu dáváme největší pozornost. Říká se, že energie následuje záměr. Myšlenky se zhmotňují v činy, příčiny plodí následky. Je dobré na různá utrpení upozorňovat, ale nutit diváka se s ním idetifikovat až k hranici bezpodmínečného přebírání viny a zodpovědnosti za veškeré utrpení světa? Určovat divákovi, co má vidět?

Nutit mu okolnosti, ale zabránit setkat se s tváří, ve které se může podívat vlastnímu názoru na danou situaci do očí? Nebo naopak nutíme diváka, když mu s tváří setkání umožníme? Je zakrytá tvář větší svoboda pro diváka?

Do současné výtvarně-dokumentární fotografické tvorby patří např. soubory Enriho Canaje a Rafała Milacha**.** Dva velmi rozdílné přístupy.

Enri Canaj (Albánie, *1980) strávil své dětství v Albánii. Velmi záhy po otevření hranic se v roce 1991 spolu s rodinou přestěhoval do Řecka. Zázemí pro svou tvorbu nalezl v Aténách, kolébce našich západních kulturních hodnot, a Řecko a Balkán jsou zdrojem námětů pro jeho fotografického průzkumy a vyprávění.
"To, čemu lidé čelí každý den na tomto ostrově je ostudné", komentuje během Mezinárodního dne migrace okolnosti na ostrově Lesbos po devastujícím ohni v uprchlickém táboře Moria. Po ohni, který založili sami migranti. Tento člen agentury Magnum se migrací v Evropě zabývá dlouhodobě. Jeho hlavní zprávou Evropě je "selhali jste". Ze svého filozofického i fotografického uvažování uplně vypouští zákon příčiny a následku a veškerou vinu obrací na Evropu. Zodpovědnost za utrpení druhých na ty, kteří v jeho očích netrpí.
Kde je hranice svobodného nestranného upozorňování na dění kolem a politicky korektním podsouváním vlastního vzorce, podsouvání viny divákovi? Současná fotografie ve spojení se sociálními médii a množícími se platformami pro politicky korektní fotografické soutěže a granty je silným nástrojem udělat diskriminovanou minoritu z "běžného", na první pohled nijak netrpícího člověka.
Říkám si, proč je mezi mládeží tolik rozšířený fenomén *selfies*. Proč jsou tím až posedlí? Je jejich systém tak vyhladovělý po pozornosti, že se takto nezřízeně svépomocí dokrmuje? Možná tu naprostou ztrátu pozornosti a důležitosti, nedostatku "být vnímán" chce jen zase vrátit do rovnováhy. Když je člověk pohledný, mladý, usmívá se, není moc zajímavý. Dnes už ne. Je to jen povrchní krasavec a fotit ho znamená být povrchní.
Canaj v jednom ze svých souborů používá motiv moře. Má moře rád, přitahuje jej, fascinuje ho jeho síla, pohyb, stále přítomný zvuk. Ale vidí jej hlavně jako prostor, ze kterého lidé přicházejí do Evropy a často do ní nedojdou, zahynou a končí v jeho hlubinách. A může za to Evropa. Využívat motiv moře není snadná záležitost. Aby fotografie nebyla okem kritika jen pro ten samý element vnímána jako povrchní - turistická, musí se s mořem pracovat chytře. Někudy do něj dostat to utrpení. Nějakou závažnost. Canaj ve své sérii, pravděpodobně z důvodu ochrany identity uprchlíků v citlivé situaci, fotografuje postavy velmi často se zakrytou tváří. Ve fotografii otce a syna umývajících se na pláži překrývají namydlené ruce mužovu tvář. Komentář k fotografii v originále znící takto: "Father and son bathing on the Aegean cost. After the fire in Moria thousands of people spent several days in the open with no facilities at all. Lesbos, Greece. 2020 © Enri Canaj | Magnum Photos" mi překladač prohlížeče Google přeloží následně: "Otec a syn se koupali na náklady Egejského moře. Po požáru v Morii strávily tisíce lidí několik dní na otevřeném prostranství bez jakéhokoli zařízení. Lesbos, Řecko. 2020 © Enri Canaj | Fotografie Magnum".
Přes naléhavost, kterou se nám snaží autor dostat pod kůži, se nemohu ubránit srovnání s tisíci Evropany toužících po dnech na ostrově, v obklopení přírodou, u moře, v olivových hájích a společnosti blízkých. Bez techniky a vymožeností západní civilizace. Kolik z nás si to může dovolit. Když k tomu přidám fakt, že po úniku z válečných zón musí být jakékoliv prostředí míru, navíc v teplém podnebí, vítanou úlevou, nedokáži z fotografií vyčíst žádnou vinu Evropě ani nestesitelné utrpení způsobené druhými. Nevím. Ale formou *bez tváře* s nepopiratelnou určitostí získávám svobodu názoru, vlastního prožitku a nesentimentálního kritického pohledu na různé úrovně dané situace.



Otec a syn koupající se na pobřeří Egejského moře. Po požáru v uprchlickém táboře Moria strávilo tisíce lidí několik dnů pod širým nebem bez jakéhokoliv zázemí. Ostrov Lesbos, Řecko. 2020 © Enri Canaj | Magnum Photos



Enri Canaj, Olivová stezka, ostrov Lesbos, Řecko, 2019 © Enri Canaj | Magnum Photos



Enri Canaj, Zanechávajíc uprchlický tábor Moria za sebou. Ostrov Lesbos, Řecko, 2020 © Enri Canaj | Magnum Photos

Dalším dobře známým fotografem z agentury Magnum je polský autor Rafał Milach, se kterým se dostáváme do tématu fotografie bez tváře během pandemie Covid-19.

3. 1. Fotografie bez tváře – Pod rouškou

Výtvarně krásné fotografie a divácky jedny z nejatraktivnějších souborů současnosti polského autora Rafala Milacha se jen hemží závažnými tématy poukazujícími na všechny nedostatky a chyby naší západní společnosti a protesty proti nim. Mnoho z jeho nedávných prací vycházejících z covidových okolností jsou *fotografiemi bez tváře* již ze své podstaty. Roušky, které jsou neodmyslitelnou součástí veřejného života posledních měsíců, jsou u esteticky vnímavějších lidí nedílným doplňkem promyšleného outfitu. Práce Rafala Milacha jsou příkladnou ukázkou dokonale se scházejících podmínek, kdy výjimečný fotograf nalézá své objekty ve výjimečně atraktivních podobách, a každý jeho dokument, at už se jedná o protesty proti zákazu potratů, na podporu Palestiny nebo proti běloruskému režimu jsou především dokonalou módní a kosmetickou přehlídkou.
A nikomu to zřejmě nepřekáží.


Rafał Milach, ze projektu *Protesty*

Portréty českých autorů Jana Langera a Ivo Žídka jsou pravým opakem módní přehlídky s vyššími cíli. Soubor vystavený od května do července roku 2020, hned z počátku pandemie, v sadech Svobody naproti Obecnému domu v Opavě, nafotografovali oba autoři velmi realisticky a syrově. Portréty osob zachycených během jejich pobytu ve veřejném prostoru doplnili snímky roušek, jež se ze dne na den staly novou nedílnou součástí našeho každodenního života. Záměr Ivo Žídka dle jeho slov byl zachytit v tu chvíli současnost v té nejprostší formě a počkat si na význam takového dokumentu v budoucnu, až covidová doba bude jen dávnou vzpomínkou. Uvidíme.



Někde na pomezí přístupu Milacha a dvojky Langer - Žídek je soubor Michaely Škvrňákové. Fotografický projekt této české autorky publikovaný v magazínu Marie Clarie je velmi ženskou kombinací přímého svědectví a výtvarného vidění prožívaných situací.

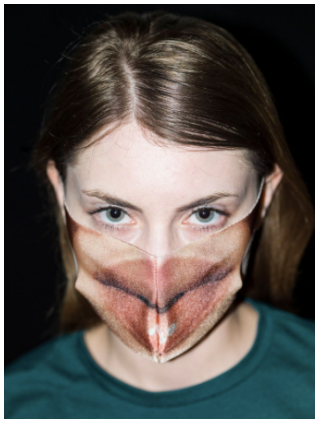




I česká výtvarnice Romana Drdová (Česko, *1987) vytvořila projekt spadající do tématu *fotografie bez tváře*, a kapitoly "pod rouškou". I když roušky začala šít ještě před dobou pandemie Covid-19. Nápad si přivezla z pobytu v Číně. Lákala ji možnost nasadit jinou tvář, třeba i jiné rasy a vizuálně tak vyjádřit kritiku xenofobie a různých předsudků společnosti. Nevím, jestli tuto zprávu lidé opravdu z její tvorby vnímají. Kolemjdoucí, který by mě potkal s rouškou vytvořenou z látky potisklé portrétem části Číňana, by musel být opravdu zarytý

xenofob, aby ho to pobouřilo. Nevím. Nicméně *masky* od Drdové bylo možné sehnat už v roce 2018 v New Yorku, kde byla autorka na uměleckém pobytu. Její práce zaujala americkou sběratelku, která pak ve svém časopisu otiskla rozhovor s "umělkyní z Prahy" a jako dárek do každého čísla vložila jednu masku. "Bylo jich asi dva tisíce. Z důvodu omezené časové produkce jsme je ale nechali vyrobit v Číně a vložili do časopisu, podobně jako se do módních magazínů vkládá vzorek nějaké kosmetiky," říká umělkyně, která roušky nosila už dlouho před pandemií Covid-19. Portréty s jejími modely – maskami kolují po sociálních sítích a já v nich marně nalézám zamýšlený význam. Stejně tak jako Bálková je to tedy pro mne spíše ukázka dobré motivace a tvorby, která zatím zraje a její hmotné podoby ve formě působivého umění jsou zatím na cestě.



