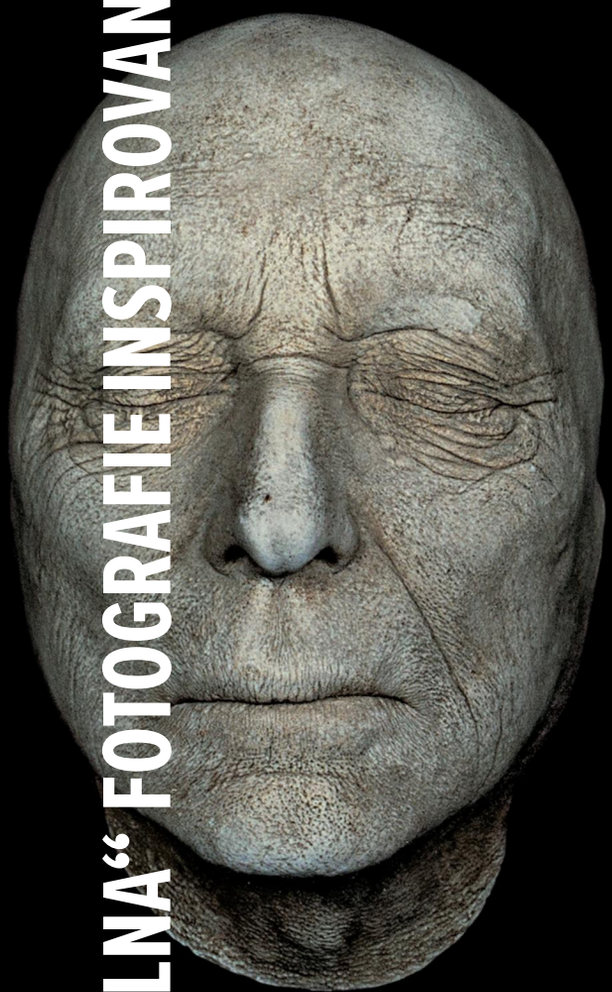
TEORETICKÁ DISERTAČNÍ PRÁCE, SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ, FILOZOFICKO-PŘÍRODOVĚDECKÁ FAKULTA V OPAVĚ, INSTITUT TVŮRČÍ FOTOGRAFIE, 2024

„NOVÁ VLNA“ FOTOGRAFIE INSPIROVANÉ *SMRTÍ*



SMRT VE FOTOGRAFICKÝCH DÍLECH
ČESKÝCH I SVĚTOVÝCH AUTORŮ
OD 70. LET 20. STOLETÍ DO SOUČASNOSTI

MgA. ROBERT KISS

TEORETICKÁ DISERTAČNÍ PRÁCE, SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ, FILOZOFICKO-PŘÍRODOVĚDECKÁ FAKULTA V OPAVĚ, INSTITUT TVŮRČÍ FOTOGRAFIE, 2024

„NOVÁ VLNA“ FOTOGRAFIE INSPIROVANÉ *SMRTÍ*

≈

SMRT VE FOTOGRAFICKÝCH DÍLECH
ČESKÝCH I SVĚTOVÝCH AUTORŮ
OD 70. LET 20. STOLETÍ DO SOUČASNOSTI

MgA. ROBERT KISS

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

ZADÁNÍ DISERTAČNÍ PRÁCE

Akademický rok: 2023/2024

Zadávající ústav:	Institut tvůrčí fotografie
Student:	MgA. Robert Kiss, DiS.
UČO:	13503
Program:	Filmové, televizní a fotografické umění a nová média
Obor:	Tvůrčí fotografie
Téma práce:	Nová vlna fotografie inspirované smrtí
Téma práce anglicky:	New Wave of Photography Inspired by Death
Zadání:	Disertační práce Nová vlna fotografie inspirované smrtí navazuje na studentovu bakalářskou a diplomovou práci na Institutu tvůrčí fotografie. Nyní je podstatně rozšířena, přepracována a aktualizována především o nové kapitoly zkoumající další jedinečné aspekty zobrazování smrti ve fotografii i výtvarném umění. Záměrem teoretické disertační práce bude podrobná analýza tzv. „Nové vlny fotografie inspirované smrtí", kterou můžeme sledovat od 70. let 20. století v pracích fotografů i multimediálních umělců po celém světě. Jedná se o velmi okrajově popsaný fenomén spočívající v globálních uměleckých tendencích k imaginaci smrti vyvolaných různorodými sociokulturními společenskými změnami a dalšími historickými souvislostmi. Ty práce sleduje, analyzuje a podrobně zkoumá díky velkému vzorku prezentovaných fotografických děl českých i světových autorů, které nově doplňuje o výzkum kultury smrtelných selfie, studium archivů obsahujících historické posmrtné a funerální fotografie nebo o přesahy posmrtné fotografie do filmu a televizní tvorby. Práce k tomu účelu využívá historické, teoretické, sociologické a antropologické zdroje. Důraz v práci je kladen na vytvoření kvalitního, uceleného zdroje informací definujícího tuto problematiku, včetně detailní prezentace vývoje a hlavních tendencí tohoto směru, analýzy dobové situace a důvodů a osobních motivací umělců, kteří s tématem cíleně pracují v rámci specifických fotografických stylů.
Literatura:	Philippe Aries, Dějiny smrti I.: Doba ležících, Argo, Praha, 2000. Philippe Aries, Dějiny smrti II.: Zdivočelá smrt, Argo, Praha, 2000. Stanley B. Burns, Sleeping Beauty: Memorial Photography in America, Twelvetrees Pr, 1990. Douglas J. Davies, Stručné dějiny smrti, Volvox Globator, Praha, 2007. Audrey Linkman, Photography and Death, Reaktion Books, Londýn, 2011. Jack Mord, Beyond the Dark Veil: Post Mortem and Mourning Photography from the Thanatos Archive, Grand Central Press and Last Gasp, 2015. Sandra S. Phillips, Police Pictures : The Photograph As Evidence, Chronicle Books LLC, 1997. Naomi Rosenblum, A World History of Photography, Abbeville Press; Fourth Edition, New York, 2008. Susan Sontag, O fotografii, Paseka, Praha, 2002. Jay Ruby, Secure the Shadow: Death and Photography in America, The MIT press, Cambridge, 1995. V. Williams & G. Hobson, The Dead, The National Museum Bradford, 1995.
Vedoucí práce:	prof. PhDr. Vladimír Birgus
Datum zadání práce:	31. 1. 2024

Souhlasím se zadáním (podpis, datum):

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

ČESTNÉ PROHLÁŠENÍ A SOUHLAS SE ZVEŘEJNĚNÍM

Prohlašuji, že jsem tuto disertační práci vypracoval samostatně a uvedl v ní veškerou literaturu a zdroje, které jsem použil.
Souhlasím se zveřejněním v Univerzitní knihovně v Opavě, v knihovně Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a na webových stránkách Institutu tvůrčí fotografie FPF SU v Opavě.

PODĚKOVÁNÍ

Rád bych využil tento prostor a poděkoval Vladimíru Birgusovi za odborné rady, pomoc a cenné připomínky při vytváření této disertační práce. Díky patří rovněž mé rodině a zejména mojí ženě Veronice, která mi svou nekonečnou podporou umožnila věnovat se vytváření této práce.

MgA. Robert Kiss
„Nová vlna“ fotografie inspirované smrtí

Studijní program: P8204 ITF
Filmové, televizní a fotografické umění a nová média, doktorský studijní program
Obor: Tvůrčí fotografie

Školitel disertační práce: prof. PhDr. Vladimír Birgus

„Smrt prostupuje krajinou fotografie, fotoaparáty jsou zbraň, která krade životy a magické stroje, které vzdorují smrti. Mohou zachovat minulost, slibují budoucnost a transponují včerejšek do zítřka. Zdá se, že smrt a fotografie mají elementární vztah, ale je iluzorní, protože fotoaparát nelíčí smrt, jen ukazuje, jak ji někdo jiný viděl.“

≈

Judith Goldman, 1976

OBSAH

Úvod **15**

1 ~ Historie zobrazování smrti ve fotografii a výtvarném umění **23**
1.1 Úvod do historie zobrazování smrti ve výtvarném umění 24
1.2 Úvod do historie zobrazování smrti ve fotografii 32
1.3 Smrt ve fotografii v kontextu 19. a 20. století 34
1.4 Úvod do historie zobrazování smrti v umělecké fotografii 42
1.5 Moderní posmrtná fotografie v praxi 48

2 ~ Archivy obsahující historické posmrtné a funerální fotografie jako inspirace v současné fotografii **55**
2.1 Soukromé sbírky obsahující historické posmrtné a funerální fotografie 58
2.2 Publikované sbírky forenzního charakteru obsahující historické posmrtné a funerální fotografii 64

3 ~ Kultura smrtících selfie, sdílení a fotografování na pietních místech **129**
3.1 Smrt sdílením, sdílení smrti 130
3.2 Studium psychologie, příčin a prevence selfie s následkem smrti 132
3.3 Zákazy fotografování a „no selfie zóny“ 136
3.4 Fotografování na pietních místech 140
3.5 Varovné systémy a osvětové projekty 144

4 ~ Moderní umělecká fotografie inspirovaná smrtí **151**
4.1 Naturalistický přístup v moderní umělecké fotografii inspirované smrtí 152
4.2 Fotografové využívající naturalistický přístup v moderní umělecké fotografii inspirované smrtí 154
4.3 Manipulativní přístup v moderní umělecké fotografii inspirované smrtí 240
4.4 Fotografové využívající manipulativní přístup v moderní umělecké fotografii inspirované smrtí 242
4.5 Symbolika v moderní umělecké fotografii inspirované smrtí 288
4.6 Fotografové využívající symboliku v moderní umělecké fotografii inspirované smrtí 290

5 ~ Přesahy do filmu a televizní tvorby **343**

Závěr **369**

Seznam použitých pramenů **375**

Jmenný rejstřík **393**

≈

Úvodem bych rád přidal jednu osobní poznámku. Jsem profesionálním fotografem, manželem a otcem dvou dětí, za což jsem vděčný mé ženě – Veronice. Veronika mi poskytuje nejen nejlepší podmínky pro práci, ale také mě motivuje takovou práci dokončit. Překrásné jméno Veronika je spojením slova „vera“ (latinsky) a „icon“ (řecky – původně eikon), což znamená pravá podoba nebo pravý obraz. V umění a architektuře se jednoslovným pojmem „veraikon“ označuje rouška s otiskem Kristovy tváře. Tato rouška hraje klíčovou roli v legendě o svaté Veronice, která prý provázela Ježíše Krista na křížové cestě. Podala Spasiteli svoji roušku, aby mu utřela krví zbrocenou tvář. V důsledku této události se na roušce objevil obraz Kristovy tváře. Veronika je od té doby uznávanou patronkou vizuálních umělců, v moderní době taktéž fotografů. Bez ohledu na historickou přesnost této legendy nese jméno Veronika silnou symboliku. Díky mé „osobní“ Veronice tak mám stále inspiraci pro tvorbu a především pro dokončení této práce, v níž množství autorů reflektuje bolest, utrpení, smrt ale i nekonečnou lásku a empatii.

≈

ÚVOD

Citát od Judith Goldman na úvodní straně této práce popisuje hluboký a komplexní vztah mezi smrtí a fotografií. Představuje fotoaparáty jako nástroje, které mohou jak „krást“ životy, tak zároveň sloužit jako prostředek k zachování vzpomínek a překonávání smrtelnosti. Ukazuje, jak fotografie umožňuje přenášet okamžiky z minulosti do budoucnosti, a zdůrazňuje, že ačkoliv fotografie mohou zobrazovat smrt, vždy jde pouze o interpretaci tohoto momentu skrze oči fotografa. Tento citát tak otevírá prostor pro zamyšlení nad tím, jak vizuální umění zachycuje a ovlivňuje naše vnímání života a smrti. Tématu smrti ve fotografii se v minulosti věnovalo množství historiků a teoretiků fotografie a umění, sociologů, antropologů, fotografů, kurátorů a dokonce i filmařů. Velmi obsáhle a detailně je popsána historie posmrtné fotografie, její vývoj v čase, konkrétní styly, důvody a motivy k jejímu užívání.

Autoři literatury věnující se posmrtné fotografii zmiňují, že tyto snímky měly především historickou dokumentární hodnotu, což je věrohodně doloženo příkladovými historickými snímky. Přístup fotografů byl, kromě několika výjimek, především reportážní a dokumentární. Posmrtné fotografie byly taktéž tvořeny na památku pro rodiny zesnulých (posmrtné portréty, záznamy z pohřbů) a jako svědectví o válečných a jiných zločinech. Historická amatérská i profesionální posmrtná fotografie je zdokumentována v mnoha vědeckých publikacích. Tímto tématem se zabývá také diplomová práce polského absolventa Institutu tvůrčí fotografie Pawła Supernaka, který jako jeden z mála zpracoval tuto oblast v českém jazyce až do roku 1945. Věrně, objektivně a detailně je zpracována také oblast moderní reportážní, dokumentární, módní a užité fotografie inspirované smrtí včetně dalších osobitých kategorií jako moderní umělecká fotografie uhynulých zvířat nebo inspirace smrtí v současné reklamní fotografii. Vytváření další práce věnované obecné historii tohoto tématu nebo výše uvedeným oblastem je tedy, dle mého názoru, neefektivním rozmělňováním dosud známých informací a jen stěží by přineslo nová hodnotná fakta nebo pozoruhodné souvislosti. Díky mým předchozím studiím tématu smrti ve fotografii, které jsem mimo jiné využil pro svou bakalářskou práci *Forenzní přístup k umělecké fotografii inspirované smrtí po roce 1945* a teoretickou diplomovou práci *Moderní naturalistická a manipulovaná umělecká fotografie inspirovaná smrtí*, jsem mohl v této disertační práci navázat na svůj původní záměr, kterým bylo vytvořit základní přehled o moderní umělecké fotografii inspirované smrtí. Uvědomuji si, že vzhledem k překvapivě vysokému počtu fotografických děl zabývajících se tematikou smrti je téměř nemožné vtěsnat vše do jedné disertační práce. Nakonec cílem není vytvořit tabulkovou statistiku veškeré světové fotografie s tematikou smrti, nýbrž srozumitelně, výstižně a objevně uchopit toto hluboké a těžké téma tak, aby mnou utvořená autorská selekce poskytla co nejvěrnější obraz o rozvíjejícím se globálním fenoménu, o tzv. nové vlně fotografie inspirované smrtí.

Tak, jak jsem postupně objevoval autory věnující se tomuto tématu, začal jsem si všímat určitých společných znaků, kterými se jednotlivá díla vyznačovala. Poté jsem se rozhodl, že nejefektivnějším způsobem, jak dané téma smysluplně analyzovat, bude specializace na konkrétní vizuální a obsahové prvky. Místo popisování zdokumentované oblasti historické posmrtné dokumentární, reportážní a užité fotografie se tedy tato práce zaměřuje na tzv. novou vlnu fotografie inspirované smrtí, což představuje zvláště kreativní etapu v moderní historii fotografie, která se rozvíjela od 70. let 20. století až po současnost. V rámci tohoto období se v práci zaměřím především na uměleckou stránku smrtí inspirovaných fotografií, které jsou na základě výrazných podobností vhodné k individuálnímu i vzájemnému komplexnímu zkoumání. Tímto tato práce

nepřímo navazuje na diplomové práce absolventů Institutu tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě *Smrt ve fotografii od jejího počátku do roku 1945* Pawła Supernaka, *Posmrtný portrét ve fotografii* Přemysla Havlíka, *Forenzní fotografie jako inspirace od roku 1945 v módě a reklamě* Grety Blumajerové a *(NE)obyčejná smrt, motiv mrtvého zvířete v současné fotografii* (2018) Andrey Malinové.

Pro přehlednost této práce je první kapitola uvedena stručnou historií zobrazování smrti ve výtvarném umění. Text se zabývá tím, jak byla smrt zobrazována v různých dobách a v různých kulturách, sahajících od starověkých civilizací až po současnou dobu. Ukazuje, že v uměleckých dílech se často objevovaly náboženské motivy a symboly a že různé umělecké směry – od renesance až po moderní éru – přinášely své jedinečné interpretace a pohledy na smrt. Text dále poukazuje na to, že ve 20. století a následně, s rozvojem technologií, jako je umělá inteligence, začali umělci experimentovat s novými způsoby vyjádření a interpretace smrti, čímž reagovali na současné globální události a společenské změny. Zdůrazňuje, že smrt zůstává stále aktuálním tématem, které se odráží v hlubokých lidských emocích a společenských proměnách skrze různé formy výtvarného umění. Kapitola je dále věnována historii zobrazování smrti ve fotografii. Jedná se o stručný úvod do dané problematiky, který nastiňuje motivace vzniku posmrtné fotografie a její kriminální a dokumentární tradici. Text dále zkoumá historický vývoj, kulturní význam a proměny, kterými prošla posmrtná fotografie od 19. století až po současnost. Zabývá se tím, jak se společenské postoje ke smrti a jejímu zobrazování v průběhu času měnily a jak tyto změny ovlivnily umělecké i osobní užití fotografie v tomto kontextu. Dále se dotýká vlivu, který měli na vnímání a interpretaci tohoto fenoménu významní teoretici a myslitelé, a představuje rozmanité způsoby, jakými byla posmrtná fotografie využívána a chápána v různých moderních kulturách a časových obdobích. Kapitola si klade za cíl poskytnout čtenáři hlubší porozumění tomuto unikátnímu aspektu vizuální kultury a jeho významu v širším kontextu historie umění a fotografie. Důraz je kladen na historii umělecké posmrtné fotografie. Zde představuji první známá díla a vytvářím elementární přehled o této oblasti fotografie. Kapitola rovněž zkoumá vývoj a současnou úlohu moderní posmrtné fotografie v procesu truchlení. Zvláštní pozornost je věnována roli, kterou hraje posmrtná fotografie v životech rodin zasažených ztrátou dětí. Kapitola poukazuje na proměnu posmrtné fotografie od jejího historického významu v 19. století k dnešnímu využití jako cenného nástroje pro zachycení vzpomínek a pomoci v procesu smutku. Představuje také nové trendy a přístupy v posmrtné fotografii, které rozšiřují její tradiční rámec a ukazují její významnou roli v moderní společnosti.

Druhá kapitola se zabývá často opomíjeným světem historických posmrtných a funerálních fotografií a jejich vlivem na současnou fotografii. Zkoumám rozmanité archivy, které zachycují jak obecné, tak osobní pohledy na smrt a smutek, odhalující hluboký a komplexní vztah mezi fotografií a smrtí. V této kapitole se zaměřím na několik klíčových sbírek a archivů, které dokumentují rozsah posmrtné fotografie, od portrétů zesnulých přes forenzní a kriminalistické snímky až po umělecké vyjádření smutku a vzpomínání v soukromých sbírkách obsahujících historické posmrtné a funerální fotografie. V další části zkoumám publikované sbírky forenzního charakteru obsahující historické posmrtné a funerální fotografie. Zaměřuji se na fascinující a často přehlížený aspekt uměleckého fotografického dědictví – forenzní fotografii a její umělecký potenciál. V této oblasti představuji unikátní obrazy, které dokumentují historii trestných činů, vyšetřovacích metod a funerálních rituálů. V textu se věnuji zejména archivům s kriminalistickým a žurnalistickým

obsahem, jejichž správci objevili nové cesty k jejich umělecké interpretaci, ústící často v originální knižní publikace nebo osobité výstavy.

V třetí kapitole se zaměřuji na fenomén kultury smrtících selfie, sdílení a fotografování na pietních místech. V této části zkoumám, jak se rozšíření selfie proměnilo v rizikové chování s tragickými následky. Předkládám statistiky a studie o úmrtích spojených s pořizováním selfie a upozorňuji na důležitost porozumění psychologii a motivacím stojícím za tímto chováním. Dáli popisuji rostoucí trend zákazů fotografování a vytváření „no selfie zón" jako reakci na bezpečnostní a etické obavy, zejména na místech s historickým a emocionálním významem. Tato část přináší pohled na etické dilema fotografování na pietních místech, zkoumá respekt a vhodnost v kontextu paměti a vzpomínání. V závěrečné části kapitoly se věnuji varovným systémům a osvětovým projektům, které mají za cíl snížit riziko nebezpečných selfie a zvyšovat povědomí o bezpečnosti v digitálním světě. Kapitola tak poskytuje komplexní přehled o vlivu selfie kultury na společnost a její důsledky.

Čtvrtá kapitola pojednává o moderní umělecké fotografii inspirované smrtí. Toto umělecké pole nabízí nekonečné možnosti pro interpretaci a vyjádření smrti, a to jak ve svých surových, tak i v metaforických formách. V kapitole zkoumám autorský naturalistický přístup, kde se zaměřuji na fotografy, kteří zachycují smrt v její nejsyrovější a nejrealističtější podobě. Tyto obrazy jsou často intenzivní a provokativní, odrážejí smrt jako fundamentální a nevyhnutelnou součást lidského bytí. Dále podrobně představím autory využívající manipulativní přístup. Analyzuji jejich odvahu překročit tradiční hranice a prezentovat smrt skrze osobní, často emocionálně nabitou optiku plnou složitých emocí a filozofických konceptů spojených se smrtí. Poslední část se soustředí na symboliku smrti. Zde zkoumám, jak různí umělci po celém světě používají fotografii k prozkoumání a interpretaci smrti prostřednictvím různých vizuálních jazyků a symbolů. Tato část poskytne pohled na široké spektrum technik a stylů, od tradičních až po avantgardní, a ukáže, jak originálně může fotografie odrážet širší sociální, kulturní a osobní kontexty.

V páté, poslední kapitole, se zabývám oblastí umělecké fotografie inspirované smrtí a jejími přesahy do filmu a televizní tvorby. Zaměřuji se na několik významných příkladů filmů a televizních seriálů, které tuto tematiku využily a rozšířily její možnosti interpretace. Od klasických filmů světových režisérů, kteří využívají fotografii jako metaforu nebo zpestření, přes objevné dokumenty představující reálné fotografické hrdiny až k provokativním uměleckým filmům, kde se fotografie stává nástrojem zkoumání reality a iluze. V kapitole prezentuji na konkrétních příkladech různé způsoby, jakými film a televize přistupují k tématu smrti prostřednictvím fotografie. Poukazuji také na to, jak tyto přístupy ovlivňují naše vnímání fotografie a filmu v kontextu 21. století.

Sběru, třídění a kompletování ověřených zdrojů a informací, ze kterých vychází tato práce, jsem věnoval 15 let. Během té doby jsem v nepravidelných sekvencích nadšeně práci rozšiřoval, a naopak cíleně snižoval její ambice, abych se mohl věnovat poctivě své rodině i práci. Ačkoliv je z mého pohledu stále prostor pro vylepšení, dovoluji si s pokorou tvrdit, že tak komplexní pohled na současnou uměleckou fotografii inspirovanou smrtí nebyl dosud publikován. Z tohoto důvodu věřím, že tato disertační práce bude významným přínosem v dané oblasti. Můj průběžný dlouhodobý a systematický sběr informací umožnil kompilovat nejenom teoretické a historické aspekty, ale také osobní pohledy a interpretace umělců. Výsledkem je hluboký a komplexní pohled na téma, které fascinuje a zároveň vyvolává otázky o podstatě lidské existence. Tato práce si klade za cíl prozkoumat, jak smrt ovlivňuje umělecké výrazy ve fotografii a jak se tyto výrazy proměnily

v průběhu času. Zvláštní pozornost je věnována moderním přístupům a trendům, které rozšiřují tradiční rámec posmrtné fotografie. Zabývám se zde otázkou, jak současní umělci pomocí fotografie interpretují smrt, jakým způsobem využívají symboliku a jak tato práce odráží společenské změny a osobní zkušenosti. Výzkum představuje široký záběr témat – od historie posmrtné fotografie přes archivní a forenzní aspekty až po umělecké a filozofické interpretace. Součástí je také analýza vlivu technologického pokroku a sociálních médií na vnímání a zachycování smrti ve fotografii. Přístup k tématu je tedy multidisciplinární, zahrnující jak historické, tak současné perspektivy, a to včetně vlivu digitálních technologií na náš vztah k smrti a zobrazování smrti ve vizuálním umění.

Hlavním cílem této práce je poskytnout čtenářům komplexní přehled o tom, jak je téma smrti zpracováváno ve fotografii, a zároveň nabídnout nové perspektivy na toto trvalé a univerzální téma. Mým přáním je, aby práce našla stabilní pozici mezi odbornými publikacemi o smrti ve fotografii a poskytla čtenářům možnost hlouběji porozumět reprezentaci smrti ve fotografickém umění, včetně jejích rozsáhlých sociálních, historických a kulturních aspektů.



1 ~

HISTORIE ZOBRAZOVÁNÍ SMRTI VE FOTOGRAFII A VÝTVARNÉM UMĚNÍ

~ 1.1

ÚVOD DO HISTORIE ZOBRAZOVÁNÍ SMRTI VE VÝTVARNÉM UMĚNÍ

Historie zobrazování smrti ve výtvarném umění je odrazem proměn lidského vnímání a kultury skrze staletí. Od pradávných civilizací, přes středověk, renesanci, až po moderní a postmoderní dobu umělci neustále prozkoumávali a přetvářeli zobrazení smrti, čímž odhalovali hluboké kulturní a filozofické změny v společnosti. Zobrazení smrti ve výtvarném umění se v průběhu staletí výrazně vyvíjelo, proplétalo se s náboženskými přesvědčeními, kulturními praktikami a uměleckými inovacemi. V civilizacích, jako byl starověký Egypt, byla smrt zobrazována v kontextu posmrtného života a duchovních cest. Knihy mrtvých, bohatě ilustrované texty plné kouzel, byly určeny k pomoci duším, které měly přejít do posmrtného života. V tomto období se také objevují majestátní hrobky a obrovské pyramidy, které měly sloužit jako věčné domovy pro duše zesnulých.

Rané křesťanské umění čerpalo inspiraci ze symbolů a vizuálních motivů pohanského pohřebního umění. Víra a umění se prolínaly, a to se projevovalo zejména ve způsobu, jakým byla zobrazována smrt Ježíše Krista. Podle Andrewa McGowana (2011) tato raná zobrazení ukřižování využívala k představení Ježíše Krista jako symbolu vítězství nad smrtí, což bylo výrazně odlišné od pozdějších naturalistických zobrazení jeho utrpení a smrti. V kontextu mincovního umění se křesťanská ikonografie postupně vyvíjela od zobrazení neporazitelného slunce po postavu Krista. Smrt Panny Marie, jakožto ikonografické téma, se objevuje v umění od 10. století. Ve výtvarném umění nalezneme dva významné předměty spojené s obličejem Krista: Závoj svaté Veroniky, zmíněný v úvodu, a Turínské plátno. Závoj svaté Veroniky, ikonická relikvie, je spojována s událostí, kdy žena jménem Veronika utřela Kristův obličej během jeho cesty na Kalvárii, a na závoji se zázračně objevil otisk jeho tváře. Tento závoj byl ve středověké Evropě považován za jednu z nejposvátnějších relikvií. Turínské plátno, další relikvie s obrazem muže, který byl pravděpodobně ukřižován, je předmětem intenzivního vědeckého zkoumání a debaty. Tento kus látky je považován některými za pohřební plátno Ježíše Krista, zatímco jiní věří, že jde o středověký podvrh. Například studie L. De Cara, E. Matriccianiho a G. Fantiho porovnává obličej z Turínského plátna s obličejem na Závoji svaté Veroniky a zkoumá jejich historický vztah (De Caro, Matricciani, & Fanti, 2019). Oba předměty byly významnými inspiracemi pro umělce a hrají klíčovou roli v historii křesťanského umění reflektujícího hluboké náboženské a kulturní významy spojené s obličejem Krista. Obě relikvie představují klíčové prvky v historii zobrazování smrti a utrpení v křesťanském umění, odrážející hluboké náboženské a kulturní významy.

Historie zobrazování smrti ve výtvarném umění během středověku a renesance ukazuje na složité vnímání a umělecké vyjádření smrti. V renesanční Itálii, obzvláště v 15. a 16. století, jsme svědky obnoveného zájmu o portrétování, který reflektoval širší společenské a kulturní změny té doby. Tato éra, jak ukazují Flaten a Miller (2012), zažila znovuoživení portrétního umění, ovlivněného jak antickou klasikou, tak středověkými tradicemi. Zároveň se v 17. a 18. století v Itálii, jak poznamenává Westin (1980), objevuje výrazný vliv tradice Ars Moriendi na zobrazení smrti v barokním sochařství. Tato tradice, která zdůrazňovala přípravu na „dobrou smrt“, formovala způsob, jakým byla smrt zobrazována ve výtvarném umění té doby. V tomto kontextu se objevuje i neobvyklý motiv putta s hlavou smrti, který, jak uvádí Janson (1937), představuje unikátní přístup k alegoriím smrti v renesančním umění, nezávislý na předchozích uměleckých tradicích. Další významný aspekt středověkého zobrazení smrti představuje tanec smrti, který odrážel tehdejší pohledy na sociální nerovnost a smrt. Mackenbach (1995) poukazuje na to, jak tyto umělecké reprezentace často předávaly morální poselství o sociální hierarchii a univerzalitě smrti. Oosterwijk (2004)

zdůrazňuje, že Danse Macabre se stal od 15. století populárním tématem v evropském umění a literatuře, symbolizujícím univerzálnost smrti a její dopad na všechny společenské třídy. V 15. století také dochází k nárůstu realistických obrazů smrti a pohřbu v iluminacích rukopisů, zejména v modlitebních knihách. Fiero (1984) argumentuje, že tato nová ikonografie smrti a pohřbu, která se objevila po roce 1375, byla projevem potřeby obnovit sociální a náboženské tradice, které byly narušeny během epidemie černé smrti v západní Evropě.

V renesančním umění byla smrt často zobrazována s větší důrazem na individualitu a lidskost, což je vidět například v dílech Leonarda da Vinciho nebo Michelangela. Jejich práce reflektovala nové pojetí člověka a smrti, které bylo výrazně odlišné od předchozích období. Například Michelangelova socha *Pieta* zobrazuje tragickou a současně krásnou scénu mrtvého Krista v náručí jeho matky, což ukazuje na novou úroveň emocionálního vyjádření v umění. Na druhé straně středověká umělecká díla, jako jsou fresky a rukopisy, často zobrazovala smrt jako univerzální a nevyhnutelnou součást života bez ohledu na společenské postavení. Například fresky s motivem tance smrti v kostelích a klášterech po celé Evropě zobrazovaly smrt jako postavu, která si vybírá lidi z různých sociálních tříd, od králů až po sedláky, čímž připomínaly nevyhnutelnost smrti pro všechny. Renesanční umělci jako Albrecht Dürer a Hans Holbein mladší vytvořili díla, která reflektovala křehkost a pomíjivost lidského života. Tato díla často zahrnovala symboly smrti jako lebky a kostlivce, což bylo populární zejména v nizozemských „vanitas“ malbách. Tato období, středověk a renesance, tedy nabízejí kontrastní pohledy na smrt v umění. Zatímco středověká umělecká díla často zobrazovala smrt jako univerzální a egalitární sílu, renesanční umění se soustředilo více na individualitu a emocionální aspekty smrti. Tyto rozdílné přístupy k zobrazení smrti odrážejí silné kulturní a filozofické změny, které probíhaly v Evropě během těchto období.