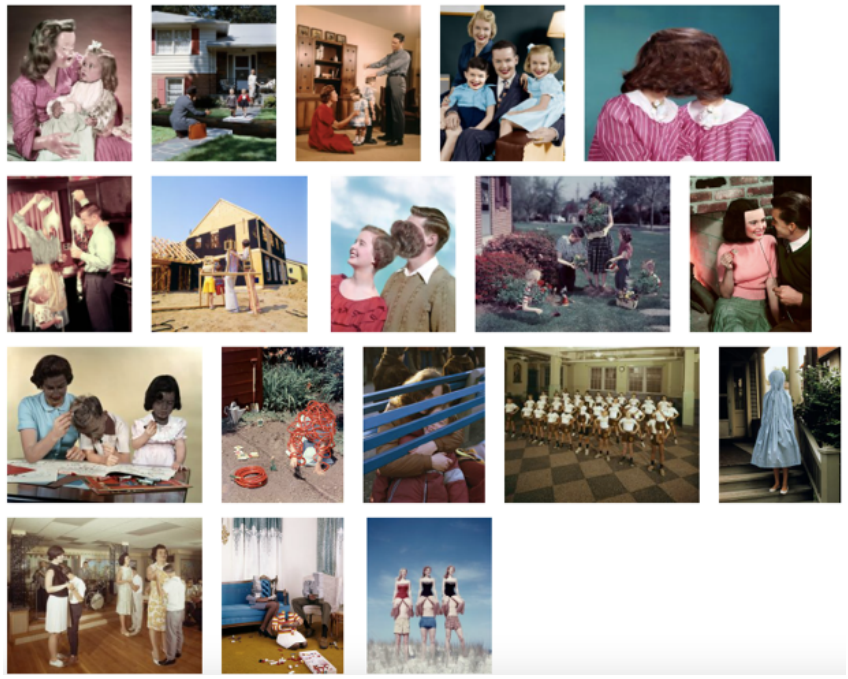



Po souborech s převažujícím motivem roušek a důsledků pandemie zůstaneme v zemi Rafała Milacha a tohoto člena agentury Magnum, v Polsku.

3. 2. Současná fotografie bez tváře v Polsku

Weronika Gesicka (Polsko, *1984) si pro svůj fotografický průzkum za surovinu zvolila historické fotografie z obrazové banky. Zakoupila snímky s výjevy z rodinného a každodenního života, suvenýry z dovolené, pohledy na pomezí fikce a skutečnosti, na kterých není zřejmé, zda-li byly původní situace opravdové a lidé na nich mají mezi sebou skutečné vazby, nebo zda-li jde o inscenované scénky za účelem prodeje ve fotobankách. Gesická si s tímto neláme hlavu a svým vlastním zásahem z obrazů digitální manipulací snímá a poté zpět vkládá do vyobrazených situací střípky a úlomky fotografie samé, které jsou sice původní součástí, jen se objevily na nečekaném místě. Grotesknost spojená s tísní mámí naše smysly, které by se tak rády držely dojmů, že prožívají něco hezkého. Někde pod povrchem ale víme, že každá dokonalá situace je jen iluze a koncept, který nám divák v momentu může přeskládat k obrazu svému.
STOPY, jak Weronika Gesická svůj soubor nazvala, vyjadřují existenci faktu, že jsme byli přítomni, že něco proběhlo a my to poznáme. Jsou důkazem přítomnosti a potvrzením účasti na vzniku zachyceného momentu. I fotografie jsou stopami, které dokumentují existence lidí a situací. Manipulací těchto důkazů formou častého zakrývání tváře či smazáním jejího odrazu a zanechání pouze malé stopy se tento soubor stává naplněním teorie prožívání *fotografie bez tváře*, která nás obrací do našich hlubin, aby tam našla vhodný nový koncept k přelepení toho autorova či portrétovaného.

"Fotografické obrazy jsou opravdu schopné zmocnit se reality, protože fotografie není jen pouhým zobrazením, jako malířský obraz, není jen interpretací skutečnosti, ale je také jejím otiskem, tak jako šlápota nebo posmrtná maska. Zatímco malířský obraz, I když je téměř fotograficky přesným přepisem reality, není nikdy víc, než pouhou interpretací, fotografie je vždycky zachycením světelných vlv přímo odražených předměty – hmotnou stopou po předmětu." Susan Sontagová (Svět obrazů. Československá fotografie 1990, č. 6 a 7. Vybráno a přeloženo z eseje: *O fotografii*, New York 1973).
Hmotnou stopou ano. A právě tu Gesická nenápadně přešlápne vlastní botou se stejným vzorkem. Tak změní naprosto nenápadně celou iluzorní realitu, která se od počátku vzniku té dané původní, i následné manipulované fotografie změnila již nespočetněkrát. Přesně tolikrát, kolik diváků se svou vlastní prožitou realitou na ni pohlédlo. Soubor mi také připomíná filozofické namíření ojedinělého projektu Boiffarda, tentokrát v celém spektru světla, a na rozdíl od něj, jenž pracoval se svými přáteli, objekty v souboru Gesické jsou zcela anonymními postavami.





Weronika Gesicka - Stopy

Wiktoria Wojciechowska (Polsko, *1991). „Páteří tohoto projektu jsou portréty mladých neprofesionálních vojáků. Do války šli v teniskách se zbraněmi ukradenými z muzea. Zanechali za sebou předchozí identity a povolání: mechanik, astronom, DJ, bankovní asistent, filozof, student střední školy ... nikdo nebyl připraven na to, co měli zažít.“ Komentuje Wojciechovská svůj soubor SPARKS.
V minulosti existovala tradice vojenského portrétu, který si voják pořídil před ochodem na frontu. Velmi často to byl jeho první a poslední portrét. Stával se tak jakousi relikvií. A blízkým osobám vojáka se stal objektem uctívání. Objektem, který jim pomáhal truchlit, když se voják z války nevrátil.
I v dnešní době se setkáváme s tím, že v případě úmrtí člověka žádají jeho blízké osoby a rodina – třeba i přes sociální sítě – o zaslání fotografií jejich známé a přatele. Přestože jsme fotografiemi zaplaveni, stále je to pro většinu z nás jediné médium, které pro nás představuje nepřetržitelné pouto se ztraceným objektem naší náklonosti.
A čím více těchto obrázků máme, tím silnější je dobrovolná iluze, že nám z života nezmizí.

Wiktoria Wojciechowska je mladá polská autorka, která do své tvorby zahrnuje kromě hlavního media fotografie také video, koláž, sochu a instalaci. Dlouho jsem zvažovala, zda-li tento projekt zkoumající lidskou zranitelnost, čelení traumatickým událostem a schopností se s ní vyrovnávat, zařadit do svého textu, protože *fotografie bez tváře* v ní jako forma vyjádření není zastoupena nijak výrazně. Závažnost a krása vyprávění Wojciechowské spolu se silným otiskem, jaký její práce v mém prožívání zanechává, mě ale přesvědčily.
Bez tváře je v tomto souboru kromě společného portrétu vojáků s výtvarně a kolážově aplikovanými vrstvami zlatých plátů zakrývajících postavy docíleno také podstatou celého fotograficky vyprávěného dění. Ten paradox současné války v evropských poměrech. Zákopy a scenérie Donbassu působící jako za první světové války silně kontrastují s moderními zbraněmi, technologickými vymoženostmi a sociálními sítěmi, skrze které vojáci dokumentují své osobní dojmy z války.



„Obyvatelé žijící poblíž první linie nazývají šrapnely raket „SPARKS | JISKRY“. Když vzhlédnou k obloze a uvidí blížící se krupobití jisker, nemají čas najít úkryt. Ocitnou se pod smrští pronikající do jejich domovů, v lijáku smrti a strachu.“ Vžívám se do takové chvíle a cítím, jak zavírám oči a zakrývám tvář. Abych se ochránila.
Projekt SPARKS propojuje videa s vyprávěním vojáků, instalace s inscenovanými scénkami představující různé aspekty stejné události, expresivní zachycení taktického laseru odstřelovače, který po zaměření objektu odhalí obrysy jeho kostí a žil.
Wojciechowska spojuje vlastní fotografickou tvorbu se samostatným teoretickým výzkumem, během kterého shromažďuje a uchovává malé fragmenty a útržky textů posbíraných na jejích cestách, nalezené fotografie a obrázky, vše vzájemně zkomunikované. Do dokumentů poté vnáší své autorské elementy promyšlené tak, aby dosahovaly stejné důležitosti a dobře posloužily celkovému sdělení. Slova svědků války vpisuje do nejjemnějšího papíru nebo přímo na výstavní plochy galerie. Siluety zemřelých pokrývá zlatými plátky a koláženi.