V období romantismu se zobrazování smrti ve výtvarném umění významně proměnilo. Romantismus, který vznikl koncem 18. století a vrcholil v první polovině 19. století, zdůrazňoval individualismus, emoce a citovou hloubku, což se odráželo i v uměleckém vyjádření smrti. Jeden z příkladů romantického zobrazení smrti lze nalézt v díle Radena Saleha, *Between Life and Death* (1848), které ukazuje, jak romantismus povzbuzoval umělce k vyjádření odporu vůči kolonialismu prostřednictvím malby. Saleh v tomto období žil v Evropě a stal se známým jako romantický malíř. Jeho dílo *Between Life and Death* je interpretováno jako odraz odporu vůči kolonialismu (Fauzie, 2020). Caspar David Friedrich, významný romantický malíř, často zahrnoval symboly smrti do svých krajinářských děl. Friedrichův obraz *Gräber gefallener Freiheitskrieger* (Hroby padlých bojovníků za svobodu), například kombinuje krajinu s antickým hrobem, aby vyjádřil protifrancouzské postoje. Tento obraz představuje Friedrichovu poklonu hrdinům a zároveň v sobě nese hlubší romantické téma, jako je propojení umění, historie, vědy a mýtu. Další důležitou součástí romantismu byla představa transcendence smrti, což bylo považováno za předurčený osud umělce-génia. J. M. W. Turner v díle *Interior at Petworth* zobrazil svou naději, že přeměna přírody prostřednictvím umění je cestou k nesmrtelnosti. Turnerovo dílo je příkladem sloučení romantické krajiny architektonického interiéru, které vyjadřuje umělcovy myšlenky o smrti a nesmrtelnosti (Sidlauskas, 1993). V romantismu byla smrt zobrazována jako hluboká a často kontemplativní zkušenost, což bylo v kontrastu s předchozími obdobími, kde byla smrt často zobrazována jako nevyhnutelný a univerzální konec. Romantické umění se zaměřovalo na subjektivní zkušenosti, emoce a individualitu, což se odráželo i v uměleckých zobrazeních smrti. Toto období přineslo nové interpretace smrti, které byly často spojeny s hlubokými emocemi, melancholií a kontemplací přírodních

a nadpřirozených aspektů existence. Umělci romantismu, jako byl například John Keats, často používali smrt jako motiv k prozkoumání hlubších otázek lidské existence a vztahu člověka k přírodě a vesmíru. Keats ve své básni *Ode to a Nightingale* používá symboliku smrti k vyjádření touhy po kráse, lásce a pravdě, čímž odráží romantický zájem o smrt a její hlubší filozofický význam (Z. Qun, 2010). Romantismus také přinesl nový pohled na smrt jako na zdroj inspirace a kreativity. Mnoho umělců a intelektuálů tohoto období vidělo ve smrti motivaci k hledání pravdy a krásy, což odráželo hlubší přesvědčení, že umění a smrt jsou úzce propojeny. Tento pohled na smrt jako inspiraci je patrný v dílech mnoha romantických umělců, od malířů až po básníky. V období romantismu se zobrazování smrti ve výtvarném umění stalo mnohem osobnějším a emotivnějším. Smrt nebyla jen tématem uměleckého zobrazení, ale stala se klíčovým prvkem v prozkoumávání otázek lidské existence, přírody a vesmíru. Romantické umění tak přineslo nové pochopení smrti, které se odrazilo v různých formách uměleckého vyjádření.

Zobrazování smrti ve výtvarném umění mělo v průběhu dějin různé podoby, ale v období symbolismu a expresionismu převládajících zejména v 19. století a na začátku 20. století, se umělci věnovali abstraktním myšlenkám a emocím, především prostřednictví symbolů a alegorií. Téma smrti bylo jedním z klíčových prvků tohoto hnutí. Například Gustav Klimt, rakouský malíř, vytvořil významný symbolistický obraz *Smrt a život*[1], který zobrazuje smrt jako tajemnou ženskou postavu objímající mladou ženu[2]. Klimt použil květiny a ornamentální vzory k vytvoření atmosféry tajemství a melancholie, což jsou typické rysy symbolistického umění. Fernand Khnopff, belgický symbolistický malíř, byl dalším umělcem, který se zaměřoval na smrt. Jeho obrazy, jako *I Lock My Door Upon Myself*, zdůrazňovaly osamělost a záhadnost spojenou se smrtí. Symbolismus měl také vliv na literaturu, například na díla spisovatelů Edgara Allana Poea nebo Charlese Baudelaira, kteří se také zabývali temnými stránkami života a smrti. S příchodem 20. století vstoupilo na scénu umělecké hnutí expresionismu, které se zaměřovalo na vyjádření emocionálního a psychologického stavu umělců. V expresionismu se téma smrti stalo ještě výraznějším a intenzivnějším. Egon Schiele, významný expresionistický malíř, často zobrazoval ve svých obrazech smrt jako drsný a destruktivní prvek. Jeho díla jako *Death and the Maiden* se soustředila na lidskou formu a zkoumala spojení smrti se sexualitou a tělesností. Dalším známým expresionistickým umělcem byl Edvard Munch, jehož slavný obraz *Křik* vyjadřoval hrůzu a zoufalství z nevyhnutelnosti smrti. Tento obraz je považován za jedno z nejvýraznějších děl expresionismu.

Ve 20. století, s nástupem moderního a postmoderního umění, se zobrazení smrti stalo ještě více rozmanitým a komplexním. Téma smrti bylo v umění v průběhu moderního a postmoderního období interpretováno mnoha různými způsoby. Umělci využívali rozličné techniky a styly k tomu, aby vyjádřili své osobní i společenské reflexe tohoto základního aspektu lidské existence. Moderní umění často přistupovalo k tématu smrti s hloubkou, vážností a existenciálním zamyšlením, zatímco postmoderní umění se začalo zabývat smrtí provokativně a ironicky. Moderní umělci jako Pablo Picasso často pracovali s tématem smrti v hlubokých a existenciálních kontextech. Jeho

---

1 Klimtův obraz *Smrt a život* se stal terčem klimatických aktivistů v Rakousku. Ti ho polili černou tekutinou při příležitosti jeho vystavení v Leopold muzeum ve Vídni v roce 2022.

2 Klimt namaloval *Smrt a život* v roce 1910 a přepracoval ho v letech 1912–1913 a znovu v letech 1915–1916. Obraz zobrazuje Smrt vlevo a Život – muže, ženy a děti – vpravo.

obraz *Guernica* je reakcí na hrůzy španělské občanské války a bombardování města Guernica. Obraz je silným politickým a sociálním komentářem, který vyjadřuje násilnou smrt civilistů a tragédii války. Francis Bacon, další významný umělec 20. století, se tématem smrti zabýval v expresionistických a abstraktních portrétech, které zdůrazňovaly destruktivní a groteskní aspekty lidského života. Jeho dílo *Triptych May–June 1973* je výmluvným příkladem tohoto přístupu, kde smrt a život splývají do temného a strhujícího projevu. Umělci jako Frida Kahlo a Salvador Dalí představili nové, často surrealistické interpretace smrti, zatímco Andy Warhol a Damien Hirst v postmoderní éře používali smrt jako prostředek k ironickému komentáři společnosti nebo jako reflexi konzumní kultury. Tento přístup umožnil umělcům prozkoumat smrt z různých perspektiv, od osobních a emocionálních až po společenské a politické aspekty. Současně s tím se v umění objevují i další formy zpracování smrti, jako jsou instalace, performance nebo digitální umění. Tato nová média umožňují umělcům prozkoumávat téma smrti způsoby, které byly dříve nemyslitelné, a reagovat tak na rychlé změny ve společnosti a technologii. Andy Warhol vytvořil sérii obrazů *Death and Disaster*, které zobrazují tragické události a smrt jako mediálně zprostředkovaný fenomén. Jeho *Green Car Crash* je silným příkladem, jak smrt může být zpracována v kontextu masové kultury. Britský umělec Damien Hirst se proslavil kontroverzními instalacemi spojenými se smrtí. Jeho dílo *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* obsahuje žraloka ponořeného ve formaldehydu, což reflektuje nejen smrt žraloka, ale i naši fascinaci smrtí a jejím vlivem na naši mysl. Toto dílo se stalo ikonickým symbolem umění a smrti ve světě postmoderního umění. Postmoderní umění také otevřelo prostor pro feministické a genderové perspektivy na téma smrti, což lze vidět v dílech umělkyň jako Cindy Sherman nebo Jenny Holzer. Sherman vytvořila sérii fotografií s názvem *Untitled Film Stills*, kde reflektuje stereotypy a očekávání společnosti vůči ženám a smrti. Moderní a postmoderní umění přistupovalo k tématu smrti různými způsoby, od existenciálního zkoumání po ironii a provokaci. Tímto způsobem umělci pokračují v reflexi a interpretaci smrti jako neodmyslitelné součásti lidské existence v rámci současného umění. Tato díla nejenže reflektují smrt jako fyzickou realitu, ale také jako komplexní a hluboký aspekt našeho bytí.

S nástupem umělé inteligence (dále jen „UI“) do uměleckého světa vzniká nový kontext a způsob, jakým je téma smrti zobrazováno a reflektováno. UI přináší inovativní nástroje a techniky, které umožňují umělcům zkoumat smrt z nových a neprobádaných perspektiv. UI může tedy i ovlivňovat zobrazování smrti v umění, mít zásadní význam pro současný umělecký svět. UI může být využita k analýze rozsáhlých souborů dat a k vyhledávání vzorů v uměleckých dílech z různých dob a stylů. To umožňuje umělcům a historikům umění identifikovat různé způsoby, jak byla smrt v minulosti zobrazována, a sledovat její vývoj a proměny v různých kulturách a epochách. Jedním z příkladů, jak UI ovlivnila zobrazování smrti, je projekt *Databáze smrti* od umělce R. Luka DuBoise. Tato interaktivní instalace využívá UI k analýze textů písní zpěváků, kteří zemřeli mladí, a vytváří hudbu, která kombinuje jejich hlasové projevy. Tímto způsobem umožňuje divákům prožít spojení mezi smrtí umělců a jejich uměním. Dalším příkladem je umělecký projekt *AI-Generated Death Masks* od Marca Quinnse. Tento projekt využívá UI k vytvoření virtuálních posmrtných masek různých umělců, včetně Vincenta van Gogha a Fridy Kahlo. Tímto způsobem umožňuje divákům nahlédnout do tváří umělců, kteří zemřeli, a zkoumat jejich emocionální stavy a myšlenky v okamžiku jejich smrti. UI také umožňuje vytvářet interaktivní umělecké instalace, které reagují na život a smrt v reálném čase. Umělec Refik Anadol vytvořil projekt *WDCH Dreams*, který využívá UI k vizualizaci dat z hudebního sálu v Los Angeles v reálném čase. Tímto způsobem je umožněno

divákům vidět, jak se data proměňují a jak hudba žije a umírá během koncertu. Jedním z konkrétních příkladů využití UI ve výtvarném umění je i projekt *The Next Rembrandt*. Tento projekt vytvořila reklamní agentura J. Walter Thompson Amsterdam ve spolupráci s technologickými partnery a historiky umění. UI byla využita k analýze a modelování dat týkajících se Rembrandtových děl, což umožnilo vytvořit nový portrét ve stylu tohoto slavného nizozemského malíře. Tímto způsobem se ukázalo, že UI může být nástrojem pro tvorbu nového umění, které vychází z historických kontextů. Dalším příkladem je umělecký projekt *AICAN*, který vytvořil umělec Ahmed Elgammal ve spolupráci s UI. *AICAN* používá hluboké učení k vytváření abstraktního umění, které reflektuje lidské emoce a existenciální témata, včetně smrti. Umění vytvořené touto UI má schopnost komunikovat a vyvolávat emocionální reakce u diváků. Dalším směrem, který UI otevírá, je interaktivní umění, které reaguje na život a smrt v reálném čase. Umělec Memo Akten vytvořil projekt *Body Paint*, který využívá UI k monitorování pohybu lidského těla a vytváření abstraktního obrazu, který reaguje na pohyby a aktivity diváka. Tímto způsobem se umožňuje divákům prožívat spojení mezi životem, pohybem a smrtí prostřednictvím interakce s uměním. Umělá inteligence přináší nové možnosti a perspektivy do zobrazování smrti v umění. Umělci mohou využívat umělou inteligenci k analýze a vizualizaci dat spojených se smrtí a tak lépe porozumět tomuto tématu. Toto spojení umění a technologie otevírá dveře k inovativním a nezvyklým uměleckým počinům.

Smrt jako univerzální téma odráží nejen kulturní a historické kontexty, ale i osobní zkušenosti a emoce umělců, kteří se jí věnují. Toto téma zůstává v umění stále aktuální a inspirující, přičemž každé období přináší své jedinečné interpretace a přístupy. V současnosti je zobrazení smrti ve výtvarném umění ovlivněno také globálními událostmi, jako jsou války, pandemie a klimatické změny. Umělci reagují na tyto výzvy a využívají svá díla k vyjádření společenského komentáře a upozornění na důležité otázky. Například umění, které vzniklo během pandemie COVID-19, často reflektovalo téma smrti a ztráty, a zároveň poukazovalo na otázky izolace, duševního zdraví a lidské odolnosti. Historie zobrazování smrti ve výtvarném umění je tedy svědectvím nejen o evoluci uměleckých stylů a technik, ale také o významných změnách v lidském vnímání a postojích k smrti. Smrt, jako univerzální téma, odráží nejen kulturní a historické kontexty, ale i osobní zkušenosti a emoce umělců, kteří se mu věnují.





~ **Gustav Klimt**, obraz *Death And Life* (Smrt a život), 1908

~ 1.2

ÚVOD DO HISTORIE ZOBRAZOVÁNÍ SMRTI VE FOTOGRAFII

V dobách, kdy fotografie neexistovala, nebylo pořízení posmrtného portrétu od malíře ničím neobvyklým, nicméně stále se jednalo o výsadu zámožných a mocných, kteří si mohli takovéto dílo finančně dovolit. Vyobrazování zesnulých a pozůstalých pomocí fotografie má tedy svou tradici a kořeny v malířství. Po staletí však bylo pro běžného člověka takovéto dílo finančně nedosažitelné.

Fotografové, často rekrutovaní z řad malířů, mnohdy tvořící stále v malířských ateliérech, si uvědomovali, že pomocí fotografie dosáhnou rychlejšího a přesnějšího zobrazování skutečnosti. Zpočátku se jednalo především o umělce, vědce a zámožné intelektuály, nicméně ruku v ruce s technickým vývojem vznikaly už v roce 1840 komerční fotografické ateliéry, které byly vhodnou alternativou k ateliérům malířským. Již v době, kdy se fotografie celosvětově rozšiřovala, bylo zřejmé, že toho médium bude mít velký obchodní potenciál. Finanční náklady na pořízení fotografického portrétu byly několikanásobně nižší než náklady na vznik malířského portrétu, a tak fotografie zcela logicky převzala a později téměř zcela zastoupila „klasické“ malířské práce včetně portrétování nebožtíků či pozůstalých. Velký rozmach užité posmrtné fotografie má tedy především ekonomické důvody. Dokumentární, reportážní a užitá posmrtná fotografie, ať už profesionální nebo amatérská, má tedy svou dlouholetou tradici. Hojně využívána byla také v kriminalistické a později i ve válečné fotografii.

Přestože dokumentace války začala brzy v historii fotografie, rané válečné fotografie nezobrazují smrt. Místo toho ukazují bojiště nebo vojenské důstojníky. Existuje několik důvodů. Nejdříve války fotografovali amatéři, většinou vojáci sami. Jejich obrazy nebyly určeny pro zveřejnění, a tudíž měli na věci osobní zájem. Mrtvá těla ale logicky v zájmu nebyla. Jedním z prvních fotografů, kteří cíleně vytvářeli válečné snímky, byl Angličan Roger Fenton, autor dnes dobře známých fotografií z Krymské války (1854–1855). První významná událost, při které došlo k vytvoření většího počtu posmrtných fotografií, byla bitva u Antietam Creeku blízko Sharpsburgu v Marylandu v září roku 1862. Fotografové Alexander Gardner a James Gibson, kteří byli schopni dojet na bojiště nedlouho po konci války, vytvořili přes 70 fotografií za pět dnů. Osm z nich ve stereo formátu – tehdy relativně levným a populárním typem fotografie. Z celkového počtu téměř třetina fotografií zobrazuje padlé vojáky.

Pokud mluvíme o historii zobrazování smrti ve fotografii, musíme zmínit také kriminalistickou fotografii. Ta se skládá z fotografií z místa činu, z nápravných zařízení, z poprav, z fotografií zachycujících vymáhání práva, z fotografií vztahujících se k historii odhalování trestné činnosti a jejího následného potrestání a z klasických trojdílných fotografií pachatelů trestné a jiné protiprávní činnosti, pro které se v anglicky mluvících zemích zažilo označení „mugshots“. Policejní snímky tohoto typu jsou v archivech početně zastoupeny již od roku 1840. Můžeme na nich najít i nechvalně proslulé zločince jako Dillingera, Baby Face Nelsona, Pretty Boy Floyda či Jesseho Jamese. Tento druh fotografie se díky svému praktickému využití provozuje až do dnešních dnů a je často zneužíván ke zvýšení prodejnosti bulvárních periodik.

~ 1.3

SMRT VE FOTOGRAFII V KONTEXTU 19. A 20. STOLETÍ

Pro pochopení důvodů a motivací vytváření fotografií zobrazujících smrt je nezbytné zdůraznit dobovou situaci tehdejší společnosti. Přístup ke smrti jako takové byl v 19. století velmi odlišný od toho dnešního. Téma smrti bylo dokonce běžným veřejným konverzačním tématem. Smutek ze ztráty či odchodu blízké osoby byl častou a běžnou součástí veřejného i osobního života. Hřbitovy byly tvořeny více jako rekreační a odpočinková místa. Lidé velmi často přicházeli o své blízké, posmrtné fotografie brali jako zcela přirozenou součást života.

Fenomén užité fotografie zobrazující zesnulé osoby se ke konci 19. století pozvolna vytrácí a přetrvává převážně v komunitách, které jsou silně religiózně založené. Umělecká fotografie inspirovaná smrtí se objevuje jen velmi zřídka a zažívá svůj rozmach až v 70. letech 20. století, kdy začínají vznikat první moderní fotografické práce inspirované smrtí. Do této doby se stihly názory celé společnosti na smrt radikálně změnit. Smrt se stává nevhodným, tabuizovaným a někde téměř zakázaným tématem. Fotografie, obraz či jen pohled na mrtvého se nám v dnešní době zdá přinejmenším zvláštní, ne-li vyloženě morbidní a zvrácený. Ale v 19. století a hlavně v jeho druhé polovině poznamenané vynálezem daguerrotypie bylo zobrazování smrti pomocí fotografie (a dříve pomocí malby) zcela běžnou součástí každodenního života tehdejší společnosti. Bylo to také tím, jak píše Elizabeth Kelley Kerstens ve svém článku pro *Ancestry Magazine*[3], že v 19. století byla smrt mnohem běžnější záležitostí, a dokládá to i statistikami úmrtí v USA. Zjistila, že v roce 1850 byla průměrná délka života 38,9 let, přičemž v roce 1900 to už bylo 49,6 let. Podobnou změnu zaznamenala dětská úmrtnost, která byla v roce 1850 nepředstavitelných 217,4 mrtvých na 1 000 narozených a v roce 1900 téměř o 50 % nižší, tedy 120,1 mrtvých na 1 000 narozených. S tolika mrtvými okolo sebe se lidé logicky vypořádávali se smrtí diametrálně jiným způsobem. Lidé si najímali profesionální fotografy, kteří měli za úkol zdokumentovat mrtvé tělo jejich blízkých než se zpopelní či uloží do země. Šlo totiž o jakousi poslední vzpomínku na dotyčného, o poslední šanci vytvořit si hmotnou památku na milovaného blízkého. Tato fotografie se po vytvoření rozeslala příbuzným, kteří z nějakých důvodů nemohli dorazit na pohřeb. Snímky byly posléze vystaveny v domovech rodin i příbuzných, kde se často instalovaly na velmi exponovaná místa.

V současné době je posmrtná fotografie vnímána převážně negativně. Společnost ji odsuzuje jako něco nepatřičného, morbidního či nechutného. Navzdory tomu ale zájem o ni zase pozvolna roste. Ke konci 20. století bylo uspořádáno několik významných fotografických výstav, byly založeny specializované sbírky a na toto téma byly také napsány odborné knihy, ze kterých lze čerpat. Například Archief en Museum voof het Vlaamse Cultuurleven v Antverpách připravilo v roce 1994 výstavu *In het licht van de dood. Post-mortem foto's* (kurátoři: Clement Caremans, Nora de Smet, Nieke Loonen). V roce 1995 uspořádalo National Museum of Photography, Film & Television ve Velké Británii důležitou výstavu s názvem *The Dead* (kurátoři: Val Williams, Greg Hobson) představující 28 umělců věnujících se posmrtné fotografii. San Francisco Museum of modern Art připravilo v roce 1997 výstavu *Police Pictures: The Photograph As Evidence* (kurátorka Sandra S. Phillips), která byla vůbec první výstavou svého druhu, zkoumající současné i historické fotografie pořízené jako důkazy s tvůrčím nadhledem. V roce 1998 uspořádalo Teylers Museum v Holandsku výstavu *Naar het lijk, het Nederlandse doodsportret, 1500–Heden*, která nabízela velký přehled o portrétování

---

3 Elizabeth Kelley Kerstens, CGRS, CGL ve svém článku pro *Ancestry Magazine* (09/10, 2005).

mrtvých ve výtvarném umění od roku 1500 až do roku 1998. V roce 2002 připravilo na toto téma výstavu také Musée d'Orsay v Paříži s názvem *Le dernier portrait*. Významná byla též výstava *Dark Side 2 – Photographic Power and Violence, Disease and Death Photographed*, která proběhla v roce 2009 ve Fotomuseum Winterthur ve Švýcarsku. Tentýž rok proběhla výstava *Santos Inocentes. Tránsito de imágenes* v galerii L'imaginaire Aliance française v Peruánském městě Miraflores, kterou kurátorovala Sophia Durand a Daniel Contreras. Na přelomu roku 2010/2011 představila pražská galerie Rudolfinum výstavu *Decadence Now! Za hranicí krajnosti*, v níž byla prezentována celá řada děl inspirovaných smrtí. V České republice v Uměleckoprůmyslovém museu v Praze proběhl v roce 2014 velký výstavní cyklus nazvaný *SMRT: nevšední výstavní cyklus o životě*, který dle tiskové zprávy představuje následovně: *„Téma, na první pohled trochu šokující, rozvíjí jeden z nejvýznamnějších fenoménů, který se paradoxně dotýká hlavně ‚všeho živého'. Jednotlivé výstavy představí návštěvníkům motiv smrti jako součást života v koloběhu přírody či jako inspiraci v hudbě a umění"*. Tento výstavní cyklus zahrnoval rovněž ukázky fotografií, které zobrazují smrt. V roce 2014 byla také představena výstava *But Not Forgotten – Selections from the Steve and Mary DeGenaro Postmortem and Memorial Photography Collection* v California Museum of Photography v Riverside. V prostorách Rommelaere Institutu univerzity v belgickém Gentu, kde byla do ledna 2015 prováděna soudní lékařská praxe, proběhla tentýž rok výstava *Post Mortem: Vesalius tussen kunst en wetenschap. Wandelgids.* (kurátoři: Patrick Monsieur, Marjan Doom). Dále proběhla výstava *Crime Scenes | A Hundred Years of Photographic Evidence* v Nederlands Fotomuseum v nizozemském Rotterdamu v roce 2016. Významná byla rovněž výstava *The Last Gaze: Postmortem Portrait in Contemporary Photography* v Center for Contemporary Photography ve slovinské Lublani (2017). Rozsáhlá, kvalitně připravená a divácky úspěšná výstava *The Last Image Photography and Death* proběhla v roce 2018 v německé galerii C/O Berlin.

Lokální fenomény umělecké fotografie inspirované smrtí nebo specifické tradice zobrazování smrti v jednotlivých krajinách se podařilo popsat v těchto zemích: **Kanada** – Penny Cousineau-Levine, *Faking death: Canadian art photography and the Canadian imagination*, McGill-Queen's University Press, Kanada, 2003; **Island** – Sigurjón Baldur Hafsteinsson v kapitole *Post-mortem and funeral photography in Iceland* z knihy *History of Photography Iceland, Spring 1999*, Taylor & Francis, Londýn, 1999; **Rusko** – Olga Boitsova v kapitole *„Don't Look at Them They're Nasty" photographs of funerals in Russian culture* knihy *Russian Cultural Antropology After the Collapse od Communism*, (Ed. Albert Baiburin, Catriona Kelly, Nikolai Vakhtin), Routledge, Londýn, 2014; **Turecko** – Pelin Aytemiz, *Death photography in Turkey in the late 1800s and early 1900s: Defining an area of study*, Routledge, Londýn, 2013; **Indie** – Radhika Chopra, *Seeing off the dead: Post-mortem photographs in the Darbar Sahib*, Routledge, Londýn, 2017; **Řecko** – Vystavování smrti – Museums and Photography: Displaying Death, Elena Stylianou a Theopisti Stylianou-Lambert, kapitola *Our first Murder: Exhibiting Evidence Outside the Police Archive,* Stella Pekiaridi, Routledge, Londýn, 2016; **Velká Británie** – *Photographing Death: Representations of Death in Memorial and Art Photography in Victorian Britain*, Jannie Uhre Kongsgaard, Vanitas Publishing, Odense, 2022; **Dánsko** – *Det sidste billede: Fotografisk mindekultur og sorgarbejde i Danmark i historisk og nutidig optik*, Jannie Uhre Kongsgaard (dříve Ejstrud), Vanitas Publishing, Odense, 2017; **Španělsko** – *Post-mortem photographic portraits in Galicia (nineteenth and twentieth centuries)*, Virginia de la Cruz Lichet, Titilante Ediciones, Madrid, 2021.

Historická fotografie inspirovaná smrtí byla cílem zkoumání diplomových prací absolventů Institutu tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě *Smrt ve fotografii od jejího počátku do roku 1945* Pawła Supernaka a *Posmrtný portrét ve fotografii* Přemysla Havlíka. Obecný vhled do tématu najdeme v bakalářské teoretické práci *Smrt ve fotografii* Šárky Navrátilové vytvořené v rámci studia na Univerzitě Tomáše Bati ve Zlíně v roce 2011. Současná fotografie inspirovaná smrtí byla oborem studia Josephine Higgins, která ve své magisterské práci *Seeing Death: Portraiture in contemporary post-mortem photography* na Faculty of the Humanities University of Cape Town 2013 zkoumala především estetiku a fotografickou interpretaci smrti v dílech čtyř fotografů (Elizabeth Heyert, Pieter Hugo a Walter Schels a Beate Lakotta). Příspěvkem k tématu jsou také závěrečné práce absolventek Institutu tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě Grety Blumajerové s názvem *Forenzní fotografie jako inspirace od roku 1945 v módě a reklamě* (2013) a *(NE)obyčejná smrt, motiv mrtvého zvířete v současné fotografii* (2018) od Andrey Malinové. Dále také práce *Images of the dead: ethics and contemporary art practice* a *Speaking to the dead: Images of the dead in contemporary art* od Mary O'Neill zveřejněná v publikaci *Cultural and ethical turns: interdisciplinary reflections on culture, politics and ethics* od Bena Garnera (Ed.), Inter-Disciplinary Press, Oxford, 2011. Blízký vztah mezi fotografií a smrtí osvětluje práce *Staging Death, Translating Death, Rehearsing Death: A Photographer's Apprenticeship in Dying* (2010) od Daniely Fargione. Současný pohled na posmrtnou fotografii nabízí také kniha autorky Iny König *Die ‚objektiven' Toten. Leichenfotografie als Spiegel des Umgangs mit den Toten* (Diplomica Verlag, Hamburg, 2008), kniha *Death's Showcase: The Power of Image in Contemporary Democracy* (MIT Press, Cambridge, 2001) od Arielly Azoulay či článek *The Death of Photography in the Digital Afterlife* od Ginger Liu (gingerliu.com, 2022) pojednávávající o proměně fotografie v digitální éře, zejména v kontextu umělé inteligence a digitálních technologií. Pro hlubší pochopení významu a historie posmrtné fotografie je možné nahlédnout do práce *An Attempt to Restore the Ordinary Death to the Visual Realm – Artistic, Therapeutic, and Ethical Aspects of the Post-Mortem Photography of Children in the 21st Century. Short Introduction* (Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Lodž) od Łucji Lange z roku 2020, která zkoumá umělecké, terapeutické a etické aspekty posmrtné fotografie dětí ve 21. století.

Výše uvedená díla ale nejsou jedinou odbornou literaturou věnovanou tomuto tématu, ačkoliv mnoho dalších autorů z těchto knih či archivů čerpalo. Mezi významné knihy o historii posmrtné fotografie můžeme zařadit také *Secure the Shadow: Death and Photography in America* (Jay Ruby, MIT Press, Cambridge, 1995), *Photography and Death* (Audrey Linkman, Reaktion Books, Londýn, 2011) a *Photography and Death: Framing Death throughout History* (Racheal Harris, Emerald Publishing Limited, Leeds, 2020).