V jednom fragmentu svého souboru, *Black Collages*, vnáší záměrnou podobnost s obrazem Francisca de Goyi, *Fight with Cudgels*, zobrazující dva bojující muže uvězněné po kolena v bahně. Symbolický obraz absurdity války.



Další polská autorka Iwona Germanek vytvořila černobílý soubor na pomezí intermediální tvorby a fotografické koláže jmébem BROOCH | BROŽ.
V dnešní době všem dostupných informací o kvantové fyzice a výzkumech o těle, mysli a fungování vesmíru, již asi málokdo popře fakt, že nikdo z nás není čistě individuální nezávislou jednotkou, narozenou jako nepopsaný list a s možností po smrti vše smazat. I Iwona Germanek sdílí tento názor.







"Každý z nás nese nějaký příběh, který nikdy není zcela vlastní, zcela náš a individuální. Náš život je sledem událostí, jejichž vazby sahají daleko do minulosti a budou různými příčinami naši budoucnosti." Skrze svůj soubor odkrývá rány a stopy vlastního rodinného příběhu otisknutého v jejím životě. Příběhy, které jsou jako rodinná brož předávány z generace na generaci. Částečně využívá techniky koláže s prvky podobné Stezakerovi a spojuje fotografie s přírodními artefakty symbolizujícími její prožitky.

Další zajímavá polská autorka Anna Bedynska se v projektu WHITE POWER | BÍLÁ SÍLA zabývá stereotypy krásy. Provokuje nás k zamyšlení, zda-li má význam je odhodit a otevřít se vnímání krásy tam, kde většinou není viděna na první pohled. Říká, že je mnoho druhů krás, ne jen jeden její stereotypní kanón. Ano. Je to jako s oceánem. Celý je modrý, mokrý, jednotný. Ale pohybují se v něm proudy, které se liší, plynou jiným směrem, mají jinou barvu, jinou teplotu. Myslím si, že všichni v hloubi vždy cítíme, co je pro nás na první pohled krásné, s čím se chceme identifikovat, s čím je nám příjemné mísit naše smysly. Existuje všeobecně přijaté prožívání krásy. Ale tak jako i v oceánu jsou odlišné proudy, stejně tak mohou někteří vnímat a být silně přitahování krásami naprosto nečekanými, různými, rozdílnými od těch všeobecně zakořeněných. Někdy z vlastní potřeby, někdy ze silného soucitu a štědrosti, vypěstovaného citu pomoci druhému zažít chvilky obdivu a výjimečnosti. Důvody jsou různé. Krás mnoho.
A Bedynská nepřesvědčuje a nenutí nás to cítit stejně cestou podsouvání utrpení druhých, ale cestou opravdu krásného portrétu skutečně prožívané krásy. Její snímky jsou snové, procházka "čistou zemí".





3. 3. Současná fotografie bez tváře v Česku

V úvodu jsem se zmínila o projektu české autorky Barbory Bálkové (Česko, *1978), která se ve své práci z roku 2017 nazvané *Neviditelné / Invisible* zabývá manipulací svobody ženy nakládat se svým tělem a krásou. V jiné své práci nazvané MASKY (2004-2018) Bálková pokrývá svou tvář různými biologickými a nebiologickými materiály a chce nám ukázat, že maska je určitá forma zbraně, kterou "užíváme za účelem obrany, ochrany, zastrašení, ale i vábení, zvýšení atraktivity, pobavení, zvýraznění emoce, demonstrace určité sociální role, postoje atp."
Který z těchto cílů byl pro Bálkovou motivací k právě takovému souboru, který má až nápadně identickou podobu se souborem španělské autorky Julie Galán (*1963) z roku 1998 nazvaným, jak jinak, MASKY (La mascara, z knihy 100 Fotógrafos Spanish (Rosa Olivares).





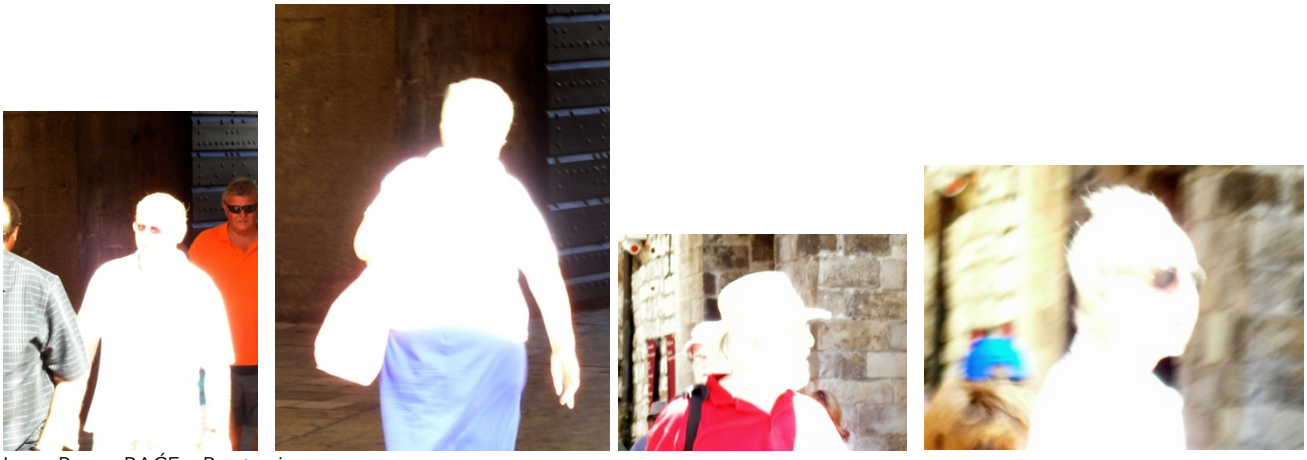
Barbora Bálková – Masky

Nevím, zda-li Barbora Bálková nalezla inspiraci u Galánové, ale naprostá shodnost námětu jejího souboru na mě nepůsobí jako "volná inspirace" ani jako přiznaně zkopírovaný nápad. Nikde jsem zmínku o inspiraci Galánovou nenašla, tedy usuzuji, že buď případ potvrzuje teorii o možnosti, kdy ve stejný moment na dvou naprosto odlehlých místech napadne dva lidi stejná věc, stejný objev, aniž by byli v kontaktu, a pak je třeba "udělit dvě Nobelovy ceny", což v tomto případě není pravděpodobné kvůli tomu časovému odstupu, nebo je to prostě obšlehnuté a nepřiznané a tím to pro mne nevím proč ztrácí hodnotu. Nebo jak s tímto pracovat? Měli bychom alespoň přiznat, kudy jsme ke svému tak identickému nápadu přišli? Nebo Bálkové křivdím? Možná to opravdu netušila a napadlo jí to samé?
"Každá fotografie musí však přinést diváku něco nového (ať v názoru na věc či v kompozici) jinak nestojí za to, aby byla dělána. (…)" Eugen Wiškovský: O obrazové fotografii. Foto, 1929.



3. 4. Současná fotografie bez tváře v Chorvatsku

Kousek dál na jih chorvatská autorka Ivana Pegan BAĆE (Chorvatsko, *1971) pracuje ve svém souboru s čistou digitální fotografií bez jakéhokoliv dalšího postprodukčního zásahu. Nezaobírá se nijak tématem identity člověka, což se na první pohled podbízí v našich úvahách, naopak zaměřuje svou pozornost na identitu místa a času. Jako spot pro fotografování si zvolila historické vstupy do Dubrovníku, ve kterých turisté vystupují ze stínu do jasného poledního světla, aby poprvé spatřili Staré město. Podle Ivany *BEZ TVARI* znamená chorvatsky "non material – nemateriální".



Ivana Pegan BAĆE – Bez tvari

Hrvoje Slovenc (Chorvatsko, *1976) je chorvatský autor žijící v New Yorku a autor souboru CROATIAN RHAPSODY: BORDERLANDS. Během jeho vzniku se vydal portétovat muže ve své rodné zemi. Nikdo z těchto mužů se ale fotografovat nechtěl. Hrvoje si všimnul, že někteří z nich měli jizvy a spáleniny na zadních částech jejich hlav. To bylo nakonec motivací začít je fotografovat ze zadu.



Hrvoje Slovenc - Portréty 1-15., *Muži z vesnice ve východní Slavonii, Chorvatsko*

Hrvojovy myšlenkové cesty se scházejí s těmi mými v nějakém podvědomém uvažování o absurditě dobrovolného tvoření si a přijímaní vnějších hranic a následného prožívání jakési statečnosti při jejich překonávání, nucení se k odhodlání je překračovat. V jeden z těch momentů, kdy prožíváme krátké vhledy a objeví se jakási vnitřní pochopení nětkerých jevů, mi to celé přišlo jako absurdní hra nás samých na sebe samé, a když čtu Hrvojovy texty, jeho práce se toho dotýkají velmi. "Hledal jsem formu, do které bych umístil moje zkušenosti migranta – jak imigranta, tak emigranta. Formu, která by promlouvala o velmi specifické lidské zkušenosti, mé vlastní. Formu, která by migraci postavila do širšího kontextu a redefinovala, co vlastně znamená národní identita v současném světě."