Historie zobrazování smrti v umění a fotografii byla i námětem dokumentárního filmu *Death in America: A Chronological History of Illness and Death* (J. R. Olivero, produkce: Dr. Stanley B. Burns, 1997). Dokument využívá historické posmrtné fotografie, sbírku lékařských fotografií a další materiály z Burnsova archivu ve snaze zkoumat a interpretovat americké fenomény ve vztahu k nemocem a smrti. Nelze opomenout ani televizní dokument *The Vile Bodies* (Odpudivá těla, 1997). Tento třídílný dokument z dílny britské stanice *Channel 4* představil širokému publiku práce uměleckých fotografů, kteří v rámci svých projektů pracují s lidským tělem. Konfrontuje diváka s kontroverzními tématy jako je smrt, obezita, stárnutí nebo dětská nahota. V dokumentu se objevuje Nick Waplington, který tvoří fotografické rekonstrukce reálných sebevražd, Sally

Mann, jejíž fotografie vlastních obnažených dětí vzbudily hlasité negativní reakce, autor proslulý svými provokativními a surrealistickými fotografiemi s tématikou smrti a posmrtných scén Joel Peter Witkin nebo britská fotografka Sue Fox pracující v márnicích, nemocnicích, krematoriích, pohřebních ústavech a na hřbitovech na sérii *Post-Mortem*. Posmrtná fotografie je stěžejním tématem dokumentu *Corpus Camera* (1999), který zkoumá moderní zvyk fotografování zemřelých na Islandu. Hlavními postavami jsou Sigga a Runni, starší pár, který sdílí dojemné fotografie svého syna, jenž zemřel v mladém věku. Tyto snímky ukazují trvalý emoční dopad a rozdílné způsoby, jakými se vyrovnávají se svým zármutkem. Rúna, hospodyňka z odlehlých západních fjordů, si uchovává pohřební snímky zničující rodinné tragédie, kterou považuje za významnou životní událost, a jsou pro ni stejně důležité jako fotografie z radostných příležitostí, jako jsou svatby nebo křtiny. Erlendur a jeho nevlastní dcera Úlfhildur se uchylují k fotografování, aby zachytili poslední okamžiky života jeho manželky po dlouhém boji s rakovinou. Mezitím Sigrún, která má zvláštní zájem o pohřby, zaznamenává tyto události na video, původně jako způsob, jak čelit svému strachu ze smrti, ale její pohled se mění, když čelí osobní ztrátě. Prohlížení těchto fotografií umožňuje jednotlivcům ve filmu a zpracovávat jejich hluboké osobní ztráty, což je vede k zamyšlení nad pojmem smrtelnosti. Vyprávění také sleduje cestu těla od smrtelného lůžka až po pohřeb, proloženou těmito osobními příběhy smutku a odolnosti. Film zahrnuje archivní snímky mrtvých a pohřbů z více než jednoho století, což osvětluje rozšířenou, ale veřejností málo uznávanou praxi poválečné fotografie. Dokument o délce 57 minut byl natočen dle původního nápadu Sigurjóna Baldura Hafsteinssona, autora článku *History of Photography Iceland* publikovaného v časopise *History of Photography* (Taylor & Francis, Londýn, Spring 1999). Autentickou výpověď fotografa, jehož každodenní prací bylo dokumentovat zvěrstva nacistického režimu, zachycuje film *Portrétista*. Působivý dokumentární snímek z roku 2005 vypráví příběh Wilhelma Brasseho, bývalého vězně z koncentračního tábora Osvětim. Tento dokument je považován za jeden z nejsilnějších dokumentů na téma holokaustu. Wilhelm Brasse byl polský fotograf, který byl donucen fotografovat vězně v Osvětimi během 2. světové války. Režie filmu se ujal Ireneusz Dobrowolski a film byl poprvé uveden na polské televizní stanici v roce 2006. Dokument je velmi komorní a odehrává se většinou ve studiu, kde Brasse sedí na stoličce a vypráví o svých zážitcích z Osvětimi. Jeho vzpomínky jsou proloženy fotografiemi, které pořídil během svého pobytu v táboře. Jeho úkolem bylo pořizovat fotografie, které sloužily jako dokumentace pro táborovou správu. Nejčastěji šlo o evidenční portréty vězňů, které byly pořizovány zpravidla krátce po jejich příjezdu do tábora. Tyto portréty zachycují tváře vězňů, mnohdy s výrazem strachu a beznaděje, a byly klíčové pro identifikaci jednotlivců v rámci tábora. Kromě evidenčních portrétů musel Brasse fotografovat také vězně, kteří byli předmětem lékařských a pseudovědeckých experimentů. Tyto fotografie dokumentovaly průběh experimentů, které prováděli nacističtí lékaři, včetně notoricky známého Josefa Mengeleho. Byly to důležité dokumenty pro ty, kteří prováděli tyto kruté experimenty. V některých případech byl Brasse dokonce pověřen fotografováním mrtvých vězňů, což bylo pro něho jistě extrémně traumatizující. Tyto snímky sloužily jako důkaz smrti pro táborovou administrativu nebo pro další lékařské a vědecké účely. Později při osvobozování tábora Osvětim došlo k situaci, kdy velitelé SS dali příkaz zničit veškerou fotodokumentaci, aby tak skryli důkazy o hrůzách, které se v táboře odehrávaly. Brasse se však rozhodl tento příkaz ignorovat a podařilo se mu zachránit mnoho negativů fotografií, které pořídil během svého pobytu v táboře. Tímto činem zachoval důležité historické dokumenty, které svědčí o realitě života a smrti v Osvětimi. Tyto fotografie

poskytly neocenitelný vhled do hrůz koncentračních táborů a staly se klíčovým svědectvím o holokaustu. Brasseho odvaha a rozhodnutí riskovat život kvůli usvědčujícím fotografiím pomohly zajistit, aby svět nikdy nezapomněl na hrůzy, které se odehrály během 2. světové války. Brasse se po válce pokusil vrátit k práci fotografa, ale kvůli traumatům a nočním můrám se rozhodl nikdy více nevzít fotoaparát do rukou a nakonec založil obchod s uzeninami. O své funkci táborového dokumentárního fotografa se přes 60 let nikomu nezmínil. Wilhelm Brasse zemřel v roce 2012 ve věku 94 let.

Protipólem Brasseho odvaze je skupina fotografů z jižních Čech a jejich rodinných příslušníků, kteří se postupně transformovali z fotografování respektovaných občanů Českého Krumlova po fotografování odsouzených k smrti až po účast na mučení a popravách v rámci nacistického režimu. To vše zkoumá dokumentární film *Fotografové smrti* (2022) odhalující dříve neznámé příběhy německých obyvatel Česka, kteří se zapojili do holokaustu. Před obdobím první republiky žily v Českém Krumlově různé národnosti v míru, ale někteří místní Němci nikdy nepřijali inkorporaci města do Československa a hledali způsoby, jak si udržet svou německou identitu. Nárůst nacismu a odpor k republice vedly několik fotografů k tomu, že opustili Krumlov a věnovali se nacistickým ideálům, včetně likvidace lidí považovaných za nevhodné. Fotograf Karel Cudlín a lékař Milan Novák pátrají po stopách těchto lidí, kteří se z obyčejných fotografů stali specialisty na likvidaci v koncentračních táborech. Dokument také odhaluje málo známý program „T4“, jehož cílem byla na začátku 2. světové války eutanazie lidí s psychickými problémy. Tento program se postupně zvrhl v prosté vraždění a mučení. Film se zaměřuje na důsledky eugeniky, slepou víru v autoritu a prioritizaci „zdraví národa“ před dobrem jednotlivce. Zmiňuje se také o „obyčejných lidech“ z Čech, kteří se stali likvidátory svých spoluobčanů v touze vyhnout se válce a zajistit si snadný příjem. Okrajově se tématu smrti ve fotografii dotýká také dokument *Through a Lens Darkly: Black Photographers and the Emergence of a People* (2014): Ten nabízí pohled na historii fotografie Afroameričanů a jejich využití jako prostředku sociální změny od otroctví po současnost. Film inspirovaný knihou Deborah Willis *Reflections in Black: Black Photographers from 1840–Present* (W. W. Norton & Company, New York, USA, 2000) se zaměřuje na historii fotografie Afroameričanů jakožto jakési rodinné album kultury. Tato historie odhaluje zajímavé souvislosti a klade otázky, jako je například, zda bylo shodné načasování zrušení otroctví v USA a šíření fotografie náhodné. Dokument ukazuje, jak byly fotografie využívány k dokumentaci a zaznamenání důležitých historických momentů a osobních příběhů, což mohlo zahrnovat i posmrtné portréty, běžnou praxi v 19. století (Roger Ebert, 2014). *PBS International* uvádí, že film přináší do popředí dříve skryté a málo známé snímky od profesionálních i amatérských afroamerických fotografů od samotného počátku fotografie, což naznačuje, že široký záběr dokumentu mohl zahrnovat různé fotografické styly a techniky, včetně posmrtné fotografie (PBS International, 2024).

Ojedinělé svým zaměřením na téma smrti v umění a především ve fotografii je Museum Tot Zover v nizozemském Amsterdamu. Toto funerálně-umělecké muzeum je umístěno v domě hrobníka z 19. století u vstupu do New Eastern Memorialpark, největšího hřbitova v Amsterdamu. The Museum of Mourning Photography & Memorial Practice (MoMP) v Lyons, Illinois, založené Anthonym R. Vizzarim, se zaměřuje na zkoumání fotografie jako nástroje a uměleckého média uchovávajícího paměť jako kulturní dokument. Toto soukromé „minimuzeum“ archivuje fotografie, negativy a pamětní předměty od roku 1850 do současnosti. Jeho hlavním cílem je zachování přístupnosti a ochrany tohoto typu fotografie pro budoucí generace. Sbírka muzea, která není

v současné době celá dostupná online, slouží jako zdroj pro antropology i umělce. Návštěvy MoMP jsou možné pouze po předchozí domluvě. V České republice vybudovala podobný koncept Galerie Na shledanou, která byla umístěna v bývalé smuteční síni na hřbitově Malsička ve městě Volyně a provozovala se mezi lety 2010 a 2019. Její zaměření spočívalo v prezentaci současného umění, často se zaměřením na tématiku smrti a pohřbu. Kurátorem a autorem konceptu této galerie byl Jan Freiberg.

Existují rovněž **archivy specializující se na posmrtné fotografie**, které podrobněji představuje další kapitola. Mezi ty zásadní patří *The Burns Archive* v New Yorku, z něhož vzešla mimo jiné série průlomových publikací *Sleeping Beauty* (Twelvetrees Press, Altadena, 1990) *II & III* (Burns Archive Press, New York, 2002, 2010) a kniha *Deadly Intent: Crime & Punishment: Photographs from The Burns Archive* (PowerHouse Books, New York, 2008). *Thanatos Archive* se sídlem ve Woodinville v americkém státě Washington publikovala ze svých sbírek knihu *Beyond the Dark Veil: Post Mortem and Mourning Photography from the Thanatos Archive* (Last Gasp, San Francisco, 2015). Za zmínku stojí také sbírka Angličana Paula Freckera v Londýně známá jako *The Library of Nineteenth-Century Photography*, specializující se na fotografii 19. století.

Pilířem pro výše uvedené knihy, odborné články, publikace, filmy, televizní dokumenty, výstavy i další zdroje je badatelská a konstruktivní práce teoretiků umění a fotografie. Dílo několika z nich vytesalo v umění silné stopy. Mezi ně patří zejména Roland Barthes, Walter Benjamin, Susan Sontag a John Berger. Všichni významně přispěli k rozvoji teorie fotografie. Každý z nich přistoupil k tématu z jiné perspektivy a společně obohatili naše chápání vztahu mezi fotografií, smrtí a pamětí. Roland Barthes, francouzský literární teoretik a filozof, ve své knize *Světlá komora* (původně vydáno ve francouzštině pod názvem *La Chambre claire: Note sur la photographie* v roce 1980 nakladatelstvím Gallimard v Paříži v roce 1980) podrobně zkoumá vztah mezi fotografií a smrtí. Používá teologický jazyk k popisu fotografie, považuje ji za dokument, který slouží jako důkaz existence a zároveň připomíná nevratnost času a ztrátu. Barthes se zaměřuje na osobní zkušenost s fotografií, která je pro něj spojena s emocemi a vzpomínkami. Walter Benjamin, německý židovský filozof a kritik, ve své práci *Malá historie fotografie*, publikované v berlínském periodiku *Literarische Welt* v roce 1931, zkoumá fotografii jako prostředek zachycení okamžiku a vytváření paměti. Benjaminův přístup k fotografii je hluboce ovlivněn jeho zájmem o historii, paměť a zkušenost s modernitou. Jeho myšlenky na toto téma jsou dodnes předmětem diskusí a studií. Susan Sontag, americká spisovatelka a filozofka, ve svém díle *O fotografii* z roku 1977 a později v *Jak jsme si užili smrti* z roku 2003 (oboje vydáno v Farrar, Straus and Giroux, New York) se věnuje etickým aspektům fotografie, zejména v kontextu dokumentace utrpení a smrti. Sontag se zaměřuje na moc a nebezpečí fotografie, na to, jak může fotografie otupovat své diváky a zároveň sloužit jako nástroj sociální kontroly. John Berger, britský spisovatel a kritik, se ve své knize *Způsoby vidění* z roku 1972 (Penguin Books, Londýn) a dalších pracích zaměřuje na to, jak fotografie ovlivňuje naše vnímání reality. Berger se zajímá o vztah mezi fotografem, subjektem a divákem a zkoumá, jak fotografie ovlivňuje naše vnímání minulosti a přítomnosti. Jeho práce poukazuje na to, jakým způsobem fotografie formuje naše chápání světa a jak se mění náš pohled na realitu skrze obraz.

Všechny tyto osobnosti mají jedno společné – uznávají hluboký vztah fotografie ke smrti. Nejenže fotografie dokumentuje konkrétní události, ale také funguje jako metafora ztráty, paměti a času. Benjaminova a Barthesova díla často reflektují nostalgii a melancholii spojenou s fotografií,

zatímco Sontag a Berger se více zaměřují na sociální a etické aspekty fotografie. Benjamin viděl ve fotografii nástroj modernity, který odhaluje skryté aspekty reality. Barthes na druhé straně viděl ve fotografii prostředek pro vyjádření osobních emocí a vzpomínek. Sontag se soustředila na fotografii jako na médium, které může zkreslovat realitu a mít mocenský vliv na společnost. Bergerova práce se zase zaměřuje na to, jak fotografie mění naše vnímání a interpretaci světa kolem nás. Tito autoři tedy nejenže přispěli k teorii fotografie, ale také rozšířili naše chápání o tom, jak fotografie ovlivňuje lidskou psychiku a společnost. Jejich práce ukazuje, že fotografie není jen prostým záznamem reality, ale může být i mocným nástrojem, který ovlivňuje naše vnímání světa, historie a naší vlastní identity. V tomto smyslu je fotografie nejen svědkem našich životů, ale také klíčovým prvkem v procesu paměti a historie.

~ 1.4

ÚVOD DO HISTORIE ZOBRAZOVÁNÍ SMRTI V UMĚLECKÉ FOTOGRAFII

Prvním známým příkladem umělecké fotografie inspirované smrtí je autoportrét Hippolyta Bayarda již z roku 1840. Nicméně pokud budeme podrobněji zkoumat historii umělecké posmrtné fotografie, zjistíme, že její výskyt byl v historii spíše ojedinělý. Na fotografii *Self Portrait as a Drowned Man* (Autoportrét utopeného muže) Bayard prezentuje sám sebe jako oběť, jako člověka, který byl dohnán k sebevraždě kvůli nedostatečnému uznání jím vytvořeného fotografického procesu přímého pozitivního tisku, který ve své době ne zcela úspěšně konkuroval rozšířené daguerrotypii. Další ikonou nejen umělecké fotografie inspirované smrtí je snímek Henryho Peach Robinsona z roku 1858 nazvaný *Fading Away* (Odcházení). Snímek zobrazuje mladou ženu obklopenou příbuznými, která umírá na tuberkulózu. Sestra umírající ženy stojí nad sofa, jejich matka sedí naproti a svírá v ruce zavřenou knihu. Mezi těsně otevřenými závěsy v pozadí hledí z okna do pochmurné oblohy postava muže. Odcházející denní světlo je zde zjevnou metaforou odcházející života mladé dívky. Už tehdy se Henry Peach Robinson setkal s kritikou, která mimo jiné zapříčinila to, že se místo zobrazování pietních a tragických událostí začal věnovat mnohem lehčím, více idealizovaným tématům. Další významná díla inspirovaná smrtí vytvořil Charles Lutwidge Dodgson, známější jako Lewis Carroll, který pořídil mnoho posmrtných fotografií, včetně snímků dětí v různých inscenovaných scénách. Carrollovy fotografie často zkoumaly téma nevinnosti a smrti, což bylo charakteristické pro viktoriánskou společnost.

Mezi ikonické snímky 19. století patří také fotografie *Victor Hugo sur son lit de mort* (Victor Hugo na svém smrtelném loži), kterou pořídil Félix Nadar v roce 1885. Tento snímek zachycuje Victora Huga, významného francouzského básníka, romanopisce a politika, krátce po jeho smrti. Fotografování mrtvých umělců a politiků bylo důležitou součástí posmrtné fotografie i kultury, protože tato praxe nejen dokumentovala jejich odchod, ale také sloužila k zachování jejich památky pro budoucí generace. Posmrtné portréty často odrážely důstojnost a smutek nad ztrátou těchto významných osobností a staly se ikonickými obrazy, které měly hluboký vliv na veřejné povědomí. Victor Hugo zemřel 22. května 1885 a fotografie byla pořízena krátce poté. Félix Nadar, původním jménem Gaspard-Félix Tournachon, byl známý jako jeden z nejvýznamnějších francouzských fotografů 19. století a byl ceněný za své portréty významných osobností své doby. Tradice výroby posmrtných portrétů se zachovala také ve 20. století. Tento portrét má například Tomáš Garrigue Masaryk, první prezident Československa, který byl fotografován po své smrti v roce 1937. Jeho posmrtná fotografie zachycuje prezidenta v rakvi, obklopeného státními symboly. Tento obraz se stal symbolem konce jedné éry a důstojného odchodu významného státníka, který měl klíčový vliv na vznik a formování Československa. Fotografie byla široce publikována a hrála roli v kolektivním truchlení národa. Edvard Beneš, další významný československý politik a druhý prezident Československa, byl fotografován po své smrti v roce 1948. Benešovy postmortem fotografie, podobně jako u Masaryka, byly použity k oficiálnímu státnímu rozloučení a zachování jeho odkazu. Tyto snímky odrážely nejen osobní ztrátu, ale také politické změny, které následovaly po jeho smrti. Josif Stalin, sovětský diktátor, byl fotografován po své smrti v roce 1953. Stalinovy postmrtné fotografie ukazovaly jeho tělo vystavené v rakvi během státního pohřbu, který sledovaly miliony lidí. Tyto obrazy měly velký propagandistický význam a byly využity k posílení kultu osobnosti, který kolem něj vznikl. Fotografie byly pečlivě inscenovány, aby zobrazily Stalina jako velkého vůdce a otce národa až do jeho posledních chvil.

Obecně bylo období první poloviny 20. století značně ovlivněno válečnými konflikty a snímky inspirované smrtí tak vznikaly převážně v kontextu reportážní a dokumentární fotografie.

Tématu smrti v umělecké fotografii se podařilo proniknout do symbolistické a surrealistické fotografie. Fotografové jako Man Ray využívali techniky surrealismu k zobrazení smrti a pomíjivosti. Man Ray například ve své slavné sérii *L'Enigme d'Isidore Ducasse* (1920) zakryl šicí stroj dekou, což mělo evokovat mrtvé tělo a vyvolávat otázky o přítomnosti a nepřítomnosti. Další významný surrealistický fotograf Hans Bellmer svými snímky deformovaných panenek prozkoumával téma smrti, sexu a identity, čímž často provokoval a šokoval veřejnost.

Během první světové války došlo, podobně jako během občanské války v Americe (1861–1865), k dokumentaci hrůz války přímo z frontových linií. Dokonce i Edward Steichen, známý umělecký a módní fotograf té doby, pořizoval pro vojenské účely záběry z průzkumného letadla, které ukazovaly brutální destrukci a smrt na bojištích ve Francii. Steichen fotografoval pro leteckou průzkumnou divizi americké armády; jeho snímky byly použity k mapování nepřátelského území, zaznamenávání pohybů nepřítele a lokalizaci dělostřeleckých táborů. První světová válka vyhladila ze Steichenovy práce poslední pozůstatky 19. století. Jeho práce ve stylu impresionistického a secesního piktorialismu ustoupily snímkům s novou jasností formy a grafickou přesností. Fotograf se po válce stylisticky vracel „k pořádku" a hledal širší kulturní reflexe a estetickou čistotu. Tento typ fotografií hrál důležitou roli v přenášení válečných realit do veřejného povědomí. Druhá světová válka přinesla další významné změny. Fotografie z koncentračních táborů, jako jsou snímky z Osvětimi a dalších míst, zůstávají jako děsivé svědectví o lidské krutosti a genocidě. Fotografka Margaret Bourke-White zachytila osvobození táborů, přičemž její snímky zveřejněné v magazínu *Life* šokovaly svět a staly se důležitými historickými dokumenty. Druhou světovou válku dokumentoval také Robert Capa, jeden z nejvýznamnějších válečných fotografů, proslulý svými ikonickými snímky z frontových linií, včetně vylodění v Normandii na Den D. Další významné fotografie z tohoto období zahrnují záběry pořízené po svržení atomových bomb na Hirošimu a Nagasaki, které dokumentují bezprecedentní zkázu a lidské utrpení. Mezi známé fotografy, kteří se věnovali dokumentaci těchto událostí, patří Yosuke Yamahata, japonský fotograf, který 10. srpna 1945, den po svržení atomové bomby na Nagasaki, zachytil rozsáhlé škody a utrpení lidí. Jeho snímky jsou považovány za jedny z nejdůležitějších dokumentárních fotografií tohoto období. Dalším významným japonským fotografem byl Shomei Tomatsu, který se později ve své kariéře zaměřil na fotografickou interpretaci následků svržení atomových bomb v Hirošimě a Nagasaki, a jeho práce z 60. let 20. století zachycují dlouhodobé dopady radiace na oběti a prostředí. Americká fotografka Lee Miller dokumentovala válku v Evropě a byla jednou z prvních, kdo fotografoval koncentrační tábory po jejich osvobození. Carl Mydans, fotograf časopisu *Life*, dokumentoval mnoho významných událostí druhé světové války, včetně následků bombardování v Japonsku, a jeho snímky přispěly k širšímu porozumění destrukce způsobené válkou. Tyto fotografie hrály klíčovou roli při zprostředkování reality válečných hrůz a jejich důsledků široké veřejnosti, čímž pomohly formovat kolektivní paměť a historické povědomí o těchto tragických událostech.

V období po druhé světové válce se fotografie smrti stala součástí širšího uměleckého diskurzu. V 60. a 70. letech, zejména během války ve Vietnamu, se fotografie stala nástrojem pro vyjádření politického a společenského protestu. Známé jsou například snímky Eddieho Adamse, který zachytil popravu vietnamského zajatce, nebo Nicka Uta, jehož fotografie nahé vietnamské dívky prchající před napalmovým útokem získala Pulitzerovu cenu a výrazně přispěla k protivojenským náladám v USA. V 70. letech 20. století začíná být smrt legitimním, i když stále tabuizovaným a kontroverzním tématem. Ačkoliv posmrtná dokumentární, reportážní a užitá fotografie

prostupuje historií fotografie velmi často, umělecká posmrtná fotografie zažívá svůj rozmach až v tomto období. Poprvé v historii se umělečtí fotografové začínají smrtí cíleně zabývat, reflektovat ji a přinášet svoje mnohdy velmi osobní výpovědi. Tento fakt je zapříčiněn hned několika faktory. Po skončení 2. světové války se stává společnost citlivější ve vnímání humanitních otázek. Lidé pozorně sledují silné šokující fotografie, které z válečných konfliktů přinášejí dokumentaristé. Není tedy divu, že v 60. letech, poznamenaných válkou ve Vietnamu, vyvolávají veliké společenské debaty témata jako potraty nebo eutanazie. Smrt, truchlení po ztrátě blízké osoby a etické otázky týkající se života a smrti hýbou společností a stávají se tak i předmětem studií široké škály vědních a později i uměleckých oborů. Akademici z rozličných oblastí začali vydávat svoje expertizy zkoumající téma smrti. Příkladem může být kniha Barneyho Glasera a Anselma Strausse *Awareness of Dying* (Routledge, Londýn, 1965), která studovala vztahy mezi umírajícím pacientem, rodinou a personálem hospitalizačního zařízení a kritizovala nedostatečnou nebo nulovou informovanost těchto pacientů o faktu, že umírají. Tato kniha měla velké ohlasy a přinutila doktory, aby začali pacienty pečlivě informovat o jejich kritickém stavu a popřípadě jim nabízeli individuální řešení v jejich posledních chvílích. V roce 1969 vydala švýcarsko-americká psychiatrička Elizabeth Kübler-Ross knihu *On Death and Dying* (Macmillan, New York), kterou následoval britský psycholog Colin Murray Parkes svou knihou *Bereavement* (Penguin Books, Londýn, 1972). Nicméně průlomovým dílem a zároveň vrcholným dílem francouzské historiografie se stala kniha *Western Attitudes toward Death: From the Middle Ages to the Present* z roku 1975 (Johns Hopkins University Press, Baltimore), kterou napsal francouzský historik Philippe Ariès. Tato kniha se stala zásadní především pro lékařské obory a média věnující se medicíně.

Ovšem zlomová událost ve vnímání smrti přišla nečekaně v roce 1981. Pozornost široké veřejnosti strhla nemoc AIDS, syndrom získaného selhání imunity. Nemoc si nevybírala, nedělala rozdíly mezi mladými a starými, mezi chudými či zámožnými a nehleděla na barvu pleti či společenské postavení. Společnost byla po dlouhé době vystavena tváří tvář smrti. Stále více lidí získávalo osobní zkušenost s onemocněním blízkých osob a jejich následnou smrtí. Tato zkušenost je elementární a byla a dosud je ve velké míře nahrazena moderní systematizací starostlivosti o umírající pacienty, pro které jsou zřizována centra paliativní péče[4]. Na léčbu AIDS byly vynaloženy obrovské finanční prostředky, které měly zajistit odborná střediska pro nemocné a potřebné vybavení pro výzkumníky pracující na vývoji léku. Celá situace, která vygradovala zveřejněním účtů za tato opatření, byla silně monitorována médii. Smrt již nebyla na okraji zájmu, ale stala se jedním z předních témat ve společnosti, politice i v médiích. Autor úspěšné knihy *The Revival of Death* (Routledge, Londýn, 1994) Tony Walter tvrdí, že s přibývajícím počtem lidí, kteří byli dlouhodobě neúspěšně léčeni, lze jen velmi těžko prosazovat názor tvrdící, že smrt je nevhodným tématem konverzace. Přímou zkušenost se smrtí měly v těch časech čím dál tím více i industrializované a urbanizované oblasti celého světa. Tištěná média, rozhlas, televize a internetová média přinášely zprávy o epidemiích, pandemiích, tragických nehodách, násilných činnostech, vraždách, genocidách, etnických čistkách, teroristických útocích a válečných konfliktech ze všech koutů světa.

---

4 Paliativní péče je komplexní a na kvalitu života orientovaná péče poskytovaná pacientovi, který trpí nevyléčitelnou chorobou v pokročilém nebo terminálním stádiu. Cílem paliativní péče je zmírnit bolest a další tělesná a duševní strádání, zachovat pacientovu důstojnost a poskytnout podporu jeho blízkým.

Právě v kontextu probíhajících událostí našla posmrtná umělecká fotografie svoje publikum, jehož pozornost přitahovala tématem, které tehdejší společnost do té doby přijímala jen s velkými rozpaky nebo vůbec. Odborná i laická veřejnost byla nejistá ve svých reakcích a neměla adekvátní odpovědi, čímž vytvořila prostor pro uměleckou invenci. Téma smrti začalo reflektovat množství umělců včetně fotografů. U některých prostupuje smrt jejich celoživotní tvorbou a stává se součástí fotografického rukopisu. Někteří naopak s tématem smrti pracují v rámci jedné série či v několika individuálních fotografiích.

Budeme-li podrobněji zkoumat oblast moderní fotografie inspirované smrtí a ponecháme-li stranou dokumentární, reportážní, módní a užitou fotografii, nalezneme několik desítek fotografů, kteří se tématu věnují v rámci své ryze umělecké tvorby. Ačkoliv by se mohlo zdát, že je téma smrti u současných uměleckých fotografů okrajovým tématem, lze objevit několik rozličných přístupů. Je třeba zmínit, že proces mé selekce relevantních autorů a dílčích prací je vybudován na bázi vlastního patnáctiletého výzkumu tohoto tématu a je podmíněn absencí relevantních předchozích studií. Z tohoto důvodu je podstatné, a věřím, že i nezbytné, vnímat tuto práci jako organický projekt, který bude v budoucnu třeba dále obohatit o další objevné informace či další autory a díla. Pro přehlednost práce jsem si dovolil fotografické přístupy k tématu definovat na základě vlastní analýzy společných prvků jednotlivých uměleckých děl, které jsem dle vizuálních a obsahových vlastností rozdělil do několika hlavních kategorií s několika dílčími podkategoriemi.

Oblast fotografie **zesnulých osob** a oblast fotografie **uhynulých zvířat** považuji za dvě hlavní kategorie. Obě tyto kategorie dělím na **naturalistické** a **manipulované**. V oblasti fotografie zesnulých osob lze vysledovat také rovinu **symbolickou**.

Záměrně nezkoumám probádané a popsané oblasti moderní reportážní, dokumentární, módní a užité fotografie inspirované smrtí nebo skvěle zadokumentovanou historickou amatérskou i profesionální posmrtnou fotografii. Abych mohl zodpovědně analyzovat zvolené téma, zaměřuji se v této disertační práci na oblast fotografie zesnulých osob a podrobněji představuji současnou naturalistickou manipulovanou a symbolickou fotografii inspirovanou smrtí.



~ **Hippolyte Bayard**, *Self Portrait as a Drowned Man*, 1840

~ 1.5

MODERNÍ POSMRTNÁ FOTOGRAFIE V PRAXI

Posmrtná fotografie, považovaná většinou společnosti za tabu, je v moderní době opět provozována jako cenný a nenahraditelný nástroj pro rodiny truchlící nad ztrátou dětí. Úlohu posmrtné fotografie v procesu truchlení plní ojedinělí zástupci této praxe – organizace *Now I Lay Me Down to Sleep*, založená v roce 2005, a *The American Child Photographers Charity Guild*. Tyto neziskové organizace nabízejí zdarma služby profesionálních fotografů pro dokumentaci dětí, které se narodily mrtvé nebo zemřou krátce po porodu. Fotografové těchto agentur vytvářejí snímky pro rodiny, které si přejí mít památku na své potomky, bez ohledu na délku jejich života. Pozitivní ohlasy od dotčených rodin ukazují, že vzniklé fotografie nejsou vnímány jako stresující nebo morbidní připomínka smrti jejich dětí, ale spíše jako nedocenitelná památka na jejich krátkou existenci na tomto světě. Pro rodiče, kteří si tyto fotografie ukládají do rodinných alb, jsou snímky cenné zejména v období, kdy se snaží překonat tuto životní situaci. V současné době, jak podotýká Łucja Lange ve své studii *An Attempt to Restore the Ordinary Death to the Visual Realm – Artistic, Therapeutic, and Ethical Aspects of the Post-Mortem Photography of Children in the 21st Century* (2020), došlo k obnovení zájmu o post-mortem fotografii jako nástroje pomáhajícího rodičům zesnulých dětí zpracovávat svůj smutek.

V konečném důsledku se jedná o moderní verzi praxe posmrtné fotografie běžné a široce rozšířené v 19. století. Další studie, jako je *Our babies[’] count[er story]: A narrative ethnography of a baby loss remembrance walk ritual* od Erin K. Willer a spol. (2020), zkoumá aktivitu organizace *Now I Lay Me Down to Sleep*. Autoři zmiňují, že tato organizace hostí každoroční památeční pochody, které shromažďují rodiny, jež truchlí nad ztrátou svých dětí. Tyto události umožňují rodinám sdílet svůj smutek a vzpomínat na své ztracené děti, což pomáhá vytvářet pocit společenství a podpory. Luca Tateo ve své studii *The cultures of grief: The practice of post-mortem photography and iconic internalized voices* (2018) poskytuje další vhled do toho, jak posmrtná fotografie kulturně zprostředkovává zkušenost smrti a zpracování smutku. Tateo zkoumá, jak může tato praxe a artefakt pomoci při zpracování ztráty a jaký druh vnitřního dialogu se vyvíjí skrze internalizaci této specifické formy přítomnosti/absence. Posmrtná fotografie má v moderní společnosti zvláštní místo. Nejenže pomáhá rodinám překonat ztrátu a uchovat vzpomínky, ale také zajišťuje, že krátké životy těchto dětí jsou důstojně a citlivě zachyceny.

Na viktoriánskou tradici portrétování mrtvých svým způsobem navázala dočasně také belgická fotografka **Frieke Janssens** specializující se na neobvyklou službu – tvorbu fotografií pro náhrobní kameny. Její práce je jedinečná v tom, že její klienti nejsou pouze starší lidé blížící se konci života, ale také mnoho mladých lidí. Ti si přejí mít na náhrobku fotografii z doby, kdy byli nejspokojenější a bez vrásek. Janssens se snaží zachytit své klienty v nebojácném a klidném výrazu. Portrét je umístěn na porcelánový ovál a služba zahrnuje i práci vizážistů a stylistů. Cena za tuto službu je 835 eur. Janssens zdůrazňuje, že lidé by si měli svou podobiznu zvěčnit v okamžiku, kdy začnou hlouběji přemýšlet o smrti.

Výsledkem fotografické praxe zaměřené specificky na posmrtnou fotografii se stala kniha *MAA* od **Federica Carpaniho** a **Indry Kumara Jhy**, publikovaná v roce 2015. Kniha je hlubokým fotografickým průzkumem pohřebních rituálů ve Varanasi, jednom z nejsvětějších měst pro hinduisty v Indii. Zobrazuje pohřební rituály Manikarnika, krematoria ve Varanasi, spolu s dojemnými záběry každodenního života v tomto jedinečném místě. Kniha je výsledkem spolupráce s Indrou, jedním z mála lidí, kterým je dovoleno fotografovat tyto události. Federico pečlivě vybral fotografie ze zhruba 10 000 snímků, které Indra intenzivně vytvářel během posledních let. *MAA* není jen dokumentem,

ale překračuje hranice mezi antropologickým výzkumem, reportáží a uměleckou fotografií. Fotografové přistupovali k svému tématu objektivním způsobem, snažíce se zachytit podstatu indických pohřebních rituálů a jejich vnitřní krásu bez jakýchkoli soudů a hodnocení. Kniha kombinuje fotoportréty s obrázky svateb, narozenin a identifikačních fotografií, vytváří tak vyprávění, které proplouvá spektrem životních událostí. Tato redakční volba odráží vliv bohyně Kálí, symbolizující cyklus života a smrti. Kálí je v hinduistické mytologii uctívána jako mocná síla času a změny, zosobňující jak tvorbu, tak zničení. Kniha byla vydána v září 2015 v Boloni v Itálii a je dostupná v měkké vazbě s otevřenou hřbetní částí a skládacími stránkami. Obsahuje 193 obrázků na 220 stranách. Náklad *MAA* byl omezen na 500 kopií, což z ní činí unikátní sběratelskou položku pro nadšence fotografie a sběratele. Kniha také zahrnuje příspěvky od Lucy Libertiniho, který byl redaktorem textu. Federico Carpani, kromě toho, že je spoluautorem fotografií, se také ujal role designéra a editora knihy. *MAA* byla zařazena do výběru nejlepších fotografických knih dle Photo-Eye roku 2015 (selekce dle Martina Parra a Rémiho Coigneta) a byla nominována na autorskou publikaci roku na prestižním festivalu Rencontres d'Arles, což ukazuje na její významný dopad v oblasti fotografické a kulturní literatury. Kniha slouží také jako důležitý kulturní archiv. Poskytuje okno do tradic a přesvědčení, které obklopují smrt v hinduistické kultuře, zejména ve Varanasi, městě s obrovským náboženským významem. Kniha je promyšleným zkoumáním života, smrti a rituálů, které je spojují v kontextu posvátné krajiny Varanasi. *MAA* tedy rozplývá romantické představy a stereotypy o indické spiritualitě. Její úprava spojuje 108 fotografických portrétů zemřelých s obrázky svateb a narozenin.





~ **Vicki Zoller**, **Donna Campiz**, *Now I Lay Me Down to Sleep*, datum neznámé



~ **Frieke Janssens**, promo fotografie projektu *The Last Shot*, datum neznámé



~ **Indra Kumar Jha & Federico Carpani**, reprodukce z knihy *MAA*

2 ~

ARCHIVY OBSAHUJÍCÍ HISTORICKÉ POSMRTNÉ A FUNERÁLNÍ FOTOGRAFIE JAKO INSPIRACE V SOUČASNÉ FOTOGRAFII

Existují rovněž fotografické archivy specializující se na posmrtné fotografie. Archivy mají totiž ze své podstaty, stejně jako fotografie, elementární vztah k smrti. Jak píše Jacques Derrida: *„Vskutku by neexistovala žádná touha po archivování bez radikální konečnosti, bez možnosti zapomnění, která se nelimituje jenom na represi. Především, a to je nejzávažnější, mimo nebo v rámci tohoto jednoduchého limitu nazývaného definitivnost nebo konečnost, neexistuje žádná archivní horečka bez hrozby této smrti, této agresivity a ničení.“* [5]

Archivy obsahující posmrtné fotografie nejsou jenom svědectvím o smrti, ale také o způsobech, jakými lidé vnímali a zacházeli se smrtí v různých historických obdobích. Není tedy divu, že můžeme najít několik soukromých sbírek obsahujících historické posmrtné a funerální fotografie. Větším překvapením může být, že existuje relativně vysoký počet publikovaných sbírek forenzního charakteru archivujících kriminalistické fotografie z míst činu, z nápravných zařízení, z poprav, z fotografií zachycujících vymáhání práva, z fotografií vztahujících se k historii odhalování trestné činnosti a jejího následného potrestání a z klasických trojdílných fotografií pachatelů trestné a jiné protiprávní činnosti. Tento unikátní obraz minulosti navíc doplňují fotografie forenzního charakteru z novinových archivů a muzeálních sbírek.

---

5 Jacques Derrida, citace z knihy *Archive Fever: A Freudian Impression*, The Johns Hopkins University Press, 1995.

~ 2.1

SOUKROMÉ SBÍRKY OBSAHUJÍCÍ HISTORICKÉ POSMRTNÉ A FUNERÁLNÍ FOTOGRAFIE

Největší soukromá sbírka inspirovaná smrtí se nachází ve vlastnictví manželů Burnsových v USA. Dr. Stanley B. Burns je newyorský oftalmolog, jehož cit pro umění spojený s obdivuhodnou vytrvalostí a vášní pro historii pomohl znovuobjevit postmortální fotografie 19. století a přepsat nepřesnosti v historii medicíny. Burns sbírá historické fotografie kontinuálně od roku 1975. V roce 1977 založil **The Burns Archive**, v současné době čítající zhruba jeden milion fotografií.[6] Jedná se o nejobsáhlejší sbírku posmrtných historických a lékařských fotografií a pravděpodobně vůbec největší sbírku, která kdy patřila privátnímu sběrateli. S její pomocí kurátoroval přes 100 výstav, napsal 46 knih, desítky textů o historii fotografie a přes tisíc vědeckých článků. Za jeho odborné asistence bylo vytvořeno přes 20 celovečerních filmů a stovky televizních dokumentů i seriálů. Tisíce fotografií ze svých kolekcí věnoval galeriím a vědeckým institucím, mezi nimiž bylo například Museum of Modern Art a Metropolitan Museum of Art v New Yorku, National Portrait Gallery ve Washingtonu, National Museum of Health and Medicine v Silver Spring nebo J. Paul Getty Centre v Los Angeles.

Zaměření Burnsovy sbírky je žánrově pestré a reflektuje nejen klasické historické posmrtné portrétní fotografie, ale také snímky z válečných konfliktů, poprav, míst činu, forenzních laboratoří, policejního a justičního prostředí nebo africko-americké a židovské kultury. Sekce sbírky je věnována portrétům drobných živnostníků, vlivných obchodníků a důležitých osobností z oblasti medicíny, kultury, náboženství i práva. Své místo tu má také sekce dokumentující vznik a historii fotografie. Objemnou část archivu zabírají fotografie dokumentující lékařské prostředí, které je v něm přirozeně zastoupeno vzhledem k Burnsově profesi. Z hlediska posmrtné fotografie je Burnsova sbírka zcela zásadní. Čerpal z ní při vytváření legendární trilogie knih *Sleeping Beauty* (Twelvetrees Press, Altadena, 1990) *Sleeping Beauty II & III* (Burns Archive Press, New York, 2002, 2010), knihy *Deadly Intent: Crime & Punishment: Photographs from The Burns Archive* (PowerHouse Books, New York, 2008).

Kniha *Sleeping Beauty: Memorial Photography in America* (Twelvetrees Press, Altadena) z roku 1990 je považována za vůbec první komplexní knihu o dějinách posmrtné fotografie. Obsahuje osm desítek fotografií a vlastní text doktora Burnse, který potvrzuje jeho široké znalosti z oblasti medicíny i historie fotografie. Jedním z nejdůležitějších aspektů knihy je preciznost věnovaná historické chronologii každé jednotlivé fotografie, vyprávějící příběh, který dává čtenáři skutečný obraz o společenských a kulturních vlivech viktoriánské éry. Kvalitou nikdy nepublikovaných reprodukcí, v té době velmi ojedinělých snímků, i odborného textu vznikla naprosto jedinečná kompilace nominující tuto historiografickou publikaci na jeden z milníků knižní historie. Stala se natolik ceněnou mezi sběrateli, že i hodnota nesignované verze pozdějších vydání[7] přesahuje současnou cenu většiny fotografických publikací od nejznámějších světových autorů. Po úspěchu této publikace i dalších Burnsových titulů vyšla v roce 2002 *Sleeping Beauty II: Grief, Bereavement and the Family in Memorial Photography, American & European Traditions* (Burns Archive Press, New York). Kniha, která doprovází důležitou výstavu *Le Dernier Portrait* v Musée d'Orsay v Paříži, rozšiřuje vědomí o rané historii posmrtné fotografie a zkoumá rozdíly v portrétování mrtvých na americkém a evropském kontinentu. Zatímco první verze *Sleeping Beauty* byla vysoce doporučovaná[8] jako zdroj pro studium historie medicíny, druhý díl, nesoucí 140 nových reprodukcí, již

---

6 Dle rozhovoru Andrewa Wilnera se Stanleym Burnsem pro americké rádio ReachMD, 21. 7. 2017.

7 Cena se pohybuje v rozmezí 500 až 1 000 amerických dolarů (2024).

8 Richard E. Peschel, M.D., Ph.D., pro JAMA, 2003.

ponechává více prostoru právě fotografii. *Sleeping Beauty III: Memorial Photography, The Children* (Burns Archive Press, New York) z roku 2010 přidává dalších stopětadvacet postmortálních fotografií ilustrujících tento fenomén i s přesahy do současnosti. V selekci snímků zahrnující smuteční události podrobněji zkoumá americké i evropské kulturní tradice.

Tyto originální knihy byly tvořeny původně jako doprovodné publikace k autorským výstavám osvětlujícím veřejnosti význam a historii posmrtné fotografie. První z těchto osvětových výstav byla uspořádána již v roce 1978. Od roku 1990, kdy vyšla ikonická kniha *Sleeping Beauty*, již Burns pořádá nebo spolupracuje na organizaci těchto výstav pravidelně každým rokem. Dr. Stanley Burns stojí také za televizním dokumentem *Death in America: A Chronological History of Illness and Death* (1997) o historii posmrtné fotografie, který vytvořil s pomocí režiséra jménem J. R. Olivero. Tento dokument zkoumá, jak se v průběhu času vyvíjely praktiky a tradice smutku a památky na zemřelé. Poukazuje na to, že posmrtná fotografie byla během 19. a začátku 20. století běžnou součástí kultury v Americe a Evropě. Dokument také objasňuje, jak pokroky v medicíně a změny ve fotografických technikách ovlivnily vnímání smrti a praktiky smutečních obřadů.

Velmi rozsáhlý je také archiv Američana Jacka Morda, zakladatele sbírky **The Thanatos Archive**. Fyzická sbírka se nachází ve Woodinville v americkém státě Washington. Její neméně známá internetové verze *thanatos.net*, nabízí od roku 2002, za rozumnou úplatu, možnost procházet pravidelně revidovanou a aktualizovanou databázi více než 3 000 snímků, které mapují celé spektrum historické postmortální fotografie až do roku 1840. Téměř 200 z nich je použito v pozoruhodné publikaci *Beyond the Dark Veil: Post Mortem and Mourning Photography from the Thanatos Archive* (2014), sestavené po uvedení stejnojmenné výstavy pořádané v kalifornském Fullertonu v Begovich Gallery v roce 2013. Ta, jako první[9] publikace pojednávající o tomto archivu, velice důstojným a elegantním způsobem představuje Mordovu sbírku. Design knihy pracuje s více než 190 neobyčejnými snímky, novinovými články, výstřižky, pohřebními oznámeními a pamětními relikty kreativním a přehledným způsobem. Texty kolektivu autorů, včetně Morda, doplňující kvalitní reprodukce jsou rozhodně pozitivním přínosem pro studium této fotografické disciplíny.

Za zmínku stojí také sbírka Angličana **Paula Freckera** v Londýně, specializující se na fotografii 19. století, v níž jsou bohatě zastoupeny rovněž fotografie inspirované smrtí, souhrnně vystavené poprvé v roce 2015 na výstavě *Post Mortem – foto's vol liefde en verdriet* v Museum Tot Zover v Amsterdamu. Freckerova sbírka, bohužel ne tak propracovaně digitálně organizovaná jako Thanatos, je momentálně největší v rámci evropského kontinentu. Inspirovala také **Margriet Luyten**, nizozemskou vizuální umělkyni, která pojala Freckerovy archivní fotografie jako výchozí bod pro svůj fotografický soubor *Insomnia* (2008). Představuje v něm apropriované snímky dětí, které pomocí ušlechtilé historické techniky gumotisku estetizuje do monochromatických snových záběrů. V nich se ztrácí charakteristické zabarvení, původní detaily i okraje historické tištěné fotografie, aby v zářivé, silně vinětující bílé barvě prostupující celý obraz vynikly nadčasové centralizované portréty. Sama autorka vnímá smrt jako věčný spánek a fotografie *jako obrazy útěchy, jako protiváhu všech obrazů krve a vražd, které konzumujeme každý den skrze média.*[10]

---

9 Mord údajně připravuje od roku 2019 pokračování – *Beyond the Dark Veil II*.

10 Dle oficiálního textu z autorčiných webových stránek http://margrietluyten.nl/portfolio/insomnia

Zajímavá je též sbírka **Marka A. Andersona** uložená v knihovně Williama L. Clementse na Univerzitě v Michiganu obsahující přes tisíc předmětů, včetně fotografií, efemérních předmětů, dokumentů, rukopisů, tištěných materiálů a reálií, které se vztahují k vizuální historii smrti a smutku mezi 40. lety 19. století a 70. lety 20. století. Většinu sbírky tvoří posmrtné fotografie.

Přes 600 snímků[11] je ve sbírce v Muzeu antropologii i etnografii imeni Petra Velikogo (Kunstkamera), kde působí také její autorka, ruská badatelka **Olga Boitsova**, specializující se na obor vizuální antropologie. Její kolekce je tvořena z digitalizovaných snímků, které obsahují převážně snímky z pohřbů z osobních sbírek ruských obyvatel. Menší část pochází také z webů *www.rusalbom.ru* a *https://russiainphoto.ru*, které seskupují historické fotografie pořízené na území Ruska. Boitsova je shromažďovala, mimo jiné, pro knihu *Russian Cultural Anthropology After the Collapse of Communism* (Routledge, Londýn, 2012), ve které studuje místní specifika funerální fotografie.[12]

Sbírka **Carlose Arecese**, známého španělského herce, vznikla díky zálibě ve shromažďování kuriozit z antikvariátů, trhů a dědictví a je v jeho osobním vlastnictví. Areces vytvořil zajímavou sbírku historických posmrtných fotografií, zahrnující fotografie z 15 zemí, která byla později transformována do knihy. Na knize spolupracovala odbornice na posmrtné fotografie Dr. Virginia de la Cruz Lichet z Université de Lorraine ve Francii. Arecesova sbírka byla přetvořena do limitované edice knihy *POST MORTEM: Collectio Carlos Areces*. Tato kniha není k dispozici v obchodech, ale lze ji objednat online. Kniha obsahuje 222 stran dosud nepublikovaných fotografií, 12 tisků určených k zarámování, sedm rozkládacích stran, pohřební šerpu s nápisem In memoriam, faksimile reprodukce pamětní karty a ručně vyráběné pouzdro s oválným výřezem z akrylového skla, látkovou vazbou, zlatým ražením a UV lakem. Kniha určená pro sběratele a milovníky fotografie byla vydána v edici zahrnující 1 839 kusů. Fotografie byly rovněž představeny v The Mark Twain House & Museum v Hartfordu ve Spojených státech amerických.

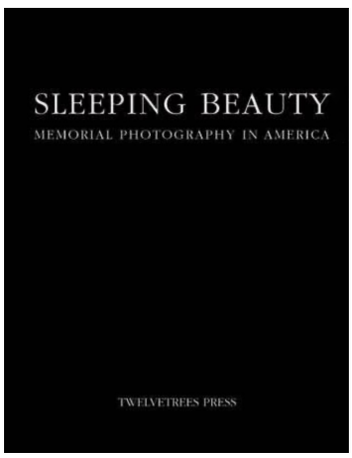
---

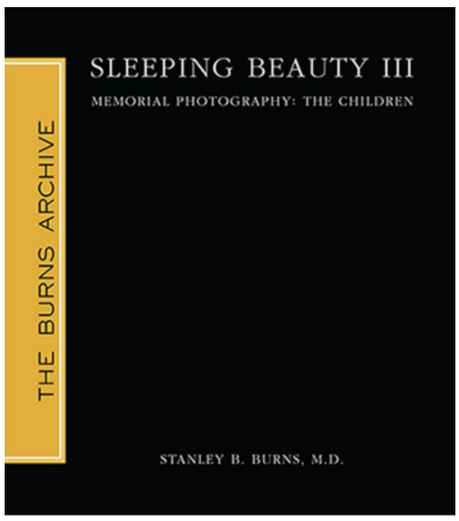
11 Dle poznámky č. 1 z knihy *Russian Cultural Anthropology After the Collapse of Communism* (2012).

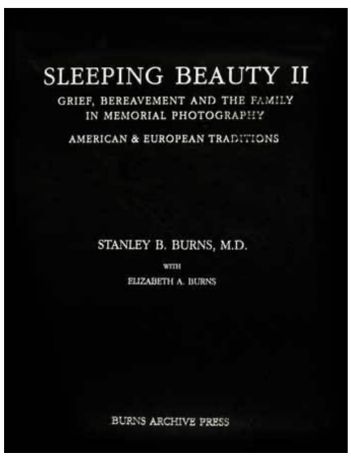
12 *Russian Cultural Anthropology After the Collapse of Communism* (2012), Kapitola 9 – *‚Don't Look at Them, They're Nasty:' Photographs of Funerals in Russian Culture.*

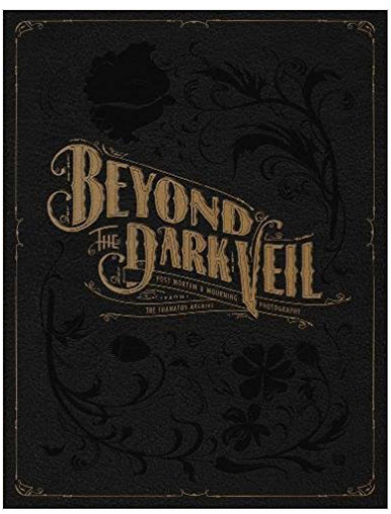


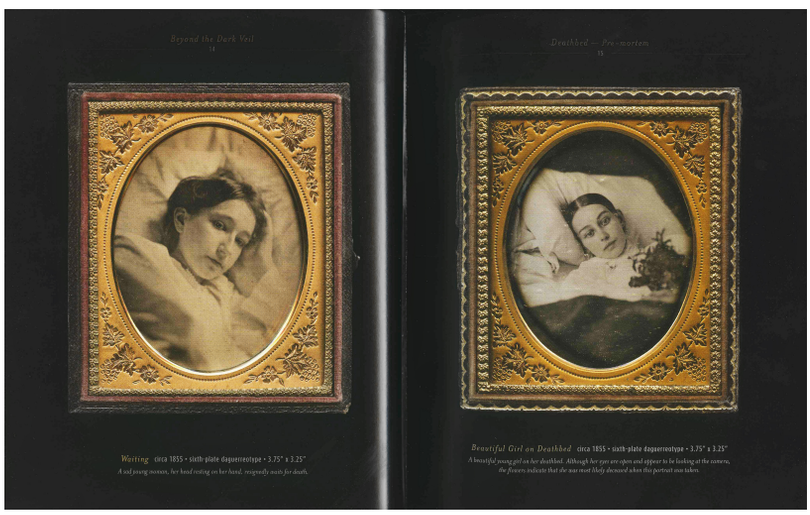
~ Zakladatel The Burns Archive – Stanley B. Burns, M.D. s rodinou















~ Nahoře: **Stanley B. Burns, M.D.**, knihy *Sleeping Beauty I, II & III* (1990, 2002, 2010)
~ Uprostřed: **Jack Mord a kol.**, přebal a reprodukce z knihy *Beyond the Dark Veil: Post Mortem & Mourning Photography from The Thanatos Archive* (2014)
~ Vlevo dole: **Paul Frecker**, *Post-mortem photo from Dakar (Senegal)*, cca. 1925
~ Vpravo dole: **Margriet Luyten**, *Insomnia II*, ze série *Insomnia*, 2008–2009

~ 2.2

PUBLIKOVANÉ SBÍRKY FORENZNÍHO CHARAKTERU OBSAHUJÍCÍ HISTORICKÉ POSMRTNÉ A FUNERÁLNÍ FOTOGRAFIE

Pokud mluvíme o fotografických archivech, musíme nutně zmínit ty policejní, obsahující kriminalistickou fotografii. Ta se skládá z fotografií z místa činu, z nápravných zařízení, z poprav, z fotografií zachycujících vymáhání práva, z fotografií vztahujících se k historii odhalování trestné činnosti a jejího následného potrestání a z klasických trojdílných fotografií pachatelů trestné a jiné protiprávní činnosti, pro které se v anglicky mluvících zemích zažilo označení „mugshots“. Policejní snímky tohoto typu jsou v archivech početně zastoupeny již od roku 1840 a kriminalistická fotografie je, díky svému praktickému využití, dodnes neodmyslitelnou součástí trestního řízení. Téměř v každé zemi dnes můžeme najít instituce, které tyto snímky sdružují a za jejich pomoci reflektují existenci, činnost a vývoj místních bezpečnostních sborů a složek. Ty, vzhledem ke své specifické roli, mohou také spravovat či sami generovat snímky vytvořené například v rámci bohoslužeb nebo pietních aktů za padlé kolegy. Muzeum Policie ČR je takovou institucí a využívá běžné funerální, ale i explicitní snímky smrti pořízené v rámci výkonu služby pro výstavní i publikační účely. V tomto duchu vede i online databázi[13] příslušníků Policie ČR padlých ve službě, včetně jejich portrétů. Potenciálně zajímavé policejní sbírky, obsahující aktuální záběry, jsou ale ze své podstaty veřejnosti nepřístupné – hermeticky uzavřené, dostupné pouze pro nezbytně nutný okruh kompetentních osob. Nemají také šanci být publikovány muzeem, protože tam se dostanou jen sporadicky, po dostatečně dlouhé době, kdy po subjektivním rozhodnutí policejního funkcionáře opustí lokální archivy celostátních útvarů a jednotlivých součástí krajských ředitelství policie. Z pohledu orgánů činných v trestním řízení je také jakékoliv zveřejňování, snad s výjimkou prevenčních, vzdělávacích a pátracích akcí, v naprosté většině případů kontraproduktivní, protože by to mohlo ohrozit probíhající vyšetřování. Jak by asi fungovaly takové snímky vytržené z kontextu odborné publikace nebo policejního muzea?

Můžeme to zjistit díky tomu, že s příchodem 90. let 20. století vzniklo hned několik knih a tematických výstav, které čerpají právě z policejních archivů. Následující kapitola se snaží navigovat čtenáře širokou paletou pozoruhodných a kvalitních knih a výstav, které z archivů čerpají. Zároveň s tím selektuje množství povrchních publikací, které cílí především na mainstreamové publikum a nabízejí pouze šokující záběry. Tyto povrchní práce živící se na lidských tragédiích navíc často postrádají hlubší kontext a nezachycují plnou šíři významu těchto historických dokumentů. Publikované sbírky forenzního charakteru obsahující historické posmrtné a funerální fotografie nám totiž nabízejí mnohem více než jen prostou dokumentaci násilí. Skrze tyto sbírky můžeme nahlédnout do minulosti a objevit obrazy doby, které reflektují nejen architekturu, design a módu, ale i sociální a kulturní kontext své doby. Práce s archivem je momentálně jedním z trendů v moderní fotografii a policejní sbírky jsou v současném myšlení atraktivním zdrojovým materiálem pro kreativní práci. Co nás na nich tak fascinuje? Zřejmě fakt, že kriminalistické fotografie jsou skrytým obrazem naší společnosti. Možná nás děsí i přitahuje její alternativní realita. Konfrontace s nimi – s běžně nepřístupnou, objektivní a doslovnou verzí lidského života – v nás může evokovat nepatřičný, ale povzbudivý pocit výjimečnosti. Pohled na autentické fotografie cizí smrti nás privileguje, utvrzuje nás v mylné představě, že nás osobně se smrt vlastně netýká. Jedinečnost těchto snímků podtrhuje také jejich historická dokumentární hodnota. V moři sebehledání,

---

13 Databáze příslušníků Policie ČR padlých ve službě: https://www.muzeumpolicie.cz/Podstranky/padli

cíleného rozkladu, následné restrukturalizace a všudypřítomné nejistoty, která si na současnou uměleckou fotografii sedla jako pásový opar, je kriminalistická fotografie jedním z posledních bezpečných přístavů, kde můžete přes pronikavý obsah najít paradoxně uklidňující efekt vlastní všemu, co je pravidelné a předvídatelné. V kriminalistické fotografii z policejních sbírek byl nakonec objeven prostor pro uměleckou realizaci, která uspokojí naši lačnost po pocitech vyvolávaných voyeristickými záběry. Ty, od dob Weegeho a Enriqua Metinidese, nedokázal ve stejné míře a kvalitě naplnit nikdo. A tak se, buď v souladu se současným trendem reinterpretace fotografie, nebo za účelem popularizace policejní práce, začínají objevovat díla, v nichž hraje kriminalistická fotografie, přesněji smrt, klíčovou roli.

Aby mohli moderní autoři z forenzních sbírek čerpat, musel nejdříve celý systém archivace projít historickou revolucí. V tomto směru nelze opomenout osobnost propojující historii fotografie a kriminalistiky, která měla naprosto zásadní vliv na vývoj kriminalistické fotografie i přidruženého archivního systému. Francouz **Alphonse Bertillon** (1853–1914) do policejní praxe zavedl celou řadu pokrokových postupů a mnohé z nich jsou dokonce s menšími úpravami používány dodnes. Metropolitan Museum of Art v New Yorku dnes spravuje přes 400 Bertillonových fotografií,[14] které vznikly v období mezi lety 1879 a 1900. Po roce 1900, konkrétně v období mezi roky 1901 a 1908, bylo za nejasné účasti Bertillona vytvořeno fotografické album, později přezdívané jako *Album of Paris Crime Scenes*. Jedná se o publikaci sestavenou pravděpodobně někým z pařížské policejní prefektury, popřípadě privátním sběratelem. Ta sdružuje Bertillonovy progresivní forenzní snímky, které byly v té době součástí jím zrevidovaného policejního archivu pařížské prefektury. Obsahuje 170 fotografií zachycujících více než 43 pařížských zločinů z období mezi lety 1886–1902, které sloužily jako kostra vůbec prvního moderního systému identifikace osob v policejní praxi.