Hranice se změnily, zmizely některé zdi, některé se objevily. Cítíme, že svět je skrze internet dosažitelný více, než kdy jindy. To, jaký máme pas, nemusí nutně znamenat, že se identifikujeme s daným národem či geografickou oblastí. Stejně, jako se někteří muži či ženy necítí doma ve svém těle, nemusí se nutně občan s českým pasem cítit být Čechem, nebo se cítit doma v Čechách. Obzvláště v Evropě je intelektuální, geopolitická, umělecká, náboženská či sociální historie všech národů a rodin tak prolnutá, že není vůbec překvapivé, když se Maďar cítí jako doma ve Vídni, Němec ve Španělsku nebo Řek v Česku. Jedna z historických postav naší společné evropské minulosti, Habsburk Ludvík Salvátor Toskánský, se narodil v Itálii, od dvanácti let žil v Česku, studoval v Praze a neustále cestoval po Evropě, plavil se po evropských mořích a jako druhý domov si zvolil ostrov Mallorcu. Byl Evropan. A svým životem to neustále dokazoval. Objevoval evropskou faunu, floru, umění, obdivoval veškeré technologické novinky a vynálezy, navštěvoval výstavy, zprostředkovával své poznatky a vlastní výzkumy dalším Evropanům.
Hrvoje říká: "Jsem Chorvat, Američan, možná i Japonec, protože japonské umění mě fascinovalo."
I v tom vidím logiku. Když nás něco silně přitahuje, baví, připadá blízké, asi jsme se s tím už někde v minulosti setkali. A bylo to zřejmě dobré setkání, ze kterého se někam do našeho systému uložilo spoustu dobrých dojmů.
Hrvoje Slovenc se zamýšlí nad rozdíly v imigraci před sto lety a nyní. Dávno jsou časy roku 1910, kdy Lewis Hine fotografoval imigranty na ostrově Ellis. Ti opustili všechno, všechno nechali za sebou s jednosměrnou jízdenkou do neznáma, často bez šance na návrat. Dnes máme úplně novou generaci migrantů, která takové cesty podniká se smart phony, whats-up aplikacemi, skypem, možností mluvit zdarma se svými přáteli každý den, přečíst si zprávy, volit, letět zpět. Odstěhovat se na druhou stranu planety, i kdyby to znamenalo fyzicky se nikdy nevrátit, už není ta samá zkušenost jako v roce 1910.
"Nová generace migrantů si své domovy neidealizuje. Skrze zprávy a kontakt se svými blízkými se stávají více kritičtí k místu, odkud pocházejí. Co se ale děje stejně, je úzkostí naplněná zkušenost odcizení."
Hrvojův projekt není o jediné specifické oblasti. Ve světě se stovkou milionů migrantů je proces identifikace a odcizení globální a zcela nevyhnutelnou otázkou. Jak v současnosti definujeme, odkud kdo pochází? Odpověď je pravděpodobně komplexnější, než právě to, jaký máme zrovna pas. Přesahuje to též naše geny. "Všichni jsme uplácaní z různých zkušeností a kulturních vlivů".
Jako dodatek komplexnosti národní identity zajímá Hrvoje Slovence také komplexnost současné fotografie. Nemá na mysli pouze digitální a analogovou, přímou fotografii či studiovou praxi, ap. Koketuje s mnoha polohami vyjádření, do kterých zahrnuje instalaci, pohybující se obrazy, texty, zvuky a počítačové animace. "Faktem je, že všechno již bylo vyfotografované. Už jsme viděli snad každý obličej, každé místo, každý objekt. Co by ještě potenciálně mohlo být zajímavé?" Hrvoje kloubí mnoho forem a témata národní identity s tématy média fotografie skládá do složitých komplexů pod názvem BORDERLANDS.
Magisterský titul v oboru fotografie získal na umělecké škole university v Yale ve třídě Gregoryho Crewdsona, Philipa-Lorcy de Corcii a Toda Papageorgeho. Jeho práce byly představeny na mnoha výstavách a jsou ve stálé sbírce Muzea současné fotografie v Chicagu.

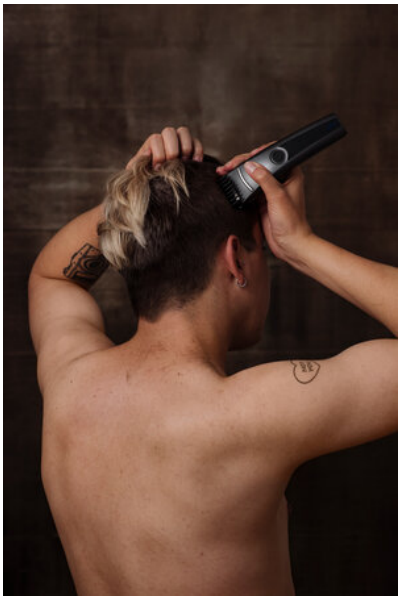
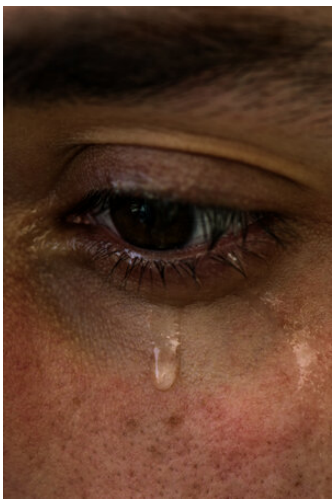
V chorvatských vodách fotografické tvorby jsem narazila také na nadějného mladého autora Denise Butoraca (Chorvatsko, *1992) a jeho soubor EPISTLE | EPIŠTOLA z roku 2019. Butorac skrze medium fotografie a ready mades předkládá divákovi svoji konfrontaci s tradicí své rodiny a silně konzervativním prostředím, ve kterém vyrůstá. Slovo epištola, odvozené z latinského slova epistula (zpráva, dopis), je spojováno především s náboženskými texty. Jeho definice však zahrnuje i význam veřejného otevřeného dopisu adresovaného jedné osobě.





Každá fotografie nebo předmět z dětství v Butoracově práci představuje fragment jeho vzpomínek. Bere ze svých rodinných archivů válečné motivy, které ho doprovázely, když vyrůstal. Odhaluje proces vlastní terapie psychologické zátěže, kterou musí nést v důsledku odmítnutí léta zakořeněné povinnosti přebrat všemi očekávanou genderovou roli v tak silně maskulinní společnosti.
Butoracova výpověď má podobu osobního dopisu, ve kterém umělec formuje svůj vzdor rodinným očekáváním vizuálním jazykem svých fotografií a předmětů.

Kromě využití jako média uměleckého vyjádření používá Butorac fotografii k dokumentaci performativních procesů, kterými rekonstruuje prožité zážitky a současně vytváří nové. Použil fragmenty ze své minulosti, jako jsou rodinné archivy, vzpomínky a situace, které významně ovlivnily formování jeho identity a které v něm vyvolávaly pocity odcizení, a vytvořil vizuální příběh určený jeho otci. Jako dopis, který nebyl nikdy napsán.



3. 5. Současná fotografie bez tváře v Maďarsku

Dalším ze středoevropských autorů, který upoutal mou pozornost, je velmi mladý maďarský autor Dávid Biró (Maďarsko, *1992) a jeho soubor ERR z roku 2017. Jeho čisté uchopení prostého a každému mladému člověku blízkého tématu problematiky získání vlastního prostoru a útočiště na mne zapůsobilo, jako ranní káva se spolubydlícími na koleji v období, kdy nadšení z nástupu do nové životní etapy vystřídá únava z dlouhého a pomalu se formujícího přerodu v samostatného dospělého jedince.
Biró nahlíží do lidského chování a jak je určováno společnými zdvořilostmi. Jak různá konvenční pravidla pomáhají ovlivňovat naši sociální situaci. A jakým mechanismům podléháme, jak se mění v závislosti na chybách v systému vytvořeným člověkem, které mohou způsobit i jejich zastavení. Biró katalogizuje tato přerušení mechanismů s zdůrazem na náhodné situace a náhlé okamžiky.





Dávid Biró – Err

V dalším projektu z roku 2014 nazvaném PROXEMICS se dostáváme do prostoru tématu neverbální komunikace a jedné z jejich výrazných forem nazvané PROXEMIKA. Tento druh komunikace spočívá ve vyjádření vztahu mezi lidmi prostřednictvím vzdálenosti, kterou k sobě subjekty zaujímají. Většinou se mluví především o vzdálenosti horizontální, ale i vertikální vzdálenost je předmětem zkoumání proxemiky.
Zájem o prostorové chování lidí v sociální interakci byl do značné míry inspirován studiem zvířat a jejich teritoriálního

chování. Etologové ví, že zvíře se chová jinak v domácím a jinak v cizím prostředí. Vzdálenosti mezi živočichy stejného i jiného druhu jsou pevně dány a dodržovány a při jejich porušení se chování zvířete výrazně mění. Prchá a pokud je zahnáno do kouta a je překročena jistá mez únosnosti, zaútočí.

Z teorie proxemiky vyplývá dělení na intimní, osobní, společenskou a veřejnou zónu, z nichž každá má určitý vědecky zkoumaný rozsah. Při setkání dvou či více lidí s rozdílnými velikostmi svých osobních zón lze pozorovat tzv. Proxemický tanec. Tento jev se projevuje neustálým oddalováním a přibližováním se zúčastněných osob. Do jisté míry připomíná pohyb boxerů v ringu, osoba s menším průměrem své zóny se snaží přiblížit k člověku, jehož osobní zóna zabírá více prostoru a on ustupuje či podniká úhybné manévry do stran. Proxemický tanec končí většinou kompromisem - nalezením vzájemně vyhovující polohy.

Biró ve svém velmi současně pojatém, jednoduchém, klidném a přesto naléhavém souboru reaguje na vlastní prožitky, kdy se cítil nepohodlně a bez přístřeší, protože neměl vlastní soukromý prostor.









Dávid Biró - Proxemika

3. 6. Současná fotografie bez tváře ve Španělsku

Španělská autorka ze stejné generace Ariadna Silva Fernández (Španělsko, *1996) kombinací vlastních autorských fotografií s archivním materiálem zkoumá negativní dopad ekonomického vzestupu a politické nedbalosti na lesy v její rodné Galícii ve Španělsku. Práce Fernándezové se obsahem dotýkají také našich českých lesů, které stejně tak z nedbalosti a nepromyšlenosti výsadeb na mnoha místech podlehly fatálnímu zamoření kůrovcem. I v mém vlastním rodném místě, v obci Červené Voda, se mi jen těžko sleduje negativní proměna míst mého dětství, která bývala pokryta krásnými lesy. Soubor nazvaný KARTOGRAFIE ZAPOMNĚNÍ | CARTOGRAPHY OF OBLIVION o důsledcích vykořisťování lesů v severním Španělsku (" The consequences of forest exploitation in northern Spain") je složením surových záběrů lesa s jemným nasvícením určitých míst způsobem, který připomíná dotek lesních víl, jež se snaží ošetřit rány přírodě. Soubor doplňují intermediálně manipulované archivní snímky, ohořelé ohněm, přetržené na dvě části či podlepené biologickými artefakty, které si Fernándezová přinesla z toulek krajinou. Výsledná práce je velmi ladnou výpovědí, s působivými snímky lesa a výtvarně dotčenými portréty.



Ariadna Silva Fernández – Kartografie zapomnění



Andrea Torres Balaguer (Barcelona, 1990) je španělská, přesněji katalánská autorka, která již v mladém věku sbírá významná ocenění. Její práce byla vystavena v Barceloně, Madridu, Paříži, New Yorku, Berlíně a na mnoha dalších fotografických festivalech Evropy a zařazena do soukromých sbírek. V roce 2015 byla vybrána jako oceněná fotografka v kategorii Sony World Photography Awards. Ve své tvorbě se nechává ovlivnit sny a surrealismem a zkoumá vztah mezi ženskostí a přírodou. Inspiruje se v teorii psychoanalýzy a magickém realismusu. O konceptu scény přemýšlí tak, aby vytvořila obrazy naznačující příběhy, a vyzývá diváka, aby je interpretoval. Osahává si hranici mezi realitou a fikcí a právě formou *bez tváře* se po vzoru španělských velikánů surrealismu noří do rozvíjení vlastního fotografického vyjádření vycházejícího z hloubek jejího prožívání. V projektu NEZNÁMÝ | THE UNKNOWN záměrně odstraní identitu portrétovaného jedním tahem štětce. Hned po vyslovení tohoto mě napadá - „jak agresivní". Jako neviditelná ruka osudu jedním tahem zruší naši existenci. Při bližším prozkoumání ale poznáme, že se jedná o autoportréty. Čímž se nám tak nějak uleví a vytvoří se prostor pro uvažování, co autorka chce říci pohráváním si s výtvarně jednoduchými autoportréty, v nichž jedním tahem štetce zamezí divákovi spatřit její tvář. Divák nyní získává svobodu prožít na obraze kohokoliv koho mu vlastní návyky, koncepty a fantazie prožít dovolí. Tento zdánlivě jednoduchý soubor snad i ne s příliš velkou nápaditostí může ve spojení s hloubkou prožitků diváka vytvořit až při jejich společném setkání velké dílo. Ale také nemusí. Může být jen nudným odrazem prožitky přesyceného a unaveného diváka.



Andrea Torres Balaguer – The unknown | Neznámý

3. 7. Současná fotografie bez tváře v Gruzii

Lilith Matevosyan (Gruzie, *1989) se narodila ve městě Tbilisi arménským rodičům právě ve dnech národní tragédie. Z vyprávění si skládá střípky svého příběhu mísící šťastné chvíle s těmi bolestnými. Nový život se smrtí. Tři dny před jejím narozením - 9. dubna 1989 - se sovětská vojska střetla s pokojnými demonstranty za nezávislost na Rustaveli Avenue, zabila dvacet jedna lidí a zanechala mnoho dalších těžce zraněných demonstrantů. Protože došlo k zákazu vycházení, její matce to velmi ztížilo cestu do porodnice. Tam nastaly další komplikace kvůli jejímu arménskému občanství. Právě arménské příjmení se stalo v Gruzii komplikovaným a život ohrožujícím faktem. Rodiče se proto později rozhodli odejít a právě když v Gruzii propukla občanská válka, vrátili se do Kirovakanu (v roce 1992 přejmenovaného na Vanadzor) v severním Arménii, místo, které opustili v roce 1988 po ničivém zemětřesení. Další přesun do odhlehlé části Ruska je čekal za další dva roky. Mimo jiné za sebou zanechaly i rodinný archiv. V následujích letech Matevosyan cestuje po zemi svého narození, toulá se Gruzií, navštíví se svým otce Arménii, nechává se vést intuicí a fotografuje. Nejdůležitější součástí její tvorby se stávají portréty jejího otce a vlastní autoportréty zinscenované do podoby portétů její již zemřelé matky. Tíživé situace častých změn a migrace své rodiny v minulosti Lilith Matevosyan přenesla do své tvorby. V souboru OPUSTILA JSEM DOMOV ČASNĚ ZRÁNA | I HAD LEFT MY HOME EARLY IN THE MORNING využívá fotografií krajin, znovunalezených archivů rodiny, ale také různé květy a rostliny, které po cestě sbírá.



Lilith Matevosyan – Opustila jsem domov častně zrána





3. 8. Současná fotografie bez tváře v Bělorusku

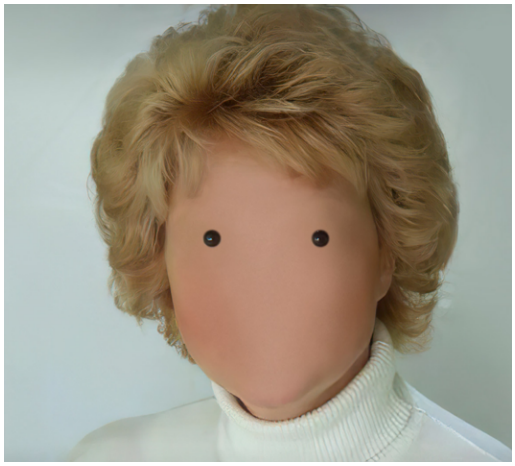
Minský umělec Andrey Anro (Bělorusko, *1987) ve svých mediálních a výtvarných souborech zkoumá fenomén moci a ideologie a vykreslování historie a politiky ve vizuální kultuře. Zaměřuje se na současnou politickou situaci v běloruském kontextu. Projektem KAPITOLA 1 (2020) se věnuje současnému povstání v Bělorusku a konfliktnímu dědictví Sovětského svazu v současnosti, jako v *Novém světě* (2015-2016). Projekt HAPPY DEATH SOCIETY (2019) odkazuje pro změnu k osobní úrovni a fenomenologické zkušenosti jeho prarodičů. Umělec dokumentoval svoji babičku Helenu v období, ve kterém byla členkou společnosti *Happy Death Society* – neformálního Katolického sdružení Panny Marie, patronky Happy Death, jejíž členové si přejí zemřít v blaženosti tak, aby se dostali do ráje. Touha šťastně zemřít pozastavila na sedm let Heleninu mobilitu. Zůstala dobrovolně ve své posteli. Než pro ni konečně přišla smrt. Ačkoli byla na první pohled klidná, brzy se situace začala stávat velmi napjatou, plnou tužeb, vášní a vzpomínek na minulost. Postel se pro ni stala prostorem radosti, modlitby a čekání.



Andrey Anro - Happy Death Society, 2010-2019

Projekt BĚLORUSKÝ KONCEPT KAPITOLA 1 je souborem velmi naléhavých dokumentů, koláží, útržků a skenů vyobrazujících následky totalitního a brutálního režimu Lukašenka. Toto téma si v současnoti velmi žádá pozornost, ale vzhledem k omezenému prostoru a jeho obsáhlosti a závažnosti mu místo věnuji až v druhém díle své práce, kde bych ráda běloruským autorům věnovala více času.





The most brutal violence against protesters by security forces occurred in the first three days after the presidential elections. Then people were tortured, beaten, kept in close quarters. There were 50 people in cells for 9 people.