Na pařížské prefektuře působil Bertillon zprvu jako běžný úředník, od roku 1888 jako šéf oddělení kriminalistické identifikace. V rámci jeho výzkumu byly mimo jiné specifikovány forenzní metodické postupy pro fotografování živých i zesnulých osob. Bertillonovo „album pařížských míst činu“ tak obsahuje celou řadu snímků využívajících celkové situační fotografie i celkové, polodetailní a detailní záběry, tedy originálně definované a stále v praxi využívané systémy kriminalistické dokumentace. Pro fotografování zemřelých Bertillon již běžně využíval vícečetné celkové záběry pokrývající pozici těla i přilehlé okolí. Specificky propagoval snímání ze stativu kolmo a z nadhledu vůči pozici těla. Takový systém, v kombinaci s metrickou stupnicí, mu umožňoval odečítat délky a vzdálenosti mezi jednotlivými předměty, tělem i obvodovými stěnami na místě činu přímo z fotografie.[15] V Paříži na přelomu 19. a 20. století zachytil Bertillon, díky své prominentní pozici, většinu zásadních událostí, při nichž došlo k násilnému usmrcení, tragickým nehodám nebo sebevraždám v okruhu metropole. Odborné poznatky, které přinesl do oblasti kriminalistické fotografie, sepsal mimo jiné v publikaci *La photographie judiciaire: avec un appendice*

---

14 Další Bertillonovy snímky má v archivech také National Library of Medicine v americkém městě Betsheda nebo Musée de la Préfecture de Police v Paříži.

15 Využíval základní metody fotogrammetrie, kterou popsal v roce 1851 Aime Laussedat. Jde o techniku získávání informací o fyzických objektech a prostředí skrz proces zaznamenávání, měření a interpretace fotografických snímků a obrazů vzorů elektromagnetického záření a dalších jevů.

16 Dnes známe pod názvem EXPO.

sur la classification et l'identification anthropométriques z roku 1890. Své metody a vynálezy prezentoval také na World's Columbian Exposition[16] 1893 (také The Chicago World's Fair), Světové výstavě konané v roce 1893 v Chicagu, čímž ovlivnil vizuální i technické vnímání kriminalistické fotografie v celosvětovém měřítku na dlouhé roky dopředu.



~ **Alphonse Bertillon**, fotografie z fotoalba Alphonse Bertillona z jeho výstavy na World's Columbian Exposition v Chicagu v roce 1893. National Gallery of Canada, Ottawa



~ **Alphonse Bertillon**, Bertillonův archivační systém fotografie, fotografie byla součástí Bertillonovy prezentace v rámci World's Columbian Exposition 1893 od 1. května do 30. října 1893 v Chicagu


Guffroy 10.6.05
337.713
Dilocourt 9.6.05



~ **Alphonse Bertillon**, ukázka dvojdílné fotografie, reprodukce z knihy *Album of Paris Crime Scenes*, Metropolitan Museum of Art, 1901–1908, rok vydání neznámý



~ **Alphonse Bertillon**, ukázka kriminalistické fotografie z místa činu, reprodukce z knihy *Album of Paris Crime Scenes*, Metropolitan Museum of Art, 1901–1908, rok vydání neznámý



~ **Alphonse Bertillon**, ukázka kriminalistické fotografie z místa činu, reprodukce z knihy *Album of Paris Crime Scenes*, Metropolitan Museum of Art, 1901–1908, rok vydání neznámý

Obsah prvního systemizovaného a uceleného archivu se v roce 2000 dočkal vizity přímo od **Eugenie Parry**. Jedná se o uznávanou historičku a kritičku fotografie, bývalou profesorku umění a fotografie na americké Wellesley College sídlící ve stejnojmenném americkém městě (1968–1986), docentku na katedře dějin umění na University of New Mexico (1987–1993) v americkém Albuquerque a autorku mnoha publikací o fotografii. Parry v roce 1971 navštívila významného marockého historika fotografie a sběratele umění Gérarda Lévyho, který jí poprvé ukázal původní Bertillonovo album získané v pařížském starožitnictví. Parry jím byla fascinována natolik, že vedle jejích průkopnických studií[17] malby i fotografie 19. století vzniklo nakonec další, velmi originální dílo. *„Vždy, když jsem přijela do Paříže, navštívila jsem Gérárdovo policejní album, chvějíc se, jakoby to bylo nějaké divoké zvíře ze zoo. Stále jsem se vracela. Po pětadvaceti letech bylo mou součástí. Napsala jsem o tom knihu – Crime Album Stories (2000). Bylo to nevyhnutelné.*[18] " Kniha, kterou publikovala, se velmi vymyká klasické historiografické a životopisné literární produkci. Je polofiktivním dílem, v němž autorka na základě oficiálních poznatků z původních vyšetřování a autentických snímků z pařížského alba míst činu konstruuje krátké eseje kreativně rozvíjející motivy a příběhy z fotografií. Výsledkem je pětadvacet kratších textů ilustrovaných převážně snímky z tohoto alba. Kvalitu této publikace ilustruje prestižní ocenění Infinity Award od International Center for Photography v New Yorku, udělované za zásluhy v oblasti výzkumu a kritického psaní, které Perry obdržela v roce 2001. Bertillonovo album bylo posléze darováno do sbírky Metropolitan Museum of Art v New Yorku. Museum ho digitalizovalo a v plném rozsahu zpřístupnilo také na svých oficiálních internetových stránkách.[19]

Potenciálně největší archiv policejních snímků se skrývá zcela logicky ve „městě, které nikdy nespí", v americkém nejlidnatějším městě New Yorku. **Archiv NYPD** (New York Police Department) ale jako první neobjevil pro veřejnost Američan, nýbrž belgický imigrant **Luc Sante**, dnes jeden ze zásadních knižních recenzentů, nositel několika významných ocenění[20], profesor na americké univerzitě Bard College v Annandale-On-Hudson a autor několika publikací o New Yorku, díky nimž si získal pověst kovaného newyorského kronikáře. Příběh archivu NYPD se začal psát v době, kdy Sante připravoval svou první knihu *Low Life: Lures and Snares of Old New York* (Farrar, Straus and Giroux, New York, 1991). V Municipal Archives v New Yorku tehdy narazil na pozoruhodnou sbírku 1 400 fotografií, které se ukázaly být zbytkem původního archivu NYPD, zničeného z neznámých důvodů zhruba v polovině 80. let při stěhování bývalého policejního ředitelství. Dle Santeho článku[21] pro *The New York Review of Books* byly nalezeny skleněné negativy, které pocházely z let 1914 až 1918. John R. Podracky, tehdejší zaměstnanec městského archivu a kurátor v Police Academy Museum Santemu sdělil, že sbírka byla nalezena v malé skříni pod schodištěm v suterénu policejního ředitelství na Mulberry Street v průběhu přestavby budovy na

---

17 Parry je známá svými nápaditými texty, jimiž ilustruje tvůrčí procesy umělců. Z jejího pera vzešly texty pro monografie Joela-Petera Witkina, Adama Fusse, Davida Levinthala, Gustava Le Graye nebo Edgara Degase a mnoha dalších.

18 Citace z textu Eugenie Perry z katalogu sbírky Gérarda Lévyho: *Gérard Lévy – Photographies de Collection – L'excellence d'un regard*, 2016.

19 https://www.metmuseum.org/art/collection/search/284718

20 Whiting Writer's Award, Guggenheim Fellowship, Literature Award from the American Academy of Arts and Letters, Grammy a také Infinity Award for writing (2010).

21 http://www.nybooks.com/daily/2015/06/22/nypd-photo-archive-death-destruction

bytové jednotky. Dle Podrackyho je možné, že zbytek archivu, možná desítky tisíc fotografií, byl zničen, vhozen do neworského zálivu řeky Hudson podobně jako třídílné fotografie (mugshots) z 19. století, které byly takto údajně vyhazovány v 50. letech. Všechny zbylé snímky byly tedy považovány za ztracené či zničené. Zlom přišel s rokem 2012, kdy se zástupci ředitele a kurátorovi fotografické sbírky Municipal Archives v New Yorku Michaelovi Lorenzinimu ozval zástupce NYPD s prosbou o pomoc při vyprazdňování místnosti plné fotografického materiálu v novém policejním ředitelství One Police Plaza. Tato překvapivá zpráva dovedla Lorenziniho k místnosti přeplněné až po strop krabicemi a kartotékami, která velmi silně zapáchala octem. V té strávil v neprodyšném obleku a s dýchacím přístrojem několik týdnů, aby později objevil rychle se rozkládající sbírku téměř 180 000 fotografií z 50 000 případů z období let 1914 až 1972. Tu se podařilo převézt do městského archivu, kde se za pomocí grantu od Národní nadace pro humanitní vědy (National Endowment for the Humanities) ve výši 125 000 dolarů podařilo digitalizovat zhruba 30 000 těchto snímků. Z dosud digitalizovaných fotografií[22] je zřejmé, že archiv obsahuje vedle klasických kriminalistických fotografií z míst činu méně závažných zločinů také fotografie z vloupání, sebevražd, vražd, autonehod, leteckých neštěstí, explozí a zátahů na ilegální kluby. Archiv ale rovněž nabízí originální snímky z událostí, které tvořily americkou historii. Příkladem mohou být fotografie z období prohibice ve 20. a 30. letech, snímky z Harlemské vzpoury v roce 1964 nebo dokumentace z místa činu – taneční místnosti Audubon, kde byl v roce 1965 spáchán atentát na Malcolma X. Fotografie ukazují, že na rozdíl od fotografů LAPD fungovala v newyorské pobočce zjevně jasná pravidla při vytváření fotografické dokumentace. Sám Sante například zprvu předpokládal, že první kolekce 1 400 snímků byla vytvořena jedním fotografem. Později zjistil, že fotografové NYPD pouze striktně dodržovali fotografický styl, který byl z velké části ovlivněn a inspirován Bertillonovými metodami.

Pětapadesát fotografií z první kolekce, doplněné autorovým komentářem a novinovými výstřižky, se objevilo v Santeho druhé knize *Evidence: NYPD Crime Scene Photographs: 1914–1918* (Farrar, Straus and Giroux, New York, 1992). Santeho kreativní práce s policejním archivem se s odstupem času ukázala jako průlomová a inspirující. Pokud můžeme dnes s nadsázkou hovořit o jisté fotografické archivní horečce, je Sante tím, který minimálně z pohledu kriminalistické fotografie může za její světovou epidemii.

Snímky z archivu NYPD, ukázkově popsané a digitalizované, dostupné online ve sbírce NYC Department of Records & Information Services, inspirovaly také **Wilfreda Kauteho**. Autor je kameraman a filmový producent a publikace *Murder in the City: New York, 1910–1920* (Thomas Dunne Books, New York, 2017) je jeho knižní prvotinou. Co se týče obsahu, jedná se o variaci Santeho knihy *Evidence* představující 150 archivních snímků, jejichž spojovací linkou je zločin a násilí počátku 20. století a úvodní text německého herce a spisovatele Joea Bausche.

Nejzajímavější kriminální případy z téměř dvousetleté historie NYPD, to je kniha *Undisclosed Files of the Police: Cases from the Archives of the NYPD from 1831 to the Present* (Black Dog & Leventhal Publishers, New York, 2016), sepsaná matadory newyorského policejního sboru **Bernardem Whalenem** a **Robertem Mladinichem** za přispění Philipa Messinga, dlouholetého reportéra New York Post.

---

22 V roce 2015 se jednalo o necelou polovinu – cca 80 000 snímků, dostupné na http://nycma.lunaimaging.com/luna/servlet/RECORDSPHOTOUNITARC~19~19

Na 320 stranách tohoto almanachu newyorského zločinu nalezneme detailní chronologický rozbor více než 80 zásadních událostí s 500 ilustracemi a fotografiemi, včetně dokumentace válek mezi gangy, bombových útoků, loupeží a teroristických útoků na World Trade Center v roce 2001. Text Luca Santeho otevírá také knihu *New York Noir: Crime Photos from the Daily News Archive* (Rizzoli International Publications, New York, 1999), která vychází díky archiváři newyorského deníku *Daily News* **Williamu J. Hanniganovi**. Tomu se podařilo z enormního fotografického archivu vyselektovat vybroušený výběr více než 130 záběrů, v nichž převládají snímky známých newyorských zločinů z období 30. až 50. let nasycené noirovým odérem ve své nejlepší expresionistické podobě. Naprostá většina záběrů pochází z míst činu, na kterých zachycuje zločince, oběti trestných činů i vyšetřující policisty a přihlížející zvědavce. Archiv je dnes přístupný rovněž online.[23] Výběr fotografií notoricky připomíná náladu zachycenou **Arthurem Felligem – Weegeem**. Ve světle této knihy se totiž nabízí otázka, jak originálním přínosem pro fotografii jsou snímky dnes kultovního fotografa, který se svým dílem nesmazatelně zaryl do učebnic fotografie a ovlivnil a inspiroval celou řadu dalších umělců. Archivy newyorských i losangeleských novin a policejních útvarů totiž dnes napovídají, že Weegeeho sláva je z velké míry tvrdě vybojovaná v závodech s ostatními fotografy o místo činu, popřípadě v noční tlačenici před nimi. Byl to ovšem právě Weegee, který si uvědomoval více než jeho kolegové, jaký potenciál tato práce má. A zatímco se ostatní fotožurnalisté a policejní fotografové po šichtě vrátili domů a odpočívali, Weegee se svou vrozenou urputností razítkoval své fotografie kreditem „WEGEE THE FAMOUS“ (slavný Weegee) a skládal svou první knihu *Naked City* (1945). Za hranice standartní fotožurnalistiky zavítal v roce také fotograf **Marc A. Hermann**, který pracuje jako fotoeditor pro *The New York Daily News*. Inspirován archivem svých novin a především sérií *Ghosts of World War II*[24] ruského fotografa Sergeye Lavrenkova, začíná kombinovat mnohdy nepublikované archivní historické snímky z New Yorku 30. až 60. let s vlastními snímky pořízenými ze stejného úhlu stejného místa v současnosti. Došlo k pozoruhodnému prolnutí dvou realit, té původní, z černobílých negativů 4 × 5 palců, a té současné, fotografované barevně digitálním fotoaparátem. Hermann vytvořil vizuálně působivé digitální koláže, v nichž naší realitu a někdy i nic netušící kolemjdoucí konfrontoval s místy činu autentických leteckých neštěstí, automobilových nehod, vražd, sebevražd, požárů a výbuchů. Oceňovaná fotografická série dostala jednoduchý název *New York: Then & Now*.

---

23 https://www.nydailynewspix.com/sales/home.php

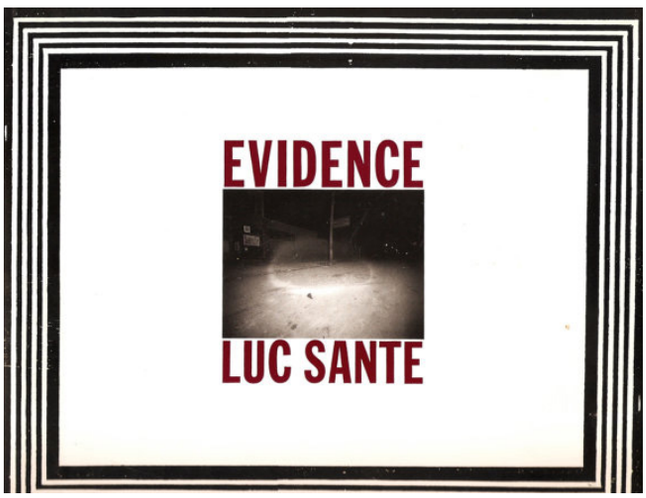
24 Série kombinuje historické snímky z 2. světové války s jeho vlastními fotografiemi pořízenými ze stejného úhlu stejného místa v současnosti.

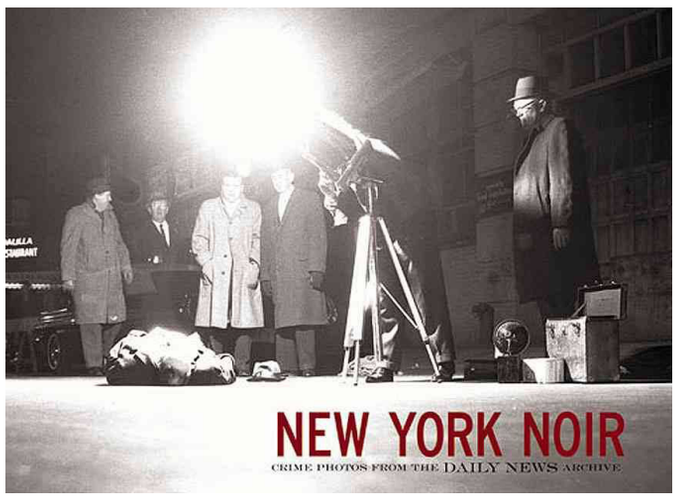
„Vyrostl jsem jako fanoušek historie a od svých 15 let, kdy jsem začal fotografovat pro noviny, jsem si vždy snažil představit, jak vypadalo město v 30. a 40. letech.“

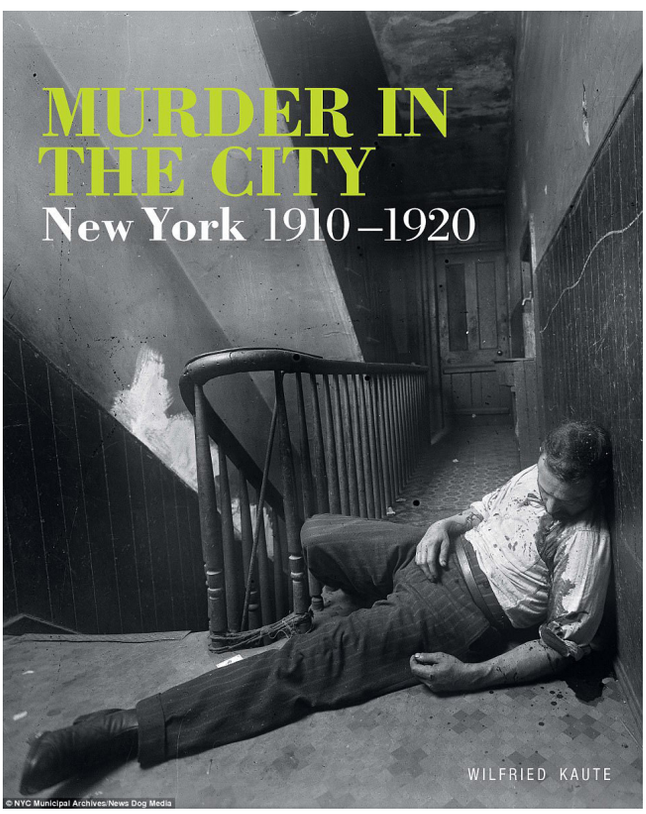
≈

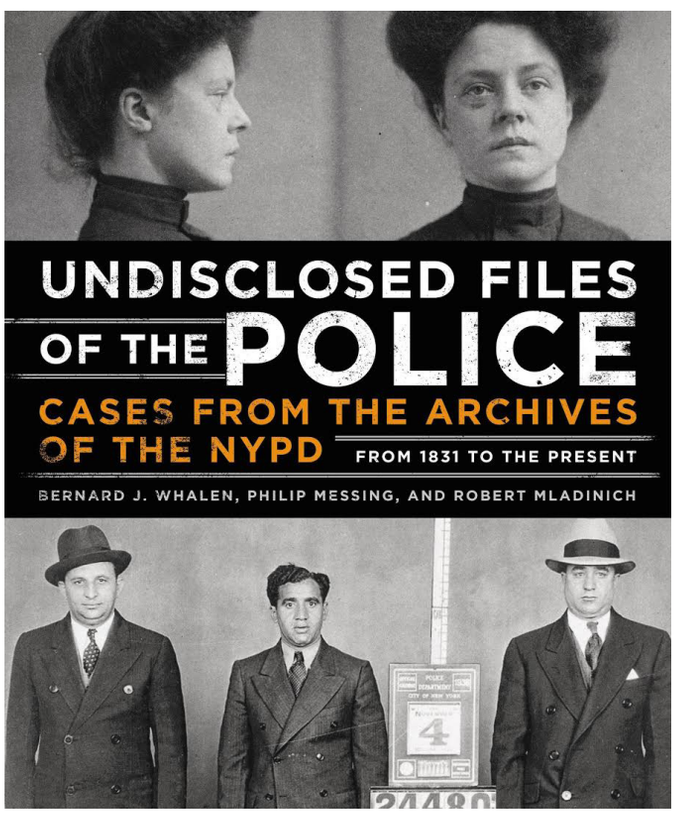
Marc A. Hermann pro *Business Insider*, 2013



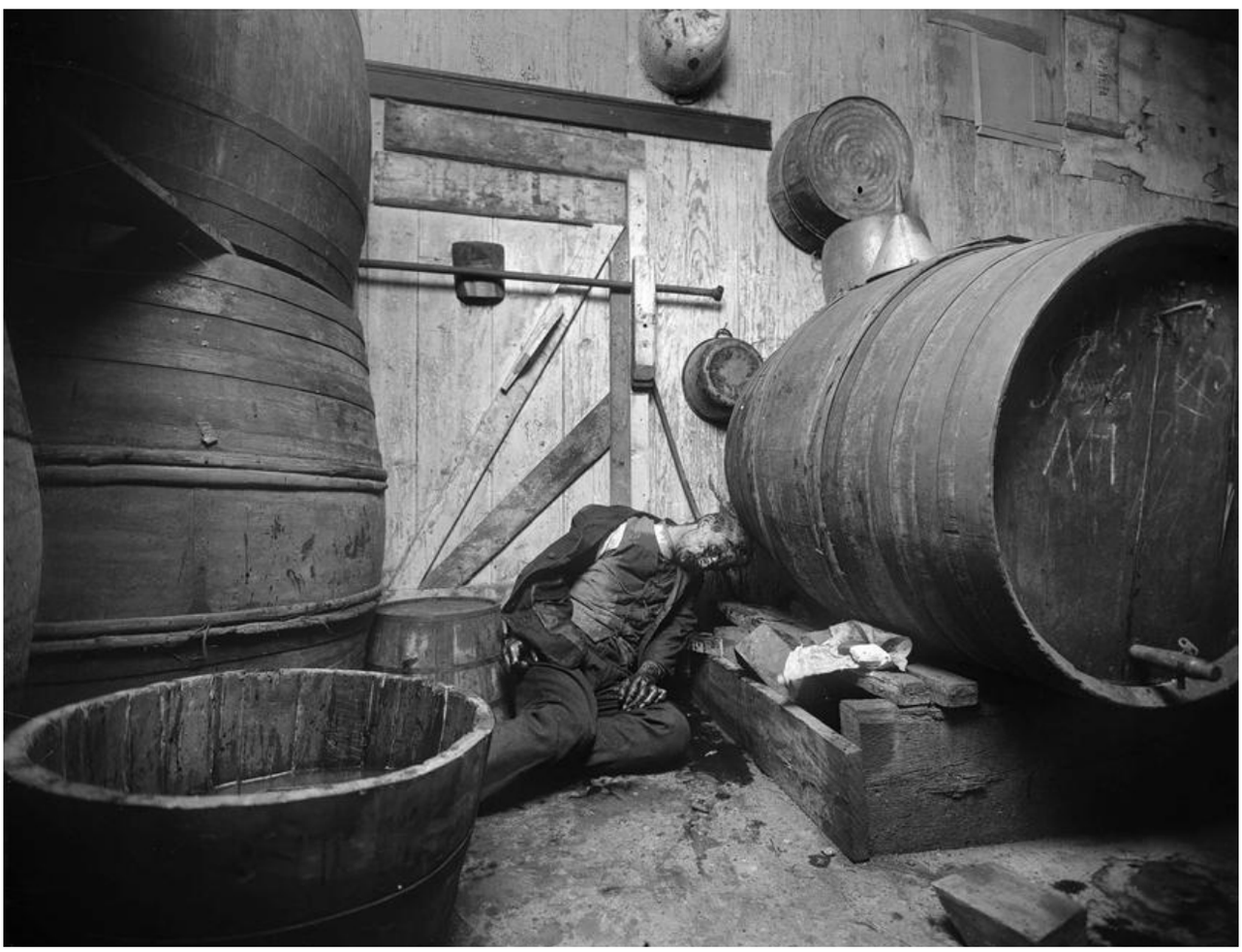








~ Vlevo nahoře: **Luc Sante**, přebal knihy *Evidence*, 1992
~ Vpravo nahoře: **William J. Hannigan**, přebal knihy *New York Noir: Crime Photos from the Daily News Archive*, 1999
~ Vlevo dole: **Wilfried Kaute**, přebal knihy *Murder in the City: New York, 1910–1920*, 2017
~ Vpravo dole: **Robert Mladinich**, **Bernard Whalen**, **Philip Messing**, přebal knihy *Undisclosed Files of the Police: Cases from the Archives of the NYPD from 1831 to the Present*, 2016



~ **Archiv NYPD**, ze sbírky NYC Municipal Archives, Homicide *294 Elizabeth Street Domenico Mastropaolos stabbed and slashed to death in wine cellar* photo by Golden 4 plates (chipped), 1916–1920



~ **Archiv NYPD**, ze sbírky NYC Municipal Archives, *bez názvu*, 1916–1920



~ **Archiv NYPD**, ze sbírky NYC Municipal Archives, *Dvojnásobná vražda #708 17.6.15* (4 desky), 17. června 1915

Další strana:

~ Nahoře: **Bill Wallace / NY Daily News Archive**, Gangster Irving Ashkenas leží mrtvý vedle auta poté, co byl zabit členy syndikátu Murder Inc. před hotelem Happiness v severním New Yorku. 5. 9. 1936

~ Dole: **Jimmy Condon / NY Daily News Archive**, Policista si dělá poznámky nad tělem oběti vraždy Hangwaha Hunga na podlaze People's Theatre. 9. 7. 1930


PARAMOUNT MANOR
HOTEL OF HAPPINESS
COOLICK & KESSLER
034-657





~ **Charles Payne / New York Daily News Archive**, paní Edna Egbert bojuje s policií, která se jí snaží zabránit ve skoku z římsy budovy na adrese 497 Dean Street v Brooklynu v roce 1942. Nakonec byla zachráněna sítí, kterou policisté předtím rozprostřeli dole.



~ **Marc Hermann / New York Daily News Archive**, Dne 19. 3. 1942 vylezla Edna Egbert na římsu, vystrašena tím, že se jí neozval její syn. Policisté ji dostatečně dlouho rozptylovali, aby ji mohli shodit do bezpečnostní sítě. Ze série *New York: Then & Now* od Marca Hermanna.

V roce 2001 proběhla v americké Fototeka Gallery v Los Angeles vernisáž výstavy, jenž oslovila široké spektrum veřejnosti a zjevně zásadním způsobem ovlivnila a inspirovala celou řadu umělců. Výstava *To Protect And Serve: The LAPD Archive*, jak název napovídá, čerpá z fotografických **archivů LAPD** (Los Angeles Police Department), tedy Policie Los Angeles, dnes druhého nejlidnatějšího města ve Spojených státech. Je dílem Robin Blackman, majitelky Fototeka Gallery, jejího manžela – spolumajitele galerie, fotografa a záložního policisty LAPD Merricka Mortona, a Tima Wridea, kurátora Los Angeles County Museum of Art. Jak napovídá oficiální vyjádření[25] galerie, je archiv složen hlavně z fotografií pocházejících z forenzního oddělení LAPD, známého od roku 1923 jako Scientific Investigations Division (SID). Tato nejstarší americká kriminalistická laboratoř ukrývala pompézní sbírku čítající téměř jeden milion[26] černobílých fotografií z let 1927 až 1974, jejíž část se podařilo Blackman a duchapřítomným policistům LAPD zachránit před plánovaným zničením. U zbytku archivu, který obsahoval krabice zřejmě špatně skladovaných rozkládajících se negativů, bylo doporučeno hasičským sborem zničení kvůli nebezpečí požáru. Před zjevnou nekompetencí celé řady osob bylo nakonec zachráněno mnoho fotografií, které dokumentují široké spektrum kriminalistické činnosti na místě činu i ve forenzních laboratořích. Archivní snímky nám ukazují Los Angeles jako místo zločinu noirového typu, v němž si žádný pochůzkář nemůže být jistý, kdy se v protisvětle secesní lampy za hustého deště zjeví silueta v dlouhém kabátu s revolverem utíkající od bezvládného těla. Podobnost s noirovými filmy je podle Blackman i Mortona[27] pro sbírku typická. A skutečně, na základě jeho zjištění, se mohly noirové filmy a tehdejší kriminalistická fotografie navzájem ovlivňovat. V rámci jeho pátrání totiž nenašel jedinou zmínku o tom, že by policejní fotografové LAPD v této době postupovali při komponování snímků podle jasně definovaných oficiálních instrukcí. V komparaci s nedalekou NYPD, jejím newyorským ekvivalentem, kde fotografové pracovali na všech případech konzistentně a podle stejných pravidel, Morton usuzuje, že mnoho záběrů záviselo čistě na vůli fotografa. Naznačuje to také fakt, že film noir byl silně asociován právě s Los Angeles a že mnoho fotografií sdílí propozice filmových záběrů, efektní kontrasty, dramatické vzory ve stínech tak typické pro jeho estetiku.

Ty můžeme obdivovat díky sérii výstav, které od vernisáže z roku 2001 kontinuálně probíhají v evropských i amerických galeriích. V roce 2002 ji uvedlo Duke university of Art v Durhamu a North Dakota Museum of Art v Grand Forks, rok poté Yerba Buena Center for the Arts v San Franciscu. Evropskou premiéru měla ve švýcarském Kunsthaus Zurich v roce 2005. Po dalších zastávkách v Německu[28] a Rusku[29] se naposledy objevila zpět na domácí půdě na veletrhu Paris Photo Los Angeles[30] ve filmových ateliérech Paramount Picture v roce 2014.