Ze souboru #freeromanprotasevich, Zuzana Malina Černohousová, 2021

3. 9. Současná fotografie bez tváře v Nizozemsku

Nizozemská autorka Alice de Kruijs (Nizozemsko, *1981) je dle mého názoru v současném pojetí a perspektivě jedna z nejpřednějších výtvarných evropských fotografek. Často se dotýká otázek identity a rozmanitosti a jejím záměrem je stavět se ve své tvorbě proti klasickým, standardním ideálům, představit příběhy skrze kulturu a různé etnické zázemí a oslavovat rozdíly v kultuře. Jako svůj způsob života si zvolila konceptuálně a symbolicky vyprávět příběhy. Obvykle tím, že ukazuje jiný pohled na osobní potýkání se s každodenním životem. Narodila se v roce 1981 na východě Nizozemska. Ačkoliv vyrůstala v umělecké rodině, její skutečná vášeň pro uměleckou fotografii se objevila až ve dvaceti letech. Absolvovala Mezinárodní školu módního návrhářství a později Školu aplikovaného fotografického designu se specializací na výtvarný portrét a zasvětila svůj život konceptuální fotografii. Po dovršení třicátin začala postupně přecházet k výtvarné fotografii v kombinaci s vyprávěním příběhu. Její práce byly vystaveny v různých galeriích po celém světě, např. v Menier Gallery v Londýně, Gehsucht Gallery v Rotterdamu, v galerii Life Framer v Curychu ve Švýcarsku a PH21 Gallery v Budapešti. V roce 2017 získala titul New Dutch Photography talent. Od roku 2017 se její práce objevují v časopisech L'oeil de la Photographie, Dodho Magazine, Lensculture, PHMuseum, Burm Magazine a dalších.



Soubor ČLEN(OVÉ) RODINY | FAMILY MEMBER(S)

V tomto souboru Alice vyjadřuje úctu své milované babičce, kterou celý život považovala za svou přítelkyni a inspiraci. Babička zemřela, když bylo Alici třináct let, ale vzpomínky zůstaly stále velmi živoucí. Alice de Kruijs publikovala tento jí inspirovaný soubor v den, kdy by babička oslavila 100 narozeniny. Součástí souboru jsou autorské fotografie, které jsou vytvořené intermediálními technikami z původních fotografií z rodinného alba.

Alice popisuje tento projekt slovy: "Příběh začíná obrázkem embrya, vyjadřující babiččino narození, následuje fotografie ve třech letech. Pokračuje snímky z dospívání a mládí prožívané těsně před válkou. Během války moc fotografií pořízeno nebylo. První fotografie po Druhé světové válce je svatební. Poté babička trpěla mnohočetnými potraty, ale nakonec se narodil můj otec. Bylo to v květnu 1950. Byl jejím jediným dítětem. Během osmdesátých let se u ní objevila rakovina prsu a později rakovina kostí. Po mnoha letech, které se snažila naplňovat svůj život jak jen to bylo možné, ve věku 74 let rakovině podlehla. Poslední fotografie znázorňuje její smrt. Díky tomuto velmi osobnímu projektu, navíc kvůli omezení způsobených Covid 19 jsem fotografovala pouze sebe a své nejbližší rodinné členy, se moje pouto k rodině velmi posílilo." A já cítím velkou inspiraci sama vzdát hold skrze fotografickou tvorbu mé vlastní babičce s tak podobným příběhem. A nechci čekat, až zemře.







Soubor KDYŽ MOŘE PŘICHÁZÍ | WHEN THE SEA COMES

Nizozemsko je známé svými poldry a hrázemi a Nizozemci jako "malý pracovitý národ", který po staletí úspěšně udržuje Severní moře na uzdě. Jeho hladina, se kterou bojují po celou jejich historii, se nikdy nezvyšovala tak, jako je tomu v současnosti. Tání ledovců a ledových čepic vede k jejímu pomalému, ale stálému nárůstu. Během cesty do Amelandu, relativně malého ostrova ve Waddenském moři, které již zažívá důsledky globálního oteplování, pořídila Alice de Kruijs mnoho portrétů. Následně tištěné fotografie výtvarně dotvářela květinami, skrze které symbolicky vyjadřuje hodnotu ochrany a čistoty. "Všechny květiny jsou původem z Nizozemska a patří do naší jedinečné biologické rozmanitosti".





Po prohlížení mnoha starých fotografií Alice zjistila, že počet rusovlasých obyvatel žijících na holandských ostrovech je velmi velký. Vybrala si proto všechny modely s přírodními zrzavými vlasy.
V sérii jsou také implementovány staré pohlednice. „Během svého výzkumného období jsem si uvědomila důležitost integrace starých pohlednic, protože představují dobu, kdy globální oteplování nebylo zásadní. Rozdíl mezi současnou situací a pohlednicemi se bude jen zvětšovat se stále stoupající hladinou moře."

Alice de Kruijs po svém výzkumu a návštěvě různých deltových oblastí v Nizozemsku konstatuje: „Již nedržíme naši budoucnost ve svých rukou. Pro naši další existenci jsme přímo závislí na úspěchu nebo neúspěchu současné mezinárodní politiky v oblasti klimatu. A protože je velmi nejisté, zda tato politika skutečně přinese výsledky, experti varují, že my jako země musíme mít plnohodnotný plán, který bude myslet i na variantu, že to Nizozemsko nezvládne. Plán, který bude počítat i s alternativními možnostmi."



Souborem SLYŠÍŠ MĚ? I DO YOU HEAR ME?

Přibližně pětset kojenců, batolat a dětí do tří let žije v současné době uvězněno se svými matkami ve věznicích po celém Mexiku. Jsou nazývány „neviditelnými dětmi". Do roku 2016 Mexiko nemělo žádné zákony, které by uznávaly práva těchto dětí nebo zajišťovaly vhodnou péči o ně po dobu, kdy musí žít ve vězení. I když si je toho vláda vědoma, k prosazování důležité legislativy nebyla přijata žádná opatření a ani malá část rozpočtu vězení není věnována na zajištění nejzákladnějších potřeb, jako je oblečení, jídlo, správná hygiena a lékařská péče. „Neviditelné děti" nadále žijí v přeplněných vězeňských celách se svými matkami, nemají oddělená místa ani ochranu od běžné vězeňské populace. Jsou opakovaně vystaveni nevhodným, nebezpečným a potenciálně traumatizujícím událostem, včetně fyzického násilí, rovněž jsou vystaveni vysokému riziku zneužití a zanedbání. Alice de Kruijs se prostřednictvím svých obrazů snaží vyjádřit příběhy, které je dle jejího názoru velmi důležité vyprávět. Skrze svůj objektiv přispívá k zlepšení životů lidí, kteří nemají mnoho příležitostí.



Součástí projektu jsou také psané vzkazy. Matky obdržely od autorky dvě fotografie, jedna z nich pak byla s osobní zprávou poslána zpět. Alice de Kruijs výtvarnými zásahy do černobílých i barevných fotografií proměňuje útrpné svědectví v krásnou vizuální cestu jedním z možných světů kolem nás.
Před čtyřmi lety byla vytvořena organizace *Reinserta*, která se snaží životy těchto ve vězení narozených dětí změnit.



3.10. Současná fotografie bez tváře v Německu

Berlínská fotografka Amira Fritz se specializuje na analogovou fotografii tištěnou tradičními procesy a rozvíjí svou tvorbu v oblasti módy a umění. Každý fotografický tisk si Amira vytváří s maximální pečlivostí a pozorností věnovanou detailům sama ve své temné komoře pomocí tradičního analogového procesu RA4.

Přistupuje stejně ke svým komerčním zakázkám, jako ke své autorské tvorbě. Ta je díky těmto již dnes ojedinělým technikám zajímavým zpestřením v módní fotografii a působí éterickým a záhadným dojmem, jež přenáší diváka do krásných světů autorky. Mezi vybrané klienty Amiry Fritz patří světoznámý módní dům Chanel a magazíny Vogue Italia, Vogue Rusko, Vogue Německo, Zeit Magazin, ODEEH, Foam Magazine, Camera Austria, Dazed and Confused a AnOther Magazine.



Amira Fritz



Alma Haser (Německo, *1989) je německá autorka působící v Londýně. Je velmi známá svým komplexním a pečlivě konstruovaným portrétem, který je ovlivněn jejím původem ve výtvarném umění. Alma vytváří pozoruhodné dílo, které upoutá pozornost svou výtvarně velmi pohlednou *tváří* a zároveň zaujme mysl právě pro formu *bez tváře*. Posouvá své fotografie dále pomocí vynalézavých technik skládání papíru, koláží a kombinovaných médií a skládá vrstvy k zamyšlení. Její portréty se z fotografie posouvají až do futuristických papírových soch a stírají rozdíly mezi dvourozměrnými a trojrozměrnými obrazy. Za své práce získala řadu ocenění, včetně ceny Bright Spark Award Magenta Foundation v roce 2013 za sérii KOSMICKÁ CHIRURGIE | *COSMIC SURGERY*. Tento soubor je také součástí publikace *Female Photographers Now* vydané Thames&Hudson v roce 2017.





Alma Haser – Cosmic Surgery

Další autorkou s německými kořeny je Nanna Heitmann (Německo, Rusko, *1994), v současnosti žijící v Moskvě v Rusku. Její práce publikovaly mimo jiné časopisy TIME Magazine, The New York Times, The Washington Post a Stern Magazine. Získala ocenění, která zahrnují cenu Leica Oscar Barnack Newcomer Award a Ian Parry Award of Achievement. Nanna Heitmann nastoupila do Magnum jako nominovaný člen v roce 2019. Soubor UVNITŘ SURREALISTICKÉHO BOJE RUSKA PROTI PANDEMII | INSIDE RUSSIA'S SURREAL BATTLE AGAINST THE PANDEMIC započala v roce 2020. Pojednává o situaci v Rusku během coronavirové krize. S více než čtyřmi miliony hlášených oficiálních případů koronavirových infekcí bylo v jednu chvíli Rusko čtvrtým nejpostiženějším státem za USA, Brazílií a Indií a údajně šestnáckrát smrtelnější byl virus pro zdravotnické pracovníky v Rusku než v jiných zemích. Heitmannová ve své práci zaznamenala někdy až surrealistický boj Ruska proti pandemii Covid-19.



Nanna Heitmann – Uvnitř surrealistického boje Ruska proti pandemii







Nanna Heitmann – Uvnitř surrealistického boje Ruska proti pandemii

3.11. Současná fotografie bez tváře v Anglii

Londýnská autorka K Young vytváří surrealné koláže z výstřižků fotografií z magazínů a knih a skrze přefotografované výsledné surrealistické obrazy zkoumá sociální konstrukty genderových rolí a identity. Ústřižky vyobrazují části těl, nábytků, oblečení, prolínají se do sebe a tvoří často velmi ženská, lehce erotická zátiší s dotekem humoru, zároveň temných stínů a bytostí *bez tváře*, zrcadlících vnitřní prožitky Youngové. O své práci mluví jako o kombinaci intuitivních výřezů a výstřižků, k jejichž vzniku se nechává vést výhradně podvědomými rozhodnutími, následné pořízení fotografie je ale už vědomím pohledem diváka, který reaguje na tvorbu podvědomí sebe samého. Youngová tak spojuje principy surrealistické tvorby vycházející z nevědomí s dokumentováním výsledného intermediálního procesu.

"Když hledím skrze fotoaparát, stávám se namísto tvůrcem spíše divákem. Dívat se skrze něj je určitý akt odosobnění. Dává mi to svobodu vyčíst ty podvědomé stopy, které odhalují niterné myšlenky. Je to jakoby přišla do hry nějaká skrytá síla prozrazující nepotlačitelnou pravdu. Nikdy nevím, co dalšího se příště objeví. Žádné jiné médium mi nikdy neumožnilo tek velký vhled do mého podvědomí."







3.12. Současná fotografie bez tváře v Itálii

Italská autorka a vizuální aktivistka Simona Ghizzoni (Itálie, 1977) se věnuje převážně environmetálním tématům a otázkam postavení žen. Její projekt započatý již v roce 2009 nazvaný GEOLOGICKÝ SEN | RêVE GÉOLOGIQUE je sbírkou a rekonstrukcí vědeckých důkazů z počátků této nové éry. „Jak se stopy našeho působení na Zemi stávají stále zřetelnější, stávám se já stále posedlejší vymazat ty mé".







Druhou italskou autorkou v mém vyprávění je Ludovica Bastianini z Neapole. Během období pandemie Covid-19 začala pracovat na fotografickém souboru DOKONALÁ DCERA | THE PERFECT DAUGHTER. Díky karanténě a izolaci se jako mnoho z nás dostala do víru často odkládané potřeby nahlédnout hlouběji do svých vnitřních pocitů a minulých zkušeností. Ztráta každodenního kontaktu s vnějším světem a spoustu času věnovat se duchovním polohám určovaly podobu tohoto procesu. Její soubor je psychoanalytickou cestou přeloženou do obrazů.
Své vnitřní prožitky zhmotňuje Bastianini manipulací se svým rodinným fotografickým archivem, jehož rozebráním přehodnocuje vzpomínky a vytváří nový autobiografický a fotografický úhel pohledu. Fotografická manipulace je pro ni nástrojem schopným odhalit neviditelnou, vnitřní dynamiku, individuální i kolektivní přítomnost a minulost.





3.13. Současná fotografie bez tváře v Belgii

Základem tvorby belgického fotografa Krisse Munsya (Belgie, *1986) jsou vzpomínky na traumata z dětství a střet s rasismem. První soubor tohoto fotografa a filmaře se vrací ke zkušenostem z výchovy černošského dítěte v převážně bílém prostředí. Bylo to léto 1991, když pětiletý Kriss Munsya cestoval se svou rodinou po Německu. Zastavili se v motelu a na parkovišti se svým otcem hráli fotbal, zatímco jeho matka a starší sestra se potulovaly po nedaleké louce. Když se Krisse rozběhnul za míčem, který se odvalil k plotu, všimnul si jiného hotelu na druhé straně dálnice, s krásným bazénem, vedle něhož lenošila bohatá bílá rodina. Terasa byla plná květin. Přál si, aby byl na druhé straně. Kriss Munsya takto popisuje jednu ze svých raných vzpomínek, která se silně odráží v obrazech jeho nejnovější série ZMIZÍK | THE ERASER. „Z dětství jsem si vybral klíčové okamžiky, které ze mě udělaly takového černocha, kterým jsem dnes," vysvětluje Munsya. Umělec se narodil v Demokratické republice Kongo, ale ve třech letech se s rodinou přestěhoval do Belgie. Byli jednou z mála černošských rodin v převážně bílé čtvrti. Z mého pohledu jsou takové soubory a výpovědi právě ty pohybující se na hraně nestraného upozorňování na určité jevy a politicky korektního podsouvání viny divákovi. Pokud se pohybuji po svobodné Evropě, navíc ještě v bohatém Německu, dívám se na to, jaké štěstí a možnosti. Autor nám neprozrazuje více, než tento střípek z dětství a pak až jeho zhmotnění v tomto souboru, a tak je těžké posuzovat, co bylo tím skutečným traumatem v jeho životě a jakou zprávu a komu předává. Nicméně vizuálně je jeho tvorba velmi podobná berlínské autorce Amiře Fritz, použití květin pro zahalení tváře snad až příliš podobné. Některé z fotografií postrádají lepší promyšlenost, i tak jsou ale úspěšně publikované, převážně ve společensko – módních magazínech.







Závěr





A tuhle svou toulku po autorech využívajících ke svému vyjádření *fotografii bez tváře* zakončím mladou ruskou fotografkou Alenou Zhandarovou. Zaujala mne svýma dvěma soubory, ve kterých prozkoumává lidské prostředí a zpochybňuje zajeté rutiny a naše naučené koncepty. Čajový dýchánek a palačinky. Udělám si hezkou chvilku. Přečtu si knihu. Udělám si palačinky do obličeje.
Jakoby mi mluvila z duše.
Prostřednictvím svých intimních zkušeností prožívá a pozoruje, jak je to vlastně náš svět uspořádán. Jak je vybarven. Jak ho vidíme? Kolik světů existuje?
Věří ve vztah všeho se vším a ne-náhodnost toho, co se děje, v jedinečnost každého člověka, jeho vlastní cestu a předurčení. Což je určitý, řekněme duchovní, podklad pro vykročení k tvorbě, do které se tyto myšlenky otisknou, ať už je jejich námětem nějaký osobní vnitřní, či naopak veřejný vnější jev. Zároveň skrze své fotografie osvobozuje vlastní prožívání od navyklých vzorců a hledá odlišné pohledy na svět tak, aby přijala jeho fungování a přestala s ním bojovat. Sama říká, že se snaží dělat všechno tak, aby jakákoli akce, pohled nebo obraz nesly kousek jí samé. Přemýšlí o detailech, ale i tak jsou její fotografie hrou nahodilých spontánních scének, které se právě z toho koncepty bourajícího myšlenkového základu prostě objevily. A tím mě Zhandarová vrací k mé vlastní tvorbě, kterou nikdy moc neplánuji, nemohu ovlivnit, jen vymáčknout maximum z nenápadně se pomalu objevující, jen lehce plánované, přesto velmi nahodilé a nevyzpytatelně proměňující se situace a momentálních okolností.

„To, co dělám, je neoddělitelné od toho, jak žiji. Na začátku jakéhokoliv projektu mám vždy otázku, která mě velmi znepokojuje a odpověď, kterou nemohu najít žádným jiným způsobem, než vizuálním. Fascinuje mě, jak se v nás všechny naše činy, myšlenky a touhy odrážejí. A jak odlišní jsme. Jak obtížné je někdy to pochopit a připustit odpovědnost před světem a za sebe samé."
A já bych k tomu doplnila budhismem inspirovanou moudrost, že ačkoliv se rodíme bez návodu a instrukcí, všechny naše dřívější myšlenky, slova a činy se staly naším dnešním světem a právě teď zaséváme semínka své budoucnosti. Zhandarová chce, aby každá fotografie byla výzvou, pro ni a pro každodenní život. Pokusem se nad všechno povznést a pochopit skutečnou hodnotu věcí, času, lidí kolem sebe a sebe samého. Ve svém vyjádření využívá především portrét a autoportrét a pracuje v reálném prostředí s autetickými detaily jejího vlastního každodenního života.
V prvním souboru, který mne zaujal, nazvaném PŘESNÍDÁVKA S CHUTÍ TROJÚHELNÍKŮ | PUREE WITH A TASTE OF TRIANGLES píše fotografickým jazykem úvahy o jedinečnosti našich vlastních příběhů, které si každý tvoříme. Každý den vytváříme vlastní zázraky z rutiny a přítomného prostředí. Všechny naše zkušenosti a starosti se odrážejí v tom,

jak vypadá náš vnější svět, jak ho prožíváme, jakým ho pro sebe vidíme. „Když navštívíte něčí domov, můžete tomu člověku lépe porozumět. Všechny jeho věci odhalují jeho neopakovatelný vesmír. Stejně tak změnou něčeho vnějšího můžeme upravit naše vnitřní rovnice a vědomě tak silněji a mocněji směřovat vlastní život. Co takhle obrátit dveře do prostoru úžasných náhod a se světem běžných věcí se seznámit na novo?“