Výstavní činnost doprovází od roku 2004 také publikace *Scene of the Crime: Photographs from the LAPD Archive* (Harry N. Abrams, Inc., New York), obohacená texty **Jamese Ellroye**, skvělého

---

25 http://www.fototeka.com/lapd/dossier.html

26 Dle článku Erika Morse pro Frieze.com, https://frieze.com/article/scene-crime.

27 Zmiňuje se o tom v knize *Scene of the Crime: Photographs from the LAPD Archive* (2004).

28 NRW-Forum Kultur und Wirtschaft – Düsseldorf, Německo.

29 MAMM (Multimedia Art Museum, Moscow) – Moskva, Rusko.

30 Paris Photo Los Angeles byl veletrh fotografie konaný jednou ročně v letech 2013 až 2016. Jde o dceřinou akci francouzského veletrhu Paris Photo, která byla zrušena z důvodu neprofitability.

spisovatele fiktivních kriminálních románů[31], kurátora **Tima Wridea**, a **Williama J. Brattona**, tehdejšího šéfa LAPD. V ní, na 240 stranách, je k vidění 155 perfektně editovaných a povědomých fotografií z dob, kdy v městě andělů nosili zločinci kravaty a policisté fasovali v práci koblihy. Na úspěch knihy navazuje Ellroy ve svém dalším titulu *LAPD '53* (Abrams Image, New York) v roce 2015. Na té spolupracoval s **Glynnem Martinem**, bývalým příslušníkem losangeleské policie a současným výkonným ředitelem Los Angeles Police Museum. Společně vybrali osm desítek fotografií z míst činu, na nichž v průběhu roku 1953 zachytili fotografové LAPD vraždy, sebevraždy nebo násilná vloupání. Obě tyto knihy i série výstav mohly být ovšem inspirovány publikací *Death Scenes: A Homicide Detective's Scrapbook* (Feral House, Los Angeles, 1995), která vyšla dříve a čerpá rovněž z archivu LAPD. Ta je specifická v tom, že nereflektuje snímky z oficiální policejní sbírky, ale privátní kolekci kriminalistických fotografií bývalého detektiva LAPD **Jacka Huddlestona**. Jak zmiňuje **Katherine Dunn** v úvodu této knihy, Huddleston zřejmě pracoval jako vyšetřovatel na oddělení vražd zhruba od roku 1921 do 50. let. Během této doby průběžně sbíral fotografie explicitních násilných scén z míst činu, dvojdílné identifikační portréty, ateliérové dokumentační záběry i snímky umírajících a zesnulých osob s raritními chorobami, zakončené deskriptivními obrazy plynových komor a elektrických židlí z amerických věžeňských institucí. Svou kolekci skládal do brožury – fotografického zápisníku, kam ke každé fotografii vlepoval nebo ručně dopisoval základní informace. Huddlestonův původní „zápisník" je 15 cm silný almanach z tvrdé lepenky prezentující černobílé fotografie nalepené na listy s vyšší gramáží o velikosti přibližně 45 × 60 cm. Na negativech se objevují přímo vyryté poznámky, zahrnující datum události a jméno (přezdívku) fotografa, tedy znaky typické pro archivační metody LAPD v tomto období. Totožné přezdívky vyryté na pozici fotografa, např. „Driver", naznačují, že snímky zachráněné z iniciativy Fototeka Gallery byly vytvořeny s velkou pravděpodobností stejnými fotografy a ve stejném období. A v této době k nim mohl mít přístup pouze někdo z uzavřené skupiny policistů, soudních znalců, státních zástupců, soudců, popřípadě právníků.

Detaily o Huddlestonovi, i přes snahy Dunn, ale LAPD tají. Na žádost o bližší informace jí bylo sděleno, že jsou zaměstnanci personálního oddělení příliš zaměstnaní na to, aby se zabývali „archeologickými vykopávkami". Ze samotné brožury je ovšem evidentní, že se Huddleston dostal ke snímkům, které vznikly buď jako součást jeho vyšetřování nebo jako dokumentace zločinů mimo oblast Los Angeles. I ty se totiž objevují v jeho brožuře, která zahrnuje rovněž fotografie z novinových článků o kriminálních případech v jeho blízkém i širším okolí. V jeho selekci uvízli také fotografie z nechvalně známých událostí americké historie. Mezi nimi je gangsterský „Masakr na svatého Valentýna", únos dítěte letce Charlese Lindbergha nebo střelba na prchajícího bankovního lupiče Johna Dillingera. Poslední z fotografií se datuje k roku 1952, kdy Huddleston pravděpodobně odešel do důchodu. Album se poté objevilo někdy v polovině v 80. let v majetku majitelů obchodu s použitými knihami v kalifornském městě Burbank. Ti ho koupili při domovním výprodeji, pravděpodobně od Huddlestonovy vdovy jako součást většího množství knih z pozůstalosti. Když zjistili, co mají v rukou, napadlo je předat album svému zaměstnanci **Nicku Bougasovi**, undergroundovému umělci, který byl knihou fascinován. V roce 1989 složil Bougas z archivních fotografií první ze tří krátkých filmů nazvaných *Death Scenes*. K těm komentář namluvil Anton LaVey, hudebník,

---

31 James Ellroy je, mimo jiné, autorem mezinárodních bestselerů *The Black Dahlia, The Big Nowhere nebo L. A. Confidential*.

okultista, autor *Satanské bible* (1969) a zakladatel a velekněz jím vytvořené Církve Satanovy. Tento neobyčejný příběh jednoho alba je okořeněn faktem, že LaVey sloužil v 50. letech v SFPD, tedy v San Francisco Police Department jako policejní fotograf.[32]

Když se nakonec album za nejasných okolností dostalo ke grafikovi Seanu Tejaratchimu, bylo kompletně digitalizováno a editováno do podoby zmiňované knihy. Můžeme v ní najít 230 snímků z alba, které ilustruje objevný, hluboce analytický a kritický text Dunn. Ve svém závěru hodnotí Huddlestonovo album jako zoufalou snahu obeznámit obyčejné civilisty s každodenní těžkou prací policistů LAPD. Album vnímá jako odplatu za jejich nedostatečnou vděčnost za vlastní útrapy a za oběti, které ve jménu zákona podstupují policisté každý den. Píše doslova *„Starý policajt jako starý šejdíř, snaží se nás usvědčit z odpuštění a spoluúčasti… A jeho skutečný účel je zakrýt pravdu – to, že začal vyděšený a skončil tak, že se mu to líbilo. Fascinovaný a odhodlaný.“* [33] To je zřejmě také přímá reakce na Huddletonův úvodní text[34] k albu vysvětlující motivaci k vytváření této fotografické sbírky.

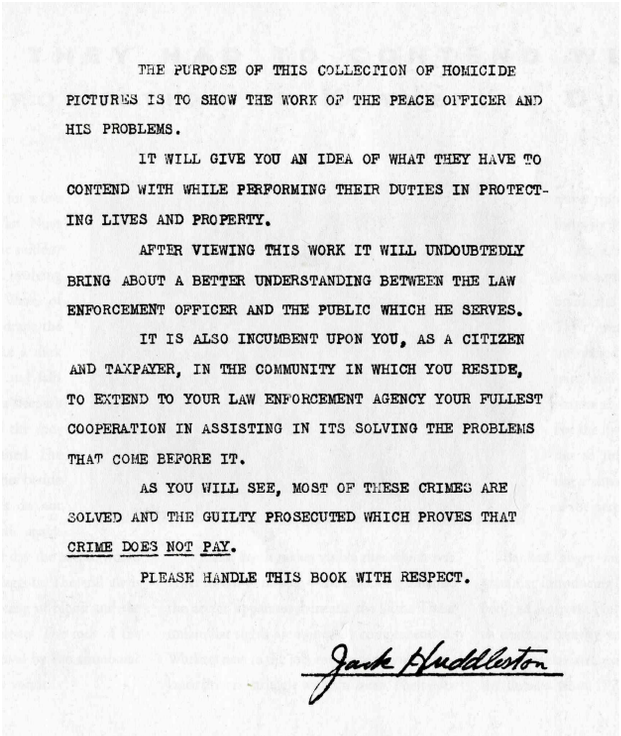
Potenciál, který stojí za celým příběhem, ale bohužel narušuje základní problém podobných publikací – dráždivá, až odpudivá grafika. Ve snaze podtrhnout hrubou podstatu materiálu využívá kniha na svém přebalu naprosto zbytečný hororový font, který, už tak groteskní a těžce stravitelnou publikaci, pasuje na povrchní záchodové čtivo. To je jednoznačně škoda, protože jen samotný text Dunn má velký potenciál. Špatnému dojmu nepomůže ani nekvalitní tisk a standardní levná měkká vazba. Naopak v editorské selekci fotografií od Tejaratchiho je, v komparaci z pozdějšími Ellroyovými publikacemi, vidět zásadnost a význam správné editorské práce. Pokud totiž Ellroyovy publikace představovaly zločiny města andělů s nádechem sentimentální nostalgie noirových filmů, je Tejaratchiho selekce pravým opakem.

---

32 Dle textu Katherine Dunn v knize *Death Scenes: A Homicide Detective's Scrapbook* (1995).

33 Dle textu Katherine Dunn v knize *Death Scenes: A Homicide Detective's Scrapbook* (1995).

34 Viz reprodukce na následující straně.



THE PURPOSE OF THIS COLLECTION OF HOMICIDE PICTURES IS TO SHOW THE WORK OF THE PEACE OFFICER AND HIS PROBLEMS.

IT WILL GIVE YOU AN IDEA OF WHAT THEY HAVE TO CONTEND WITH WHILE PERFORMING THEIR DUTIES IN PROTECTING LIVES AND PROPERTY.

AFTER VIEWING THIS WORK IT WILL UNDOUBTEDLY BRING ABOUT A BETTER UNDERSTANDING BETWEEN THE LAW ENFORCEMENT OFFICER AND THE PUBLIC WHICH HE SERVES.

IT IS ALSO INCUMBENT UPON YOU, AS A CITIZEN AND TAXPAYER, IN THE COMMUNITY IN WHICH YOU RESIDE, TO EXTEND TO YOUR LAW ENFORCEMENT AGENCY YOUR FULLEST COOPERATION IN ASSISTING IN ITS SOLVING THE PROBLEMS THAT COME BEFORE IT.

AS YOU WILL SEE, MOST OF THESE CRIMES ARE SOLVED AND THE GUILTY PROSECUTED WHICH PROVES THAT CRIME DOES NOT PAY.

PLEASE HANDLE THIS BOOK WITH RESPECT.

Jack Huddleston

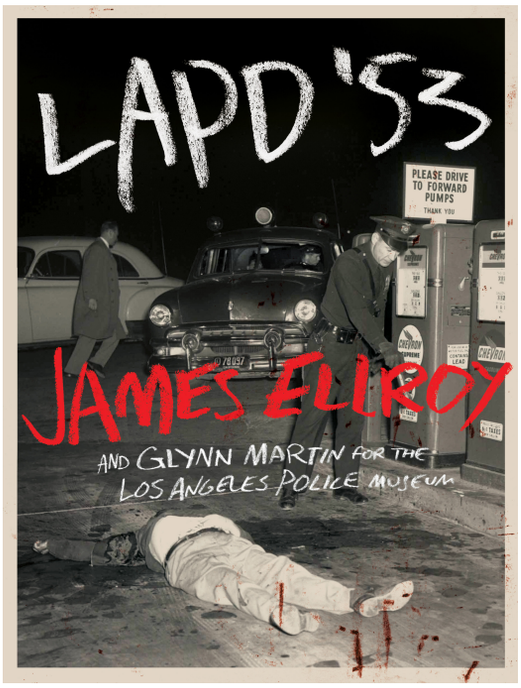
Překlad úvodního textu:

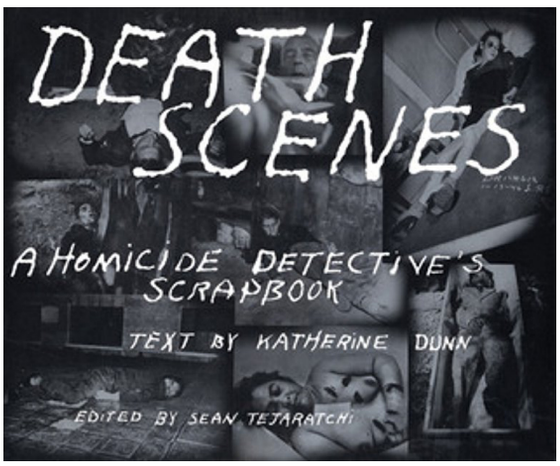
„Účelem této kolekce snímků vražd je ukázat práci policisty a jeho problémy. Dá vám představu o tom, s čím se musí potýkat při plnění povinností při ochraně životů a majetku. Prohlédnutí této práce přinese nepochybně lepší pochopení mezi policistou a veřejností, které slouží. Je také povinností vás, občanů a daňových poplatníků, poskytnout podporu a plnou spolupráci orgánům činným v trestním řízení při řešení problémů, které jí předcházejí. Jak uvidíte, většina z těchto zločinů byla vyřešena a viníci byli potrestáni, což potvrzuje, že se zločin nevyplácí. Zacházejte prosím s touto knihou s respektem.“

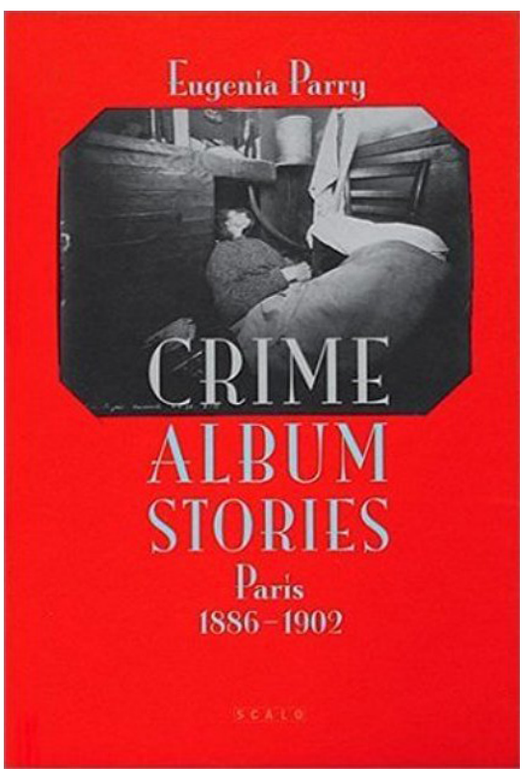


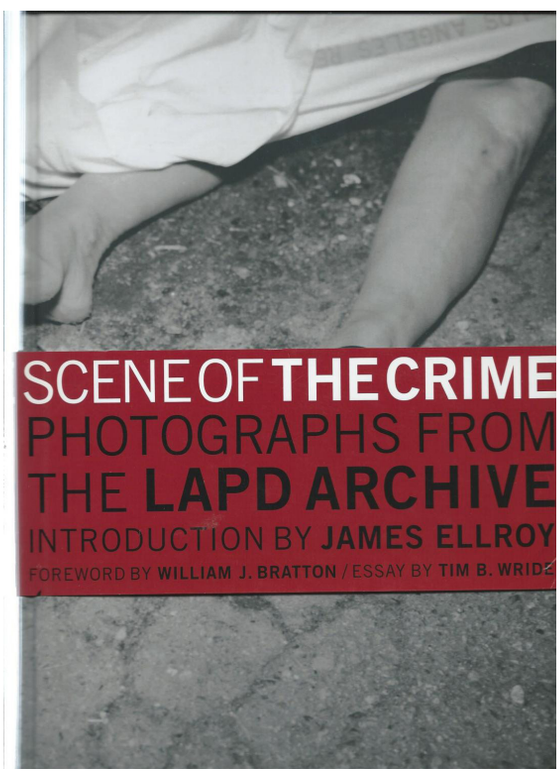
~ Nahoře: Úvod k albu Jacka Huddlestona
~ Dole: Ukázka strany z původního alba Jacka Huddlestona

Obě ilustrace na straně jsou reprodukce z knihy *Death Scenes: A Homicide Detective's Scrapbook*, **Sean Tejaratchi** (Feral House, LA, 1995)

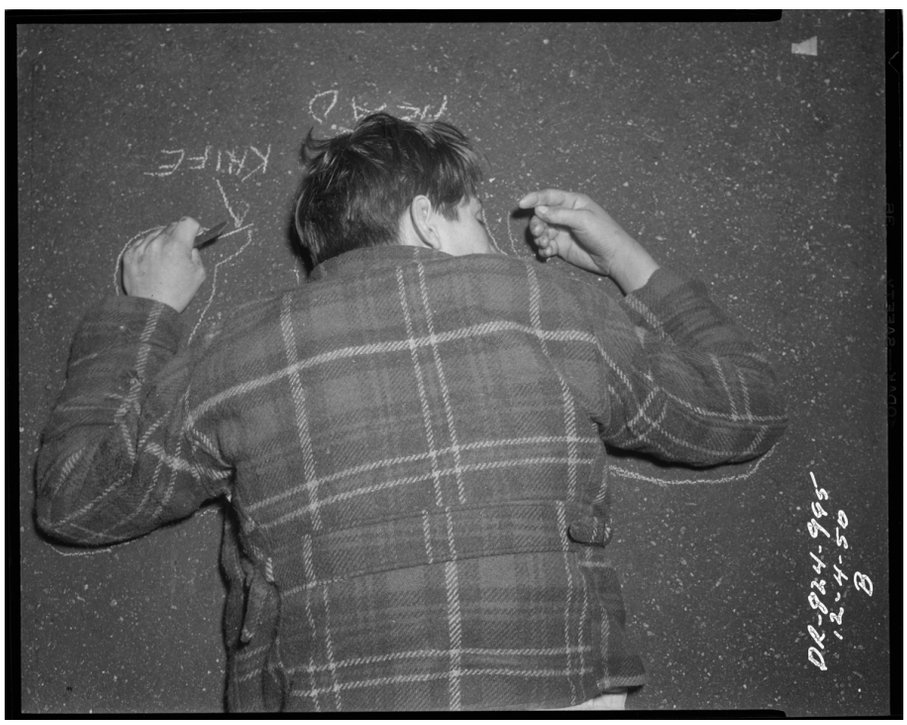


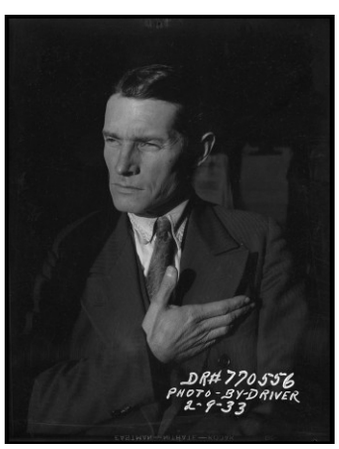






~ Vlevo nahoře: **James Ellroy**, přebal knihy *LAPD '53*, 2015
~ Vpravo nahoře: **Sean Tejaratchi**, přebal knihy *Death Scenes: A Homicide Detective's Scrapbook*, 1995
~ Vlevo dole: **Eugenia Parry**, přebal knihy *Crime Album Stories Paris 1886–1902*, 2000
~ Vpravo dole: **James Ellroy**, přebal knihy *Scene of the Crime: Photographs from the LAPD Archive*, 2004







~ Nahoře: **Foto: LAPD archiv, B.**, (355), Muž v kostkovaném saku s nožem, 4. prosince 1950
~ Vlevo dole: **Foto: LAPD archiv, Driver**, (362), Podezřelý z únosu ukazuje ruku, 9. února 1933
~ Vpravo dole: **Foto: LAPD archiv, H. Epling**, (162), Žena sklíčená v autě, 2. dubna 1951

Další velký původně policejní archiv nalezneme na australském kontinentu. **New South Wales (NSW) Police Forensic Photography Archive**, který spravuje **Justice & Police Museum**, leží na okraji Sydney, nejrozlehlejšího a nejlidnatějšího města v Austrálii, hlavního města spolkového státu Nový Jižní Wales. Sbírka obsahuje zhruba 140 000 negativů z období let 1910 až 1964 na skleněných deskách i celuloidu. V roce 1990, po jedné z bouří, které zasáhly australský kontinent, zjistili místní policisté, že sklad s fotografickými negativy byl zasažen vodou. Voda pronikla do dřevěných truhel s uloženými negativy a zanechala na nich stopy. Policie duchaplně kontaktovala personál **Justice & Police Museum**, který následně sbírku ošetřil profesionálním zásahem. Při této záchranné operaci se zjistilo, paradoxně díky bouřce a následné povodni, že sbírka obsahuje velice zajímavé a překvapivé snímky. K těmto fotografiím se ale bohužel nedochovaly žádné materiály, které by dokázaly interpretovat účel daných snímků, především jejich návaznost na konkrétní kriminalistické události. Muzeum doplňovalo tyto informace téměř 10 let, během kterých byla sbírka uložena v tamním skladu a díky jejich obětavé práci se potřebné informace podařilo dohledat. Lze předpokládat, že základem pro tuto práci byly poznámky forenzních fotografů, kteří, podobně jako jejich američtí kolegové z LAPD, vpisovali nebo vyrývali základní informace o fotografované události přímo do svých negativů. Na emulzní stranu skleněné desky zanesli text zrcadlově obráceně, aby byly na pozitivní zvětšenině informace čitelné. Tato praxe se dnes ukazuje jako vynikající metoda pro archivaci snímků tohoto typu, která například v české kriminalistické fotografii nebyla zvykem. Specifikem a divácky nejvyhledávanějším artiklem australské sbírky jsou snímky označené jako *Specials*. Jde o identifikační dvojdílné (později také trojdílné) portréty podezřelých v policejní vazbě. Není známo, proč místní policie označovala fotografie právě názvem *Specials*, ale faktem zůstává, že v porovnání s Bertillonovými identifikačními portréty jsou ty australské o poznání méně normalizované. S nadsázkou lze říci, že kriminalistická fotografie je tedy konečně tím oborem lidské činnosti, ve které Francouz reprezentuje striktně technický dogmatismus – a to je pro každého, kdo navštívil ležérní jižní Francii, poněkud úsměvné. Výzkum muzea ukázal, že za pozoruhodnou estetikou *Specials* může stát policejní fotograf George Howard, jehož „umělecké sklony" byly zaznamenány i v tehdejších novinových článcích.[35] Fotografie obecně ukazují detail tváře podezřelého na homogenním tmavém pozadí a poté širší záběr osoby zobrazující celou postavu, často stojící poblíž židle nebo jiného nábytku ve volném prostoru. Více než standardizovaný dvojdílný identifikační portrét připomínají fotografie umělecký dyptich, zacílený psychologický portrét. Ze snímků, obzvláště z celkových záběrů postav, je cítit volnost. Na jedné straně svoboda fotografa používajícího nesvázaná kompoziční a i světelná řešení, na druhé straně překvapující, až absurdní svoboda fotografované osoby opírající se o židli, stojící s rukama za zády nebo v kapsách a nosící klobouky. Umělecký přístup staví osobu do komfortní zóny, umožňuje číst řeč těla, vypovídá o charakteru a zároveň o době, kdy ještě zločinci nosili kravaty. Poskytuje neformální svědectví, které je právě tou přitažlivou a specifickou přidanou hodnotou australských *Specials*. Úsměvnou paralelu k nedostatku podobných vjemů při samotném vyšetřování vraždy hodnotí také hlavní postava svérázného detektiva v seriálu Columbo:[36] *"... tohle mi dali, to je prosím hlášení, co mi napsali:*

---

35 Fotografie George Howarda *„OVER!"* otiskl například časopis *The Australasian Photo-Review*, 15. listopadu 1924, s. 573.

36 Columbo S02E01 – Etuda v černém, 1972.

žena, běloška, pianistka, narozená ve Wisconsinu – a podívej, co jsem tady našel – slečna Wellesová Londýn, slečna Wellesová Paříž, slečna Wellesová, slečna Wellesová, slečna Wellesová, klavírní génius, úžasná, skvělý vkus, báječná, nadaná – a voni mi daj tohleto: žena, běloška, pianistka, narozená ve Wisconsinu..." Část obnovené sbírky včetně *Specials* uvedlo Justice & Police Museum do programu výstavy *Crime Scene: Scientific Investigation Bureau Archives 1945–1960* (kurátoři: Ross Gibson, Kate Richards) již v roce 1999. Tu následovala výstava *City of Shadows: Inner-city Crime and Mayhem 1912–1948*, kterou muzeum otevřelo v roce 2005. Výstava kurátorovaná akademikem a spisovatelem **Peterem Doylem** měla ohromný úspěch a stala se nejnavštěvovanější výstavou v historii muzea. Snímky jsou nyní dostupné také v online archivu[37] muzea. Doyle doprovodil výstavu fantastickou publikací *City of Shadows: Sydney Police Photographs 1912–1948* (Historic Houses Trust of New South Wales, Sydney, 2005). Při přípravě trval na tom, že v rámci editace fotografií prohlédne úplně všechny snímky ze zachráněné sbírky. Stojí za zmínku, že autor si uvědomoval význam a důležitost editace, což podtrhuje finální selekce odhalující kriminalistické snímky dopravních nehod, prázdných domů (s výjimkou mrtvých těl), opuštěný hotel i originální *Specials*. Autor nechal vyniknout i celkové popisné záběry ulic bez aut, které kromě fotografova primárního záměru dokumentovat místo činu také skvěle ilustrují podobu Sydney mezi dvěma světovými válkami. Ve své druhé knize využívá z australského archivu výhradně portréty a fotografie *Specials*. Kniha *Crooks Like Us* (Historic Houses Trust of New South Wales, Sydney, 2009) představuje více než 200 úžasně reprodukovaných fotografií, u nichž se podařilo dohledat původní pravdivé příběhy, které vás donutí jednotlivé fotografie prohlédnout několikrát. Sám Luc Sante se ke knize vyjádřil takto: *„Crooks Like Us, kniha mimořádně krásná a naprosto pohlcující, je mnohem více než jen pohled na odvrácenou stranu Sydney počátku 20. století. Je to šance, jak se na dlouho dívat na výběr lidských bytostí, z nichž některé jsou monstrózní, ale většina z nich chybující stejně jako my... Fotografie a text ve své bohatosti prohlašují, že každý je zajímavý a dokonce krásný a že každý příběh stojí zato vyprávět.*[38]" Luc Sante stojí také za knihou *Underworld: Mugshots from the Roaring Twenties* (Sydney Living Museums, Sydney, 2018), kterou připravil společně s kurátorkou Justice & Police Museum **Neridou Campbell** a uměleckým kritikem **Alastairem Sookem**. Stejnojmenná výstava proběhla tentýž rok a v roce 2019 měla reprízu v australském Newcastle Museum.

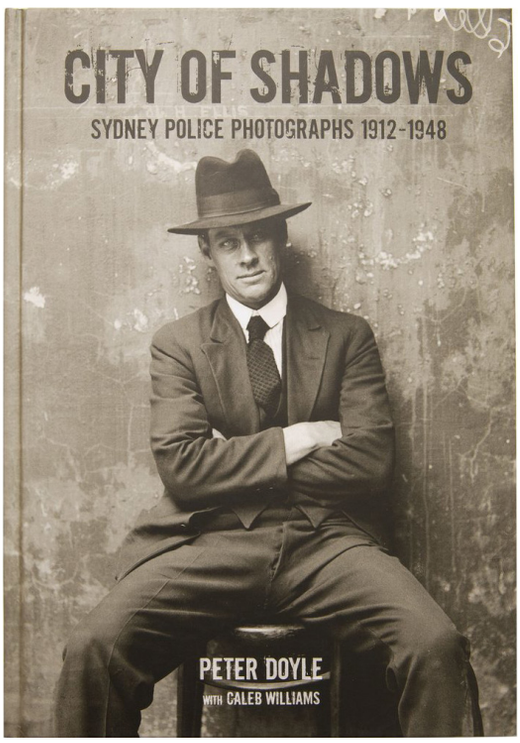
Specifické identifikační portréty nalezneme také nedaleko od Austrálie, v **New Zealand Police Museum** ve Wellingtonu. Právě tam na podzim roku 1886 vzniká novozélandská policie a téměř ihned začíná využívat fotografii pro svou kriminalistickou praxi. Z důvodu nedostatku kvalifikovaného personálu nejprve pořizuje snímky odsouzených vězňů za využití komerčních fotografů a amatérských „fotonadšenců". Tyto první fotografie jsou tedy stylově i kvalitativně značně nevyrovnané. Zlom přišel v roce 1903, kdy policejní komisař Walter Dinnie zavedl nový komplexní systém pro dokumentaci trestných činů využívající standardizaci fotografického identifikačního portrétu. Do praxe ji pomohl zavést Dinnieho syn E. W. Dinnie, který se kriminalistice, včetně fotografické dokumentace, naučil od kolegů ve Spojeném království. Od roku 1904 novozélandská policie úzce spolupracuje s místní vězeňskou správou, pro kterou vytváří identifikační formuláře

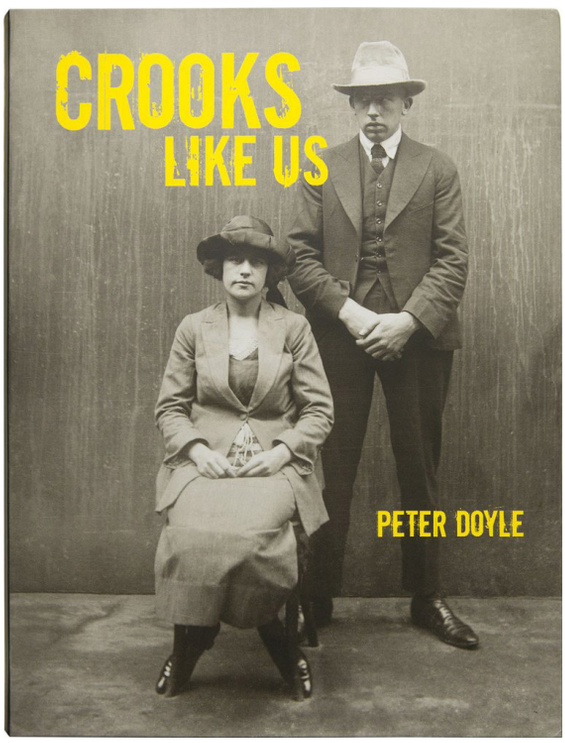
37 http://collection.hht.net.au/firsthht/searchPictures.jsp

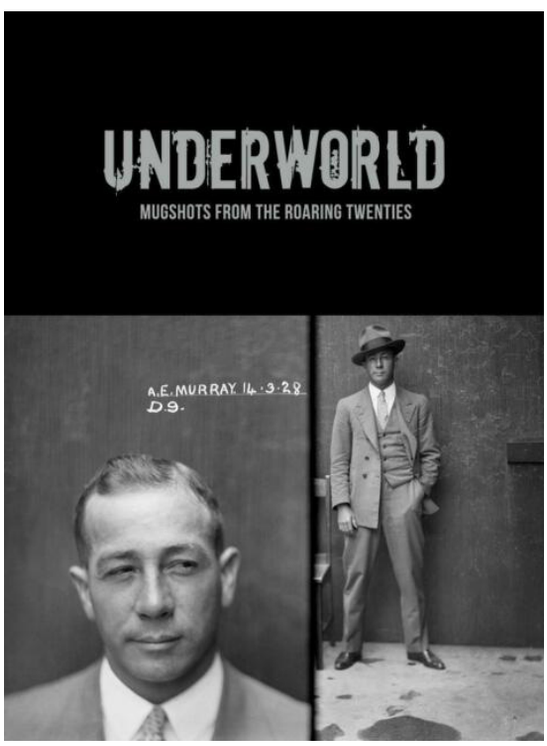
38 https://shop.sydneylivingmuseums.com.au/collections/crime-collection/products/crookslikeus?variant=48221574229

s portrétem a otisky prstů. Ve stejném roce byl sestaven seznam novozélandských policistů, kteří vlastnili fotoaparáty nebo měli již s fotografováním zkušenosti. Policisté, kteří fotografování zvládali, byli za každou fotografii placeni nebo byli kompenzováni osvobozením od nočních služeb. V dubnu téhož roku se již první identifikační portréty objevují v policejním věstníku (měsíčním bulletinu pro interní potřeby policie). Byl jím snímek hledaného zločince Johna McKenzieho, odsouzeného násilníka, který byl hledán pro vraždu svého bývalého zaměstnavatele. Vše zpečetil zákon z roku 1912 o věznicích, v němž je uložena povinnost fotografování všech obviněných nebo odsouzených vězňů, v případě potřeby i s použitím „přiměřené síly“. V roce 2013 má již novozélandská policie více než 3 000 fotografií odsouzených vězňů. Mnoho z těchto do té doby nezveřejněných snímků z období let 1886–1908 bylo možné vidět na výstavě *Suspicious Looking: 19th Century Mug Shots from the New Zealand Police Museum* (kurátorka: Chelsea Nichols) v roce 2010. Tu provázela také online výstava dostupná ze stránek muzea. Virálním se potom stal jeden zveřejněný identifikační portrét, konrétně snímek jistého drobného zlodějíčka Daniela Tohilla. Atraktivní vzhled tohoto zločince dal vzniknout celé řadě vtipných i nevhodných internetových meme obrázků a nečekaným způsobem tak pomohl propagaci tohoto archivu. Podobně jako australští kolegové, začali postupně také Novozélanďané doplňovat portréty autentickými informacemi. Bohužel na rozdíl od jiných států je Nový Zéland striktně vázán povinností nezveřejňovat policejní záznamy z případů, které byly uzavřeny před méně než 100 lety. Výjimkou jsou jen policejní bulletiny, kde je limit 70 let. Identifikační snímky, fotografie z míst činu a další materiály nepodléhající této legislativě je možné nalézt skrze online databázi na stránkách **Archives New Zealand**.[39]

39 https://www.archway.archives.govt.nz/







~ Vlevo nahoře: **Peter Doyle**, *City of Shadows: Sydney Police Photographs 1912–1948*, 2005.
~ Vpravo nahoře: **Peter Doyle**, přebal knihy *Crooks Like Us*, 2009
~ Dole: **Nerida Campbell**, **Luc Sante**, **Alastair Sooke**, přebal knihy *Underworld: Mugshots from the Roaring Twenties*, 2018





~ Nahoře: **Foto: Jenni Carter** pro **Sydney Living Museums**, zachráněné negativy ve skladovacím prostoru Justice & Police Muzea.

~ Dole: **Foto: Jamie North** pro **Sydney Living Museums**, policový regál ve skladovací místnosti obsahující archivní krabice s přebalenými negativy.



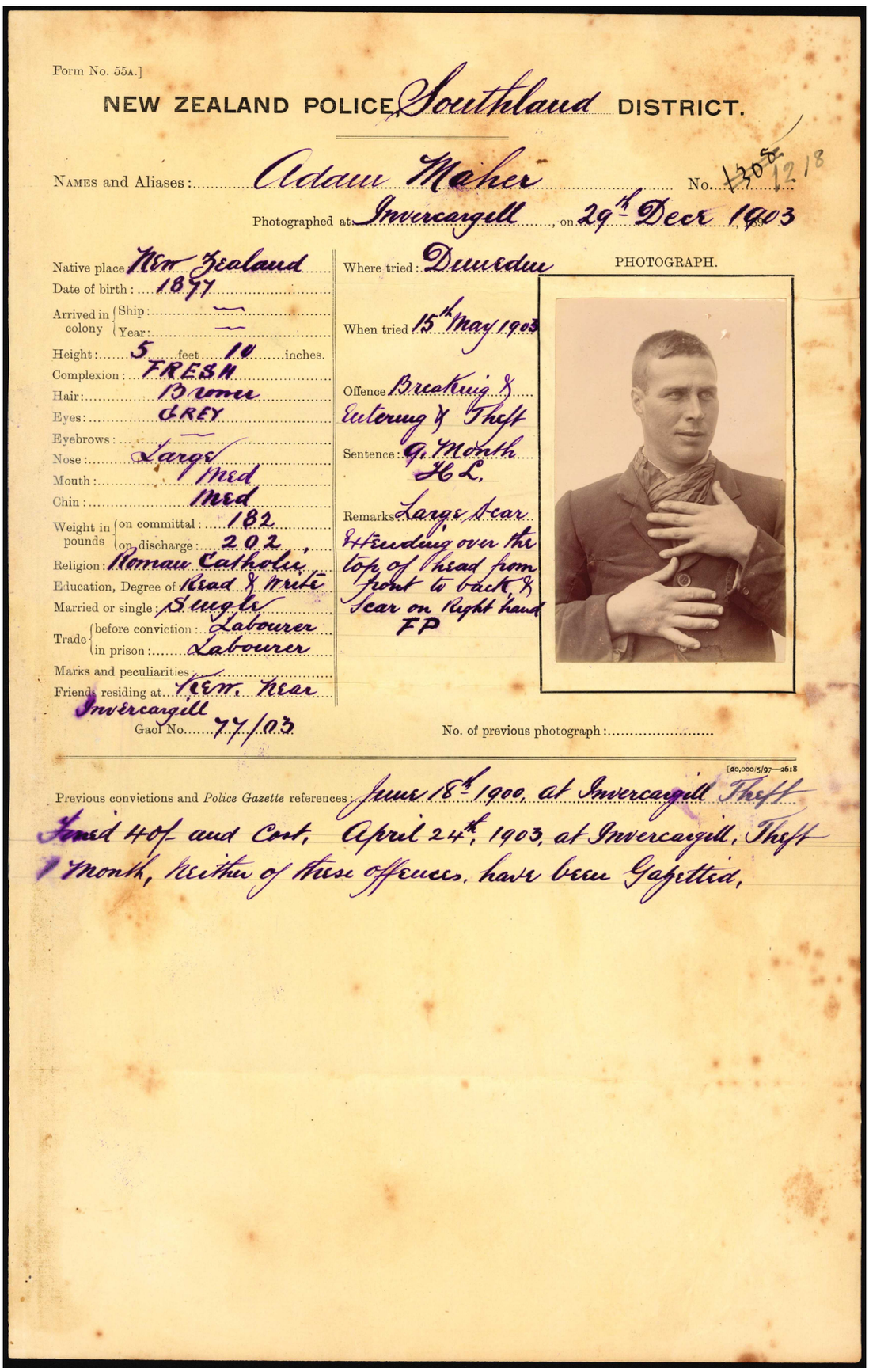
~ **Foto: New South Wales Police Forensic Photography Archive**, Sydney Living Museums, John Frederick Taylor, 15. srpna 1923, Speciální fotografie číslo 1044.



~ **Foto:** Rozkládající se tělo v křoví, policista na pozadí. Justice & Police Museum, kolem roku 1930.



~ **Foto:** Vstupní hala bytového domu s mrtvolou u paty schodiště. Justice & Police Museum, kolem roku 1938.



Form No. 55A.]

NEW ZEALAND POLICE, Southland DISTRICT.

NAMES and Aliases: Adam Maher No. 1305 12/18

Photographed at Invercargill, on 29th Decr 1903

Native place: New Zealand
Date of birth: 1877
Arrived in colony: Ship: ~ Year: ~
Height: 5 feet 10 inches.
Complexion: FRESH
Hair: Brown
Eyes: GREY
Eyebrows: ~
Nose: Large
Mouth: Med
Chin: Med
Weight in pounds: on committal: 182 on discharge: 202
Religion: Roman Catholic
Education, Degree of: Read & Write
Married or single: Single
Trade: before conviction: Labourer in prison: Labourer
Marks and peculiarities:
Friends residing at: New. Near Invercargill
Gaol No. 77/03

Where tried: Dunedin
When tried: 15th May 1903
Offence: Breaking & Entering & Theft
Sentence: 9 Month H.L.
Remarks: Large Scar extending over the top of Head from front to back & Scar on Right hand FP

PHOTOGRAPH.

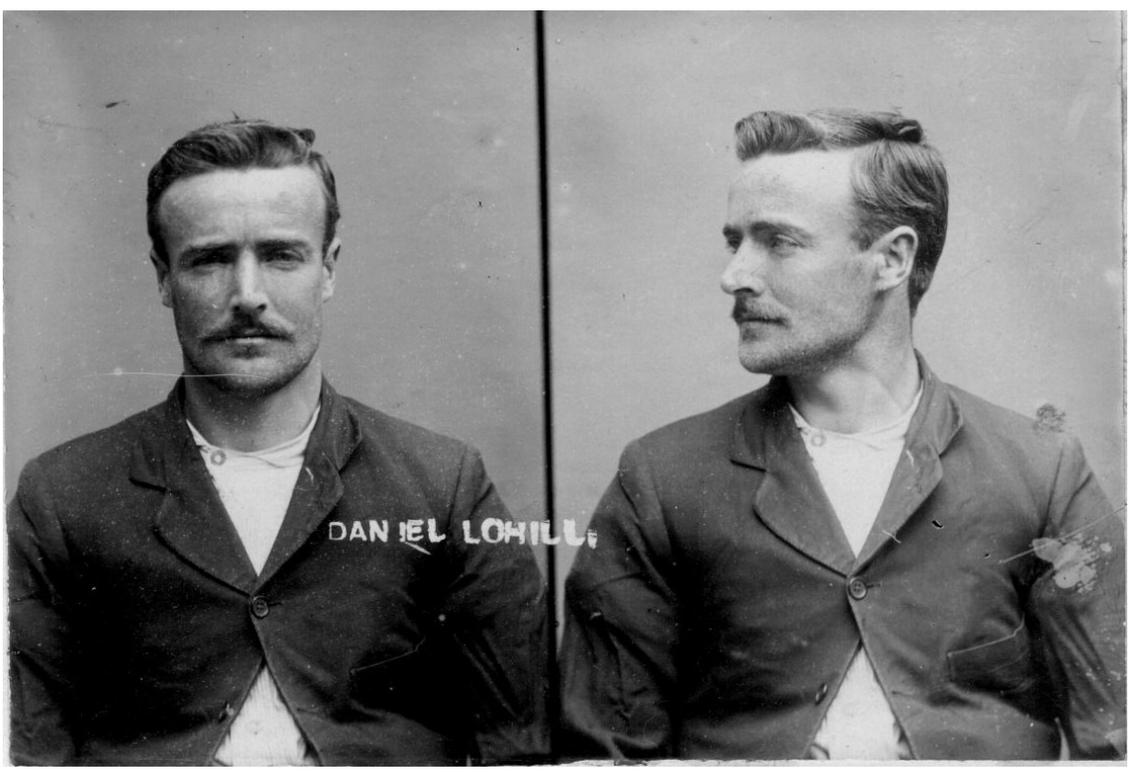
No. of previous photograph:

[20,000/5/97—2618]

Previous convictions and *Police Gazette* references: June 18th 1900, at Invercargill Theft Fined 40/- and Cost, April 24th, 1903, at Invercargill, Theft 1 Month, Neither of these offences, have been Gazetted,

~ **Foto: Autor neznámý**, odsouzený 29. prosince 1903, z knihy *Popisy vězňů*, archiv New Zealand Police Museum





~ Nahoře: **Foto:** Edward Fitzgerald (nar. 1849). Obviněn z krádeže a odsouzen k jednomu měsíci vězení dne 21. prosince 1885 (Oamaru). Archiv New Zealand Police Museum, fotografie pořízena 8. ledna 1886.

~ Dole: **Foto:** Daniel Tohill (nesprávně označen jako Daniel Lohill), narozen v roce 1881 na Novém Zélandu. Obviněn z krádeže a odsouzen k čtyřem měsícům nucených prací dne 2. března 1908 v Napieru. Archiv New Zealand Police Museum, fotografie pořízena 11. června.

Pokud se budeme chtít po podobných archivech porozhlédnout v Evropě, nelze přehlédnout aktivity nizozemských historiků, kurátorů, spisovatelů a policistů, kteří s velkým zápalem zachraňují a poté zpřístupňují veřejnosti regionální archivy svých policejních sborů. Inspirace je nasnadě – kniha *Evidence* (Farrar, Straus and Giroux, New York, 1992) Luca Santeho a pravděpodobně také výstava *In het licht van de dood. Post-mortem foto's*[40], kterou pořádalo Archief en Museum voof het Vlaamse Cultuurleven v Antverpách již v roce 1994. Zajímavým faktem je, že historie prvního nizozemského archivu, který byl později zveřejněn, začíná již v roce 1990, tedy dříve než vůbec Sante začal o Evidence vůbec přemýšlet. Policejní fotograf **Wil Pubben** z rotterdamské policie byl tehdy svědkem toho, jak na během renovace policejního ředitelství v Rotterdamu hází tři důstojníci všechny ty „staré kousky skla" do kontejneru na odpad a mají z toho viditelnou radost. Pubben pochopil, co se děje, a zasáhl. Podařilo se mu zachránit 100 starých skleněných negativů a řadu fotoalb s pozitivními zvětšeninami.

Celkem přibližně 3 000–4 000 fotografií z období let 1905–1965, to je **Rotterdam Politie-Archief** (Archiv rotterdamské policie). Část této sbírky bylo poprvé možné vidět v knize *Moord In Rotterdam Diverse Photografieën 1905–1967 / Murder In Rotterdam, Diverse Pictures 1905–1967* (Duo Uitgeverij, Rotterdam, 1994). Tato kniha se díky své kvalitě i originalitě stala později milníkem v kontextu evropských knih v daném oboru a přímo či nepřímo inspirovala celou řadu dalších autorů ke kreativní práci s forenzními archivy. Kniha obsahuje více než 60 černobílých fotografií pořízených neznámými policejními fotografy v Rotterdamu se zajímavým textem kriminologa **prof. Dr. G. P. Hoefnagelse**. Pubben se při jejím vytváření inspiroval zmíněnou knihou *Evidence*. Se souhlasem zástupce náčelníka rotterdamské policie Ceese Ottevangera kontaktoval Aada Speksnijdera, majitele vydavatelství a galerie Duo Duo, specialistu na knihy o Rotterdamu. Speksnijder byl zpočátku poněkud skeptický. Představoval si hororovou knihu plnou krve, která by mohla ohrozit jeho skvělou reputaci. Ale po několika týdnech byl fascinován a dospěl k přesvědčení, že z fotografií lze sestavit „dobrou estetickou knihu". Jeho prvním zájmem byl výběr fotografií. Ne všechny byly totiž vhodné k publikování. Snažili se být při výběru z archivu i při nakládání s vybranými fotografiemi co nejpečlivější. S Pubbenem vytvořili selekci z méně expresivních snímků, kde kromě samotných obětí vidíme také detaily temné opuštěné uličky, dvě nohy s nožem, krvavé sklenice nebo brýle potřísněné krví. Dalším problémem bylo vystopovat všechny vyobrazené příbuzné obětí a obeznámit je s tím, že se v připravované publikaci objeví snímky tohoto charakteru. Den před vydáním knihy, když už autoři měli souhlas ode všech příbuzných, ale zjistili, že na jednu rodinu zapomněli. Ozval se bratr a dcera zavražděné prostitutky, kteří byli nepříjemně překvapeni, když viděli její fotografii vytištěnou. Vydavatel knihy se, po konzultaci s grafikem Willemem van Zoetendaalem, rozhodl, že dotyčné strany v knize s problematickou fotografií budou jednoduše přelepeny červeným textem „není k publikaci". Snímek byl rovněž stažen z výstavy *Moord In Rotterdam Diverse Photografieën 1905–1967 / Murder In Rotterdam, Diverse Pictures 1905–1967*, která knihu doprovázela. Výstava se uskutečnila v galerii[41] místní policejní stanice v Rotterdamu. Jak napovídá název, jednalo se především o dokumentační snímky vražd neznámých fotografů

---

40 Kurátoři: Clement Caremans, Nora de Smet, Nieke Loonen.

41 De Politiegalerie, Politiebureau Witte de Withstraat 25, Rotterdam.

rotterdamské policie. Jak řekl policejní mluvčí Hans Stoop, nejedná se o prvoplánovou voyeristickou selekci: *„Mohli jsme ukázat mnohem hroznější fotografie... Ale tuto výstavu jsme neudělali, abychom povzbudili senzacionalismus lidí... V té době nebyly fotografie pořízeny za tímto účelem. Měly pouze zaznamenat situaci za účelem vyšetřování trestných činů.“*[42]

Z archivu rotterdamské policie čerpal rovněž kriminalista Gerhardt Mulder pro svou knihu *Plaats delict rotterdam een criminele wandeling door schimmig Rotterdam* (Just Publishers, Meppel, 2018), v níž snímky ilustrují lokální kriminální případy, které komentuje z pozice zkušeného policisty. Historik Frank van Riet využil zachráněné, do té doby nepublikované pozitivní zvětšeniny z tohoto archivu pro své dvě knihy *Kommer en kwel in Rotterdam moord, doodslag en andere misdrijven 1904–1940* (Uitgeversmaatschappij Ad. Donker B. V., Rotterdam, 2016) a *Meer kommer en kwel in Rotterdam* (Uitgeversmaatschappij Ad. Donker B. V., Rotterdam, 2017), kde snímky provázal s informacemi z dobových novinových článků.

Příběh dalšího zachráněného archivu začíná v roce v roce 1993, kdy se historik **Martin Harlaar** snaží získat informace o fotografické historii místní policie výzkumem v Gemeentearchief Amsterdam (Amsterdamském městském archivu). Tam nic významného pro svou práci ale nenašel. Snad jen jednu reprodukci kresby z roku 1896 ilustrující policejního fotografa při práci. Harlaar dál neváhal, zvedl telefon a ještě tentýž den navštívil sklad amsterdamského policejního ředitelství, kde se měl nacházet archiv negativů. Po několikahodinovém bádání ale nenašel zhola nic. Deprimován svým zjištěním začal Harlaar apelovat na archiváře, který ho dovnitř pustil, aby mu pomohl. Skeptický archivář navrhl, bez velkých očekávání, spíš ve snaze udělat historikovi laskavost, že se můžou společně podívat do druhého patra budovy do fotografického ateliéru. Při rozhovoru s policejním fotografem obeznámeným s informací o hledaných negativech pak archivář nadhodil rétorickou otázku *„Žádné tu nemáme, že ne?“* K překvapení obou – měli. Policejní fotograf s příznačným jménem Marc Gravemaker (česky: Marek Hrobník) je zavedl do ateliéru, kde se za dalšími dveřmi objevily stovky malých krabiček plných skleněných negativů. Tedy stovky negativů, které přežily i nešetrné zacházení zaměstnance, který měl sbírku na starosti. Jeho běžnou praxí totiž bylo, jak vzpomíná Gravemaker, vzít každý z negativů do ruky, prohlédnout jej v protisvětle jediné žárovky svého kutlochu bez oken a potom ho hodit s praskajícím zvukem na do lepenkové krabice na zemi. Naneštěstí pro něj a díkybohu pro negativy se nervově zhroutil a byl propuštěn dříve, než stihl zničit celou sbírku. Po několika dalších reorganizacích sbírky, které v podstatě znemožnily indexaci a při kterých se další negativy ztratily, byly nakonec zbylé negativy provizorně zachráněny před poškozením toaletním papírem, který byl vložen mezi ně.

Harlaar objevil sbírku ve chvíli, kdy čítala zhruba 6 000–7 000 negativů, které dnes známe jako **Amsterdam Politie-Archief** (Archiv Amsterdamské policie). Naprostá většina z nich je z období let 1925 až 1955. Nejstarší negativ ve sbírce nese datum 1903. Poslední skleněné negativy jsou z počátku 70. let. Harlaar zjistil, že práce se skleněnými negativy byla v rámci přípravy policejních fotografů vyučována ještě do poloviny 70. let i přesto, že v praxi už se využívala od druhé poloviny 50. let pouze minimálně. Stejně jako u amerických a australských kolegů i v Amsterdamu fotografové vpisovali informace na emulzní stranu svých negativů. Ze zvětšenin je ovšem patrné, že

---

42 V článku Willema van Zoetendaala na https://bouillabaiseworkinprogress.blogspot.com/2013/09/murder-in-rotterdam-diverse-pictures.html

popisky zrcadlově neotáčeli a že jejich umístění v obrazu nebylo pevně dané. Po pěti letech práce s tímto archivem vydal Harlaar knihu *Silent Witness: Photographs from the Amsterdam Police Archives* (Martin Harlaar, Richard Hengeveld, Anne Roos, Jan Pieter Koster; THOTH, Bussum, 1998). Ta vyšla ve stejném roce, v němž uspořádalo Teylers Museum v nizozemském Haarlemu výstavu *Naar het lijk, het Nederlandse doodsportret, 1500–Heden*, která nabízela velký přehled o portrétování mrtvých ve výtvarném umění od roku 1500 až do roku 1998. Publikace je dvojjazyčná a pyšní se čistou a decentní grafikou nechávající vyniknout skvělé reprodukce, jimž pevná vazba dodává na důstojnosti. Na více než 100 fotografiích v knize najdeme fotodokumentaci z rozsáhlého spektra činností amsterdamských policejních fotografů – snímky pro interní potřebu dokumentující práci policistů, sportovní činnost policejního gymnastického klubu, cestu jízdní policie na závody v pushballu[43], koncert policejního orchestru, preventivní dopravní akce, policejní uklízečky a oficiální návštěvy známých osobností včetně Heinricha Himmlera na inspekci amsterdamského policejního batalionu. Nechybí ani fotografie nizozemského prince Bernharda při kontrole moderních světelných signalizačních zařízení a snímky z veřejné oslavy stříbrného jubilea nizozemské královny Wilhelminy. Hlavní součástí výběru jsou ale samozřejmě fotografie z míst činu, kde kromě zabavené pornografie, ilegálních herních doupat i pašovaného zboží najdeme také studiové snímky důkazních materiálů, dokumentaci dopravních nehod, sebevražd a vražd včetně sklíčeného zadrženého podezřelého. Snímky jsou dnes uloženy v Gemeentearchief Amsterdam (Amsterdamském městském archivu) a na vyžádání dostupné skrze online databázi[44] muzea.

V řadách amsterdamské policie můžeme najít také fotografku a obrazovou editorku **Myriam Missana**, která dokázala, že archiv Amsterdamské policie nebyl zdaleka vyčerpán. Díky její iniciativě bylo v archivu nalezeno dalších několik tisíc fotografií, které Missana od počátku plánovala využít pro novou knihu a doprovodnou výstavu. Při hledání vhodných snímků musela nejdříve o své představě přesvědčit šéfa amsterdamské policie Bernharda Weltena. *„Rozložila jsem několik fotek v jeho kanceláři. Vstoupil a okamžitě řekl, že to lidé vůbec nechtějí vidět.“* [45] Pochyby se jí podařilo rozptýlit až díky přímluvě historika umění Rika Suermondta, díky němuž autorka nakonec dokázala náčelníka přesvědčit o jedinečnosti svého projektu. Missana také zmiňuje, že i policejní fotografové si nejprve museli zvyknout na její myšlenku. *„Pro ně jsou tyto fotografie nejobvyklejší věcí na světě. Někteří už roky fotografovali místa činu... Mysleli si, že je nesmysl, že jsem svou práci nazvala uměleckou a kreativní.“* [46] Suermondt, Missana a spisovatel Martin Bril poté vytvořili knihu ***Plaats delict Amsterdam: foto's uit het politiearchief*** (2006). Po čestném, velmi osobním úvodu náčelníka Weltena, eseji Martina Brila o spojení mezi vzpomínkami a fotografiemi a fascinací těmito „zakázanými“ fotografiemi následuje text Suermondta popisující stručnou historii forenzní fotografie včetně jejích přesahů ve výtvarném umění. Jako jediná publikace tohoto druhu pak velmi kreativním způsobem prezentuje nikdy nepublikované fotografie z policejního archivu z období let 1965 až 1985. Významným rozlišovacím znamením oddělujícím tuto knihu od ostatních je také využití mnoha barevných fotografií. Ty obrazově vyplňují několik úvodních stran a výlučně pak dru-

---

43 Dříve nazývané „hra velmíčem koňmo“.

44 https://archief.amsterdam/beeldbank/?mode=gallery&view=horizontal&sort=random%7B1706004928754%7D%20asc

45 https://www.nrc.nl/nieuws/2007/01/15/alleen-de-behangetjes-op-de-fotos-veranderen-11259289-a365908

46 https://www.nrc.nl/nieuws/2007/01/15/alleen-de-behangetjes-op-de-fotos-veranderen-11259289-a365908

hou polovinu knihy, v níž exceluje precizní umění obrazové selekce Missany a Suermondta. Pastelové barvy, drsnost frontálního blesku a neuvěřitelné pozice těl nešťastných obětí trestných činů tu mají najednou zcela nový kontext. Přes širokou škálu zobrazených skutečností, sdružujících snímky vloupání, vražd, sebevražd, policejních zátahů na satanistické večírky, bizarních interních propagačních aktivit a ateliérových snímků zranění živých obětí zneužívání, vidíme většinou vše zprostředkovaně, v náznacích. Výběr zůstává s ohledem na samotné oběti striktně anonymní. Zanechává pocit, že byl chirurgicky oddělený od samotné dokumentační podstaty policejní fotografie. Zanechává příchuť destilované a velmi znepokojující módní fotografie ve stylu Viviane Sassen. To podporuje také měkká katalogová vazba knihy, která v tomto konkrétním případě, na rozdíl od podobných titulů, efektivně podporuje celkový dojem. Závažným nedostatkem je bohužel pouze jednojazyčná holandská jazyková mutace, která v rozporu se světovým formátem knihy zbytečně ochuzuje autory o další diváky. Později bylo pětadevadesát snímků v knize redukováno na pětatřicet pro potřeby výstavy. Missana ji připravila v roce 2007 ve FOAM (Amsterdam Photo Museum) s kurátorkou Colette Olof. I ta měla ovšem zpočátku výhrady. *„Bála jsem se senzacechtivosti, ale rozhodující byla kvalita fotografií. Kromě toho tvoří krásný časový dokument, protože ukazují změny v oděvech a interiéru, ale také zobrazují narůstající agresivitu ve společnosti. Také si myslím, že je dobré ukázat veřejnosti, co může fotografie znamenat. Toto je uživatelská fotografie, tyto snímky jsou vytvořeny, aby dokumentovaly vyšetřování trestných činů. Proto jsou tak podrobné. I množství kávy v konvici může být při vyšetřování vraždy důležité, protože z toho lze odvodit, zda oběť měla návštěvníky.“* [47] Do výstavní selekce zařadily snímky obrazově kvalitní a expresivní, doplněné pouze stručnými faktografickými údaji. Na výstavě využili osvědčený princip, který fungoval i v knize. Tím byla nedoslovnost, náznakovost, která může vyvolat silnější emoci než doslovné znázornění. Divák může svou představivost nechat běžet. *„Šokující? Děsivé? Odporné? Ano a ne“* [48], vysvětluje Myriam Missana. *„Jakmile policejní fotograf dorazí na místo činu, všechno zaznamená. To, co zde vidíte, je jen část ze série, která byla vytvořena. Jedna fotka je vytržena z kontextu. To, co je šokující, je vaše fantazie. Chystáte se vyplnit, co se stalo.“* [49]

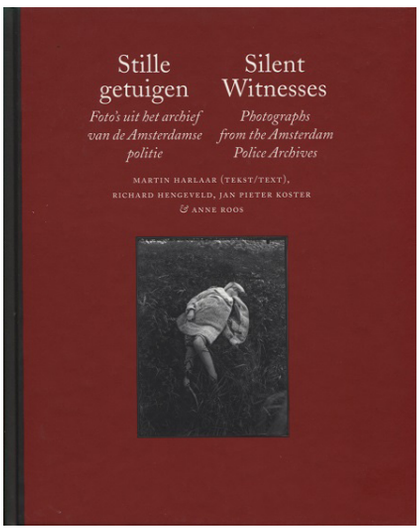
Na fotografiích z amsterdamských míst činu je postavena také kniha *Plaats delict De verhalen achter foto's* (Uitgeverij De Kring, Amsterdam, 2017). Jedná se o publikaci bývalého náčelníka amsterdamského policejního sboru **Joopa van Riessena**, dnes spisovatele a tvůrce filmů. Fotografie v ní hraje poněkud odlišnou, méně intenzivní roli než v dalších porovnatelných titulech. Riesse jí využívá jednoduše jako ilustraci ke svému vyprávění a její selekce je podřízena tomu, zda na konkrétním případu pracoval v rámci své čtyřicetileté praxe ve sboru.

---

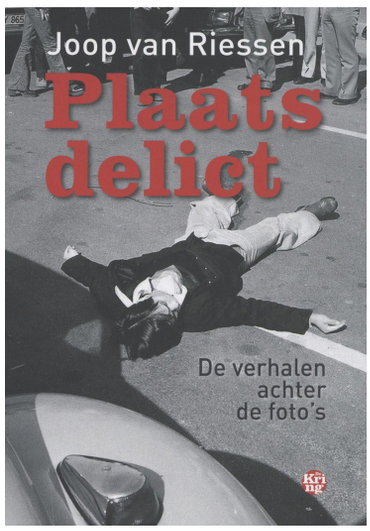
47 https://www.trouw.nl/nieuws/expositie-het-vastleggen-van-dood-en-geweld~b337b37b/

48 https://www.nrc.nl/nieuws/2007/01/15/alleen-de-behangetjes-op-de-fotos-veranderen-11259289-a365908

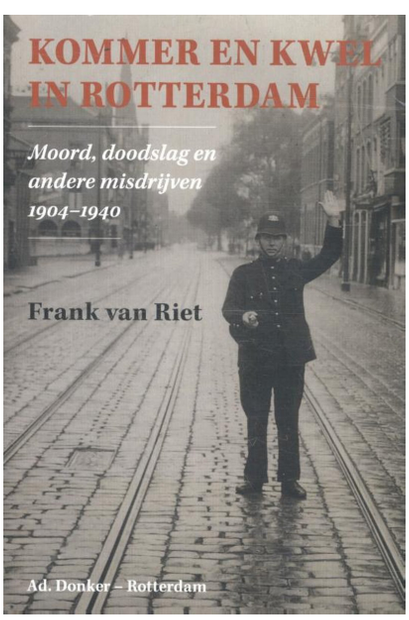
49 https://www.nrc.nl/nieuws/2007/01/15/alleen-de-behangetjes-op-de-fotos-veranderen-11259289-a365908



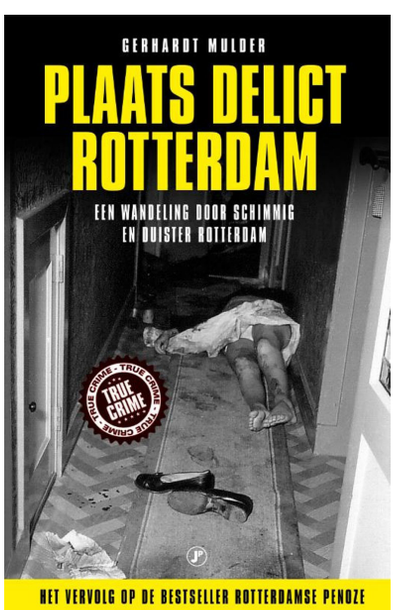




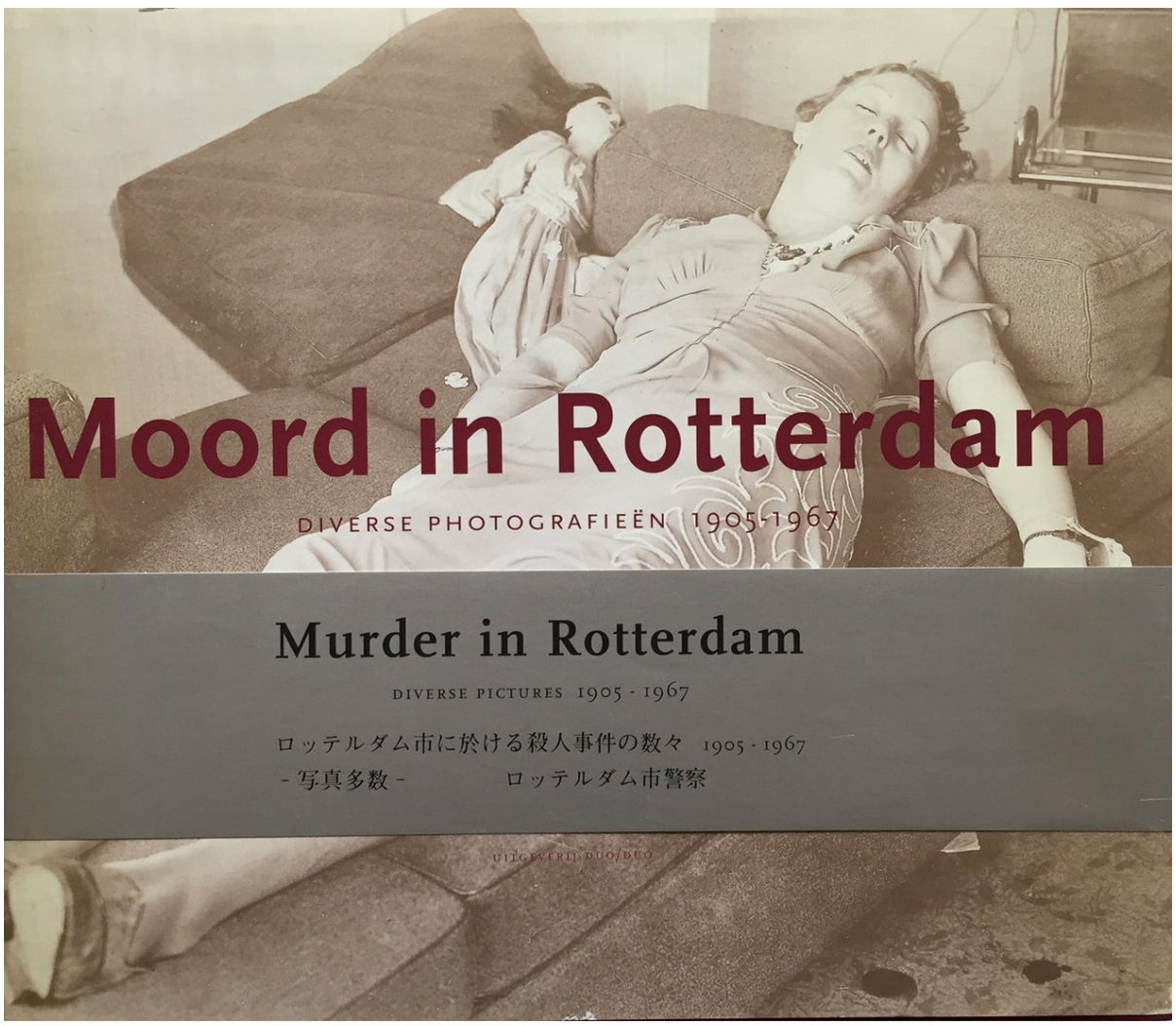
~ Vlevo nahoře: Přebal knihy *Silent Witness: Photographs from the Amsterdam Police Archives* (1998)
~ Uprostřed nahoře: Přebal knihy *Plaats delict Amsterdam: foto's uit het politiearchief* (2006)
~ Vpravo nahoře: Přebal knihy *Plaats delict De verhalen achter foto's* (2017)







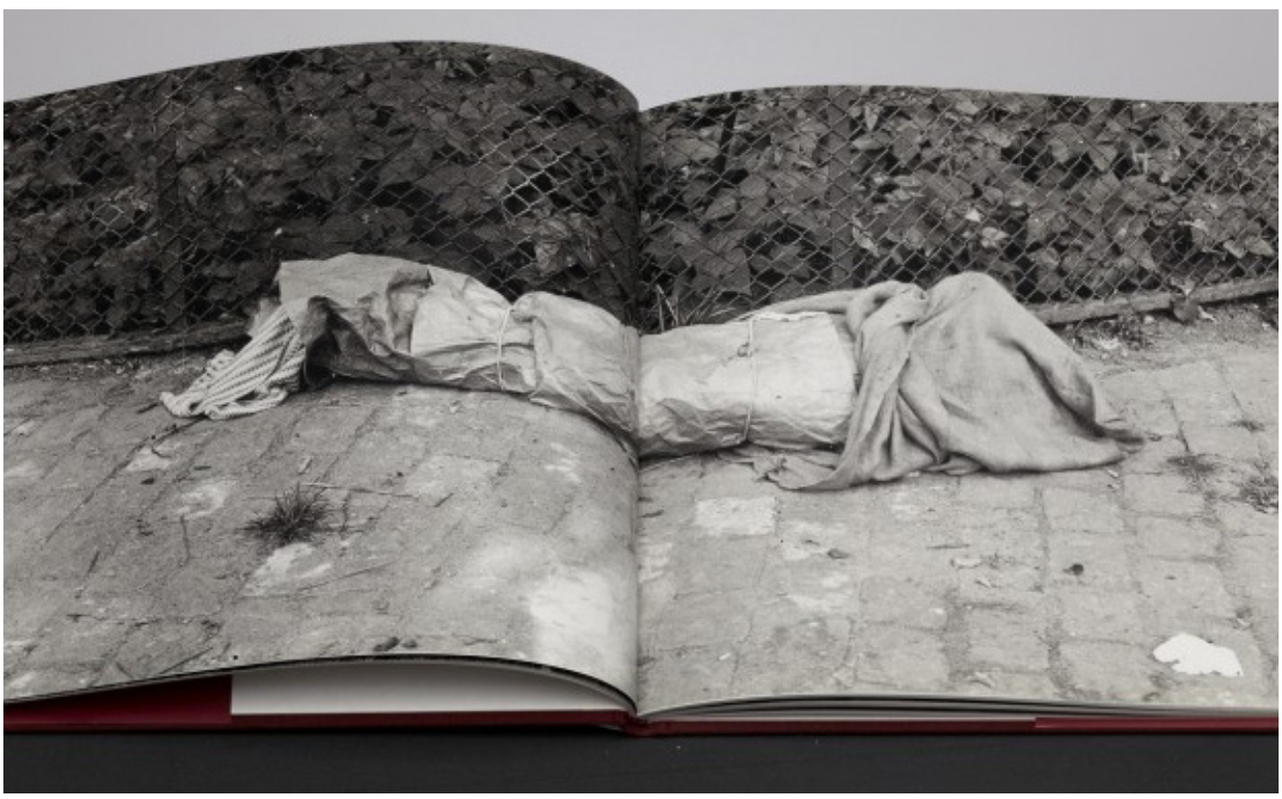
~ Vlevo dole: Přebal knihy *Kommer en kwel in Rotterdam moord, doodslag en andere misdrijven 1904–1940* (2016)
~ Uprostřed dole: Přebal knihy *Meer kommer en kwel in Rotterdam verkeers- en andere ongevallen, branden en ontploffingen 1908–1940*, (2017)
~ Vpravo dole: Přebal knihy *Plaats delict rotterdam een criminele wandeling door schimmig Rotterdam* (2018)



~ Přebal knihy *Moord In Rotterdam Diverse Photografieën 1905–1967* (1990)



~ Fotografie publikovaná v knize *Moord In Rotterdam Diverse Photografieën 1905–1967* (1990)



~ Reprodukce dvoustrany z knihy *Moord In Rotterdam Diverse Photografieën 1905–1967* (1990)





~ Obě fotografie: Reprodukce dvoustran z knihy *Plaats delict Amsterdam: foto's uit het politiearchief* (2006)

Sbírka poskytující jedinečný pohled na vývoj a dějiny policejní fotografie v Mannheimu v Německu vyústila v katalog *Spurensuche Polizeifotografie in Mannheim 1946–1971* (Thomas Schirmböck – ed., Schnell & Steiner, Regensburg, 2007) a výstavu zahrnující více než 100 policejních fotografií z období 25 let, dokumentující nejen kriminální aktivity a nehody, ale také pravdivé pohledy na každodenní život v poválečném období. Fotografie prezentují různorodost témat, od pouličních scén na předměstích po obnovovací projekty a přístavní život, zahrnující dopravní nehody, útěky z vězení, loupeže, bankovní loupeže a dokonce vraždy. Tyto obrazy jsou ceněny pro svou autentičnost a realistické zobrazení, přičemž fotografové z mannheimského policejního prezidia se nezaměřovali na estetiku, ale na vytváření historicky a sociologicky významných obrazů s výjimečnou vizuální kvalitou. Publikace a doprovodná výstava se věnují technickým a historickým aspektům policejní fotografie, její roli v oblasti kriminalistiky a přinášejí příběhy spojené s jednotlivými snímky, odhalující sociální a historický vývoj Mannheimu. Tato kniha, která je cenným zdrojem pro historiky, studenty kriminalistiky a fotografie, je rovněž přístupná široké veřejnosti zajímající se o historii Mannheimu a policejní fotografii. Nabízí jedinečný mix umění, historie a vědeckého bádání, zdůrazňující důležitost fotografie v moderní forenzní práci a dokumentaci. Doprovodná výstava byla k dispozici v Muzeu světových kultur Reiss-Engelhorn v Mannheimu a na Policejním prezidiu Mannheim v roce 2008.

Sbírka fotografií pořízených německými policejními fotografy v 60. a 70. letech zase inspirovala **Arweda Messmera** k vytvoření knihy *RAF: No Evidence / Kein Beweis* (Hatje Cantz, Berlín, 2017). Tato kniha kombinuje umělecké a historické pohledy a zaměřuje se na počátky hnutí RAF (Frakce Rudé armády) na začátku 70. let až po násilné události „německého podzimu" v roce 1977, včetně únosu a vraždy Hannse-Martina Schleyera a sebevražd vedoucích členů RAF ve věznici Stammheim. Messmerovo dílo je pozoruhodné svým přeformulováním těchto obrazů z běžných důkazů v kriminálních vyšetřováních na mocné nástroje pro historické porozumění a empatické vnímání. Klade důležité etické otázky týkající se zobrazení a užívání těchto obrazů: Jaké fotografie by měly být ukázány, jak by měly být prezentovány a proč je lidé chtějí vidět? Tato úvaha se dotýká aktuálních debat o významu historických dokumentů v našem chápání minulosti. Projekt Messmera obsahuje řadu málo známých fotografií, včetně některých z jeho vlastní sbírky týkající se RAF. Tyto obrázky, kladené vedle běžné fotografie té doby, vytvářejí jedinečný příběh. Příkladem je odlišné zobrazení smrti Benna Ohnesorga v roce 1967. Zatímco tisková fotografie ukazuje intimní moment Ohnesorga v náruči mladé ženy, Messmer nalezl policejní snímek téže scény, který ukazuje jiný úhel pohledu, zdůrazňující roli médií a veřejného vnímání v historických událostech. Kniha vyzývá čtenáře k přehodnocení vztahů mezi RAF, médii a státem, předkládá široce známé obrázky v novém kontextu. Messmerovo zobrazení zdánlivě nevýznamných snímků z policejních archivů, jako jsou předměty z RAF úkrytu, vedle fotografií členů RAF publikovaných v médiích, ukazuje na rozdílné směry, které RAF a jejich vrstevníci zvolili. Kniha se skládá ze dvou částí: kolekce fotografií a brožury s komentovanými popisky a esejemi, které poskytují umělecký, teoretický a historický kontext. Kniha a výstava Messmera poskytují provokativní a přesvědčivý pohled na RAF a zvou čtenáře k empatickému zapojení do tohoto bouřlivého období.

Sbírky posmrtné fotografie na Islandu, datující se od počátku 19. století, poskytují unikátní pohled na vývoj právního systému země. Od založení úřadu městského soudce v Reykjavíku v roce 1803, který měl k dispozici dva policisty, se začaly kumulovat záznamy o delikventech a incidentech, což napomáhalo práci soudců a policie. V roce 1905, kdy Reykjavík začal čelit urbanizačním

tlakům, došlo ke zvýšení počtu policistů na 13 a později na 28 v roce 1931, což odráží rostoucí potřebu pořádkové síly v rozrůstajícím se městě. Významnou roli v historii policejní fotografie hrál Einar Pálsson, který se v roce 1919 vydal do Kodaně a následně do Německa, aby získal odborné znalosti v oblasti policejní fotografie. Jeho znalosti byly klíčové pro zavedení systematického záznamu delikventů na Islandu od 20. let 20. století. V roce 1933 bylo založeno kriminální vyšetřovací oddělení a v roce 1946 byl v Islandské národní policejní akademii zřízen ústav pro kriminalistiku a fotografii. Založením Národní kriminální policie v roce 1977 došlo k centralizaci shromažďování policejních fotografií, čímž vznikl rozsáhlý archiv s přibližně 10 000 fotografiemi pachatelů a stovkami tisíc dalších fotografií zahrnujícími různé aspekty policejní práce. Sigurjón Baldur Hafsteinsson se ve své práci „Policejní fotografie na Islandu" zaměřil na tento vývoj, od analogové fotografie, která byla ve službě od roku 1860, přes dobu, kdy reykjavická policie začala používat fotografie pro identifikaci osob, až po moderní digitální techniky. Hafsteinsson zdůrazňuje význam policejní fotografie jako nástroje pro shromažďování důkazů a významného prvku v práci policie, zvláště v souvislosti s vyšetřováním zločinů, monitorováním dopravy a přípravou obžaloby. Jeho studie odráží, jak se policejní fotografie stala nezbytným nástrojem pro moderní vyšetřovací techniky, a zároveň diskutuje o sociálních a etických dopadech, které policejní fotografie má v kontextu islandské společnosti. Hafsteinsson zmiňuje také sbírku přibližně 20 000 fotografií ve vlastnictví islandského muzea Akureyri. To představuje snímky z běžného života i fotografie typicky forenzního charakteru, převážně pak dokumentace dopravních nehod, požárů, pádů letadel, sebevražd apod.

Když na počátku 90. let dělal švýcarský filmař **Urs Odermatt** rešerše ke svému připravovanému filmu *Wachtmeister Zumbühl*[50] (1994), nechal se inspirovat příběhem svého otce, který přes 40 let[51] pracoval jako policejní fotograf ve švýcarském kantonu Nidwalden. V této době ještě nikdo netušil, že za několik let budou fotografie Ursova otce, **Arnolda Odermatta**, jednou z perel programu Benátského bienále, žádaným artiklem prestižních světových galerií a že jméno tohoto řadového švýcarského policisty bude spojováno s významnými osobnostmi fotografie, jako byl Weegee nebo Enrique Metinides. Ursovo bádání otcovým podkrovním archivem vyústilo v nalezení zhruba 66 000 snímků, z nichž notná část představuje fotografickou dokumentaci dopravních nehod. Auta, motorky, autobusy, traktory i nákladní vozy tu překvapivě elegantním způsobem drtí své karoserie ve všech myslitelných kombinacích na pozadí švýcarských kopců. I přes předepsanou popisnost a tragický charakter hrají snímky přitažlivou melancholickou melodii. Fotografie, později selektované do Odermattovi první knihy *Meine Welt – Photographien 1939–1993* (Benteli Verlag, Bern, 1993), se díky kvalitní Ursově selekci obešly bez puncu prvoplánové exhibice násilí a smrti. Jsou prosté obětí a bulváru, nasycené tichou atmosférou deštivých nočních švýcarských vesnic. Jsou deníkem skromného policisty, dokazujícím, že Weegeeho motto *„Murder is my bussiness"* lze chápat zcela odlišně. Odermatt si totiž uvědomoval, že situace, ve kterých se ocitá, mají svou důležitost i vizuální potenciál. Proto na každém místě činu vytvořil dvě série fotografií. Jednu oficiální, pro potřeby vyšetřování, druhou pro sebe. I díky tomu Ursova selekce dokonce místy vytváří dojem, že divák sleduje záznam dětské hry, kde auta jsou jen modely vytvářející úsměvné a bizarní situace.

---

50 Ve filmu, jehož hlavní hrdina je policista a vášnivý fotograf, použil Urs 79 fotografií svého otce.

51 Od roku 1948 do roku 1990, později byl náčelníkem dopravní policie a zástupcem velitele policie v kantonu Nidwalden.

Po úspěchu první publikace se o Odermattovy fotografie kromě orgánů činných v trestním řízení začaly zajímat také galerie. Po výstavě na policejním ředitelství ve Frankfurtu nad Mohanem během probíhajícího knižního veletrhu v roce 1998 jeho práci objevil také Harald Szeemann. Samotný ředitel Benátského bienále mu poté uspořádal klíčovou výstavu na svém festivalu v roce 2001. Selekce dvaatřiceti vystavených snímků katapultovala švýcarského policistu téměř přes noc mezi uměleckou fotografickou smetánku. Do vysokého věku stále aktivní fotograf (1925–2021) od té doby vydal v nakladatelství Steidl (Göttingen, Německo) další čtyři knihy – *Arnold Odermatt, Karambolage*, ed. Urs Odermatt (2003); *In Dienst* (On Duty/En service), ed. Urs Odermatt (2006), *In Zivil* (Off Duty/Hors service), ed. Urs Odermatt (2010) a *Feierabend* (Après le boulot/After Work), ed. Urs Odermatt (2016). Byl hostem desítek prestižních galerií a o jeho práci natočila Gitta Gsell dokumentární film *Karambolage – Die Welt des Arnold Odermatt* (2013). Všechny zmíněné knihy čerpají z rozsáhlého archivu, který spravuje syn Urs Odermatt.

Snímky s puncem forenzní fotografie lze najít také v portfoliu **Mella Kilpatricka**. Mell Kilpatrick byl významný zpravodajský fotograf z Jižní Kalifornie, kde od roku 1948 do roku 1962 působil jako hlavní fotograf *Santa Ana Register California*. Je znám především pro zachycování scén z kriminálních případů a zejména automobilových nehod. Jeho práce, která mohla zůstat zapomenuta a neznámá v jeho zamčené temné komoře po jeho smrti v roce 1961, byla znovu objevena sběratelkou a obchodnicí Jennifer Dumas, která narazila na 5 000 negativů a uvědomila si, že objevila něco výjimečného. Jeho vnučka, Carlene Thie, dostala všechny Mellovy fotografie a negativy po jeho smrti od jeho manželky a vydala celkem pět knih, které jsou dostupné na webu Ape Pen Publishing. Kilpatrick byl fascinován dopadem poválečné exploze automobilové kultury v Kalifornii a přes svůj objektiv opakovaně viděl osudové následky rychlosti, technologie a neopatrnosti. Kilpatrickova sbírka fotografií je nekompromisním svědectvím lidské tragédie, zachycujícím nejen důsledky automobilových havárií, ale i každodenní život malých měst. Jeho práce, podobně jako dílo Enriqua Metinidese, známého mexického fotografa, je příkladem významu dokumentární fotografie, která nabízí pronikavé pohledy na sociální a kulturní krajinu. Enrique Metinides a Mell Kilpatrick, i když pracovali v různých zemích a kontextech, sdílejí pozoruhodné podobnosti ve své fotografické práci zaměřené na místa zločinů, nehody a temnější stránky městského života. Oba byli srovnáváni s Weegeem, renomovaným americkým fotografem známým pro svou výraznou černobílou pouliční fotografii a žurnalistiku s tématem zločinu. Metinides, známý jako „Mexický Weegee“, začal svou kariéru ve 12 letech, kdy zachycoval následky autonehod a dalších mimořádných událostí v Mexico City. Jeho fotografie byly často publikovány v notoricky známých *nota roja*, neboli „červených stránkách“, proslulých svým grafickým obsahem. Na rozdíl od Weegeeho Metinides často fotografoval ze střední vzdálenosti, zachycoval nejen katastrofu, ale také okolní prostředí, včetně reakcí davu a záchranářů, a jeho snímky se tak stávaly součástí každodenního života a chaosu městské existence. Jeho práce vyjadřuje hluboké znepokojení nad společností, přesahuje bezprostřední krvavost a zdůrazňuje širší společenské dopady. Metinides získal mezinárodní uznání později v kariéře, jeho díla byla vystavována ve velkých městech a publikována v monografii *Series*. Kilpatrick, pracující převážně v Los Angeles a Orange County v Kalifornii, byl samoukem a mistrem fotografie, který se také zajímal o nehody a místa zločinů. Byl průkopníkem používání kamery na palubní desce, což mu poskytlo jedinečný pohled na fotografované nehody. Jeho práce byla charakterizována podobným weegeeovským přístupem, zachycujícím surovou realitu života v Kalifornii ve 40. a 50. letech. Fotografie Kilpatricka jsou známé pro jejich ostré

zobrazení nehod a zločinů, ale dokumentoval také výstavbu Disneylandu, což odhalilo jeho všestrannost v tématu. Jeho sbírka byla později sestavena do knihy *Car Crashes & Other Sad Stories* (Taschen, Kolín nad Rýnem, 2000), která představila jeho příspěvek k forenzní fotografii. Kniha je neuvěřitelným a naprosto jedinečným historickým dokumentem. Její stránky nám poskytují pohled na historický vývoj a sociální dopad automobilové kultury a její role v americké společnosti.

Oba fotografové sdíleli fascinaci okamžitými důsledky tragických událostí, ale jejich práce se v průběhu času rozcházela v tématech a stylech. Práce Metinidese, hluboce zakořeněná v sociální struktuře Mexika, odráží vyprávění, které přesahuje samotný incident a poukazuje na společenské důsledky, zatímco Kilpatrickova práce, včetně jeho dokumentace Disneylandu, ukazuje šíři, která zachycuje jak tragédii, tak transformaci prostoru kolem něj. Oba fotografové prostřednictvím své průkopnické práce poskytli přesvědčivé vhledy do společenských a kulturních krajin svých zemí.

Stefan Ruiz, uznávaný fotograf, který se proslavil díky své práci pro prestižní časopisy jako *New York Times Magazine*, *L'Uomo Vogue* a *Rolling Stone*, přichází s unikátním vydáním své knihy *Mexican Crime Photographs from the Archive of Stefan Ruiz* (GOST Books, Londýn, 2015). Tato kniha představuje fascinující sbírku fotografií a kreseb pořízených od konce 50. let do počátku 70. let 20. století, jež byly objeveny v tržnici La Lagunilla v Mexico City a byly tak poprvé publikovány. Ruiz, jehož fotografie byly vystaveny v renomovaných galeriích po celém světě, včetně The Photographers' Gallery v Londýně nebo na festivalu Photo España v Madridu, objevil tuto sbírku náhodně ve stánku v roce 2010. Během následujících šesti měsíců se Ruiz opakovaně setkával s prodejcem a postupně odkupoval celou kolekci. Ačkoli nikdy nezjistil přesný původ fotografií, je pravděpodobné, že pocházejí z policejních archivů Mexico City. Kniha obsahuje více než 100 policejních portrétů, snímků ozbrojeného přepadení a uměleckých vyobrazení zločinců a ukradených šperků. Fotografie, mnohé z nich poškozené, některé prezentované v původních skupinách a všechny doprovázené ručně psanými poznámkami, nabízejí pohled do světa zločinu v Mexiku v polovině 20. století. Ruizova práce nejen dokumentuje kriminální činy, ale také poskytuje hluboký náhled do sociálních a kulturních aspektů té doby. Jak poznamenal Dr. Benjamin Smith, *„fotografie v této sbírce a příběhy, které je doprovázejí, stále rezonují i o 40 nebo 50 let později."* Tato sbírka tak představuje nejen historický záznam, ale také reflektuje současné společenské problémy, jako jsou zločin, policejní korupce a beztrestnost. Kniha *Mexican Crime Photographs from the Archive of Stefan Ruiz* je nejen důležitým historickým dokumentem, ale také silným svědectvím o tom, jak minulost odráží současnost. Ruizovy fotografie nás nutí zamyslet se nad trvalým dopadem těchto událostí na mexickou společnost a kulturu.

Kolekce fotografií Luca Santese a **Arianny Arcaro** vyústila v publikaci *Found Photos in Detroit* (Cesura, Pianello Val Tidone, 2012). Jedná se o poutavý projekt, který vykresluje život v Detroitu skrze náhodně nalezené fotografie obsahující rovněž několik snímků s posmrtnou tematikou. Tento projekt, začínající v roce 2009 a trvající do roku 2010, vyústil v knihu obsahující 80 stran a 167 fotografií publikovanou v roce 2012. Arcaro a Santese našli tisíce polaroidů, dopisů, fotografií z policejních záznamů, dokumentů, portrétů zatčených a rodinných alb během svých procházek ulicemi Detroitu. Tyto nalezené předměty, opuštěné a zapomenuté, poskytují nečekaný pohled na historii a kulturu města. Vytvářejí narativ, který je současně osobní i veřejný, zachycuje drobné momenty i významné události. Kniha je nejen sbírkou fotografií, ale také dokumentem o městě, které prošlo značnými společenskými a ekonomickými změnami. Fotografie reflektují různé aspekty života v Detroitu – od obyčejných rodinných momentů až po náhledy do kriminálního

podsvětí. Tento rozmanitý a komplexní obraz města dává čtenářům možnost vidět Detroit očima jeho obyvatel. Projekt je také významným příspěvkem do historie fotografických knih. Martin Parr a Gerry Badger jej také zahrnuli v *The Photobook: A History, Volume III* (Phaidon Press, Londýn, 2014), což zdůrazňuje jeho význam v oblasti fotografického umění a dokumentace.

Zajímavě uchopil téma smrti Angličan **Michael Lesy**. Jako profesor literární publicistiky na univerzitě v Hampshiru pracuje Lesy cíleně s archivem historických fotografií a vlastními i převzatými texty. Tyto zdroje následně publikuje v knižní podobě, kde hlavní roli hrají právě fotografie. Jeho první kniha[52] *Wisconsin Death Trip* (Pantheon Books, New York, 1973) je dnes již kultovním dílem, ve kterém Lesy prezentuje **výběr fotografií Charlese Van Schaika** z let 1890–1910. Schaik, pocházející z malého města Black River Falls v srdci amerického Wisconsinu, v tomto období fotografoval všechny zásadní události, které se v regionu staly. Z celkového počtu zhruba 5 600 skleněných negativů vybral Lesy fotografie zachycující následky zločinů a urbanizace Wisconsinu, ale také posmrtné fotografie dětí v rakvích nebo jiné temné a groteskní ateliérové fotografie. Úspěch této knihy je nutno chápat v historickém kontextu. Ta vychází v roce 1973, v období poslední fáze války ve Vietnamu, v době, kdy neexistoval internet a kdy kabelová televize ještě velkotonážně nevykrmovala svoje majitele šokujícími obrazy smrti a násilí, jako je tomu dnes. Publikace, která měla dříve sílu šokovat, dnes už „jen“ fascinuje.

„Toto je síla Lesyho fotografického mistrovského díla: je znepokojující v zobrazování své podivnosti a holé reality. Její brutální upřímnost vás zasáhne jako pěst do břicha.“

≈

Michelle Aldredge pro *gwarlingo.com*, 2013

52 Lesy publikoval od roku 1973 celkem 13 knih.

V této knize ale nejde o kvalitu fotografií, nýbrž o jejich obsah a chytrou editaci. V návaznosti na to si také dovolím tvrdit, že stejně úspěšnou knihu by Lesy složil z fotografií každého průměrného v této době tvořícího fotografa s dostatečně velkým archivem. To ale nic nemění na tom, že Lesy dokázal intuitivně vycítit vhodný čas a způsob prezentace tohoto materiálu, což ocenil mimo jiné také režisér James Marsh, který v roce 1999 na motivy Lesyho knihy vytváří stejnojmenný dokumentární film, nebo Martin Parr a Gerry Badger, kteří knihu zařadili do druhého dílu své knihy *The Photobook: A History, Volume II* (Phaidon Press, Londýn, 2006).

Hans-Peter Feldmann podobně jako Michael Lesy využívá již existující fotografie, aby je posléze prezentoval ve své knize *Die Toten – 1967–1993*. Feldmann v ní shromáždil reportážní fotografie publikované v novinách, na kterých je možné vidět oběti teroristických útoků levicově orientovaných radikalizovaných skupin v Německu. Tyto fotografie spolu se snímky zabitých teroristů a náhodných obětí prezentuje chronologicky dle času události. I když se může zdát matoucí fakt, že snímky obětí a agresorů jsou prezentovány zároveň, je naopak tato skutečnost dle mého názoru přidanou hodnotou. V této vizuální souvislosti poté dochází k zobecnění bolestivých a nešťastných momentů lidské historie, v nichž autor poukazuje nejen na tragickou smrt nevinných obětí, ale i na nešťastné falešné přesvědčení agresorů, které události zapříčinilo.

Na násilí páchané na civilním obyvatelstvu reaguje rovněž libanonský umělec **Walid Raad**. V jeho sérii *My Neck Is Thinner Than a Hair: Engines* vybírá z **archivů libanonských novin** a dalších institucí snímky zničených motorů, které byly pořízeny po bombových útocích během libanonské občanské války (1975–1990). Vytváří oboustranné reprodukce archivních fotografií, které na své zadní straně obsahují základní informace o těchto událostech společně s razítky nebo jinými archivačními znaky institucí vlastnících jednotlivé exponáty. Reaguje tím na činy spáchané různými extrémistickými náboženskými a politickými skupinami aktivními v tehdejším Libanonu. Raad pomocí těchto snímků