Alena Zhandarova – Přesnídávka s chutí trojúhelníků

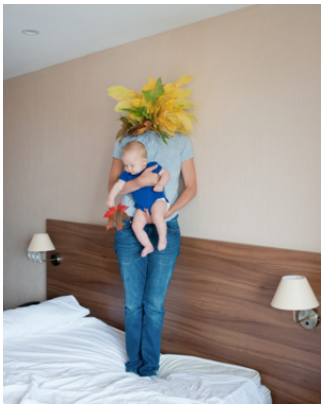




Alena Zhandarova – Skryté mateřství

V druhém souboru nazvaném SKRYTÉ MATEŘSTVÍ | HIDDEN MOTHERHOOD, který mi tématem prožívání mateřství evokuje jeden z posledních projektů Karoliny Cwik, se podařilo Zhandarové velmi elegantně vyprávět útrapy, které s sebou přináší role matky. Stát se matkou může být samozřejmostí, ale některé aspekty mateřství zůstávají při diskusi stále mimo hranice. Například během viktoriánské éry byly děti často fotografovány po boku svých matek, přičemž matka byla zakryta. Matka na obrázku přítomna byla, ale divákovi bylo zamezeno ji vidět. Technicky šlo jen o trik, jak udržet děti v klidu během nevyhnutelně dlouhých expozic. Ale ze sociálního hlediska nebyly matky považovány za hodné pozornosti, zvláště ve srovnání s jejich dítětem. Symbolika této praktiky je stále aktuální. Mnoho žen se právě takto cítí. Jakýsi pocit být skryta za závojem, za závojem svých dětí. Je to skoro, jako by žena změnila v sadu funkcí a pak už jen čeká, až se z toho probudí a znovu ukáže svou tvář. Kdo ale rozhodne, kdy je ten správný čas, a čí ruka tvář odhalí?











Alena Zhandarova – Skryté mateřství

Tímto souborem bych ukončila svou první cestu zkoumání *fotografie bez tváře*. A napadá mne otázka, zda-li se následkem GDPR a jiných okolností naší éry stane *fotografie bez tváře* postupně nejběžnější a tou nejvíce využívanou formou v současné fotografii. V současné fotografii, tak jak ji všichni právě v tomto současném okamžiku prožíváme. Protože kdy se vlastně děje současnost a její současné fotografické vyjádření?

Niépce nazval process vytváření obrazů na fotografické desce heliografií, tedy psaním sluncem. Fox Talbot nazývá fotoaparát "tužkou přírody".

Fotografie bez tváře je možná současným "zrcadlem do vnitřních světů".

Použitá literatura

[Doc. Mgr. Aleš Kuneš, MgA. Tomáš Pospěch: Teorie fotografie, výběr z teoretických textů k dějinám fotografie, Opava, 2003
[A history of photography, Taschen, 2019
[Edward Weston: Camera Craft, č. 7., 1930
[Man Ray: Photograph, Schirmer/Mosel, Mnichov, 1982
[TF Editores & Interactiva S.L.U.: La subversión de las imágenes l Surrealismo, Fotografía, Cine – FundacioMapfre, Madrid, 2010
[Juan Vicente Aliaga; Elisabeth Lebovici: Claude Cahun, 2001
[Desmond Morris: Životy Surrealistů, 2018
[Listy o fotografii: Institut tvůrčí fotografie FPF SU v Opavě, s. 36 – 43., 1994

Internetové odkazy

http://anro.by/aboutandreyanro
http://anro.by/thebelarusiancontexthapter1
https://www.ariadnasilva.com/cartografia-do-esquecemento/
http://novyprostor.cz/clanky/357/alexandr-hackenschmied-s-experimentem-pro-oskara
http://www.birodavid.com/err/
http://www.birodavid.com/proxemics/
http://www.denisbutorac.com/epistle
http://www.haser.org/cosmicsurgery
http://www.hrvojeslovenc.com/text/portfolio90.html
http://www.juliagalan.com/wp-content/uploads/2020/01/catalogo-acha.pdf
http://www.simonaghizzoni.com/contact
https://alenazhandarova.ru
https://amirafritz.com/about
https://croatian-photography.com/en/publication/hrvatska-rapsodija-pogranicja/
https://cs.wikipedia.org/wiki/Proxemika
https://fotografmagazine.cz/en/magazine/death-when-you-think-about-it/profiles/andrey-anro/
https://ludovicabastianini.tumblr.com
https://magazin.aktualne.cz/kultura/umeni/romana-drdova-rousky/r~c6a52758800711ea8972ac1f6b220ee8/
https://reinserta.org/ninez-y-prision/
https://www.alicedekruijs.com/doyouhearme
https://www.alicedekruijs.com/family-members
https://www.alicedekruijs.com/when-the-sea-comes
https://www.calvertjournal.com/features/show/12483/new-east-photo-prize-lilith-matevosyan-family-migration-caucasus
https://www.hauserwirth.com/ursula/23192-this-is-not-a-photograph
https://www.krissmunsya.com
https://www.magnumphotos.com/newsroom/what-people-face-every-day-on-the-island-is-shameful/
https://www.moma.org/interactives/objectphoto/artists/24425.html

Adamson, Robert – str. 14, 15
Anro, Andrey – str. 50, 51
Bálková, Barbora – str. 13, 41
Bastianini, Ludovica – str. 61
Bedynska, Anna – str. 40
Berka, Ladislav Emil – str. 30
Biermann, Aenne – str. 20
Birgus, Vladimír – str. 10
Biró, Dávid – str. 46, 47
Boiffard, Jacques-André – str. 22, 23, 38
Bourke-White, Margaret – str. 16, 17
Brassaï – str. 26
Brauner, Victor – str. 19
Breton, André – str. 22, 23
Butorac, Denis – str. 44
Cáb, Martin – str. 14
Cahun, Claude – str. 24, 25
Canaj, Enri – str. 33, 34, 35
Cartier – Bresson, Henri – str. 28
Char, René – str. 23, 24
Cocteaue, Jean – str. 29
Cohun, Claude – str. 24, 25
Cornelius, Robert – str. 14, 15
Cwik, Karolina – str. 65
Dalí, Salvador – str. 18
Daquerre, Louis – str. 14
de Goyi, Francisco – str. 40
de Kruijs, Alice – str. 53, 54, 55, 56
Deren, Maya – str. 30, 31
Drdová, Romana – str. 36, 37
Drtikol, František – str. 32
Ducos Du Hauron, Louis – str. 15, 16
Duchamp, Marcel – str. 18
Ehm, Josef – str. 29
Éluard, Paul – str. 22, 23
Ernst, Max – str. 18
Fernández Silva, Ariadna – str. 48, 70
Fini, Leonor – str. 26
Fritz, Amira – str. 56, 57
Funke, Jaromír – str. 29
Galán, Julie – str. 41, 42
Germanek, Iwona – str. 40
Gesicka, Weronika – str. 37, 38
Ghizzoni, Simona – str. 61
Hackenschmied, Alexander – str. 29, 30, 31
Haser, Alma – str. 57, 58
Heitmann, Nanna – str. 58, 59, 60
Henri, Florence – str. 20
Hill, David Octavius - str. 15
Jonderko, Karolina – str. 10
K Young – str. 60
Klee, Paul – str. 18
Kříž, Vilém – str. 29
Krull, Germaine – str. 20
Langer, Jan – str. 36
Lehovec, Jiří – str. 30
Lenhart, Otakar – str. 29
Lotar, Eli – str. 19, 22
Magritte, René – str. 20, 21
Man Ray – str. 18
Matevosyan, Lilith – str. 49, 50
Mesens, E.L.T. – str. 22
Milach, Rafał – str. 33, 35, 37
Miller, Lee – str. 18
Miró, Joan – str. 18
Moholy, Lucie – str. 20
Molinier, Pierre - 26
Montanerová, Pilar – str. 12
Morathová, Inge – str. 27
Munsya, Kriss – str. 62
Niépce, Nicéphore – str. 14, 66
Nougé, Paul – str. 20, 21
Painlevé, Jean – str. 19
Pegan BAĆE, Ivana – str. 43
Picasso, Pablo – str. 18
Sever, Jiří – str. 29
Skvrňáková, Michaela – str. 36
Slovenc, Hrvoje – str. 43
Sontagová, Susan – str. 37
Steichen, Edward J. – str. 16
Steinberg, Saul – str. 27
Stezaker, John – str. 31, 32
Suden, Josef – str. 30
Talbot, Fox – str. 14, 66
Torres Balaguer, Andrea – str. 49
Weston, Edward – str. 14
Wiškovský, Eugen – str. 30, 42
Wojciechowska, Wiktoria – str. 38, 39
Zhandarova, Alena – str. 63, 64, 65, 66
Žídek, Ivo – str. 36



Ariadna Silva Fernández – Kartografie zapomnění

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie



TEORETICKÁ BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Zuzana Malina Černohousová

Opava 2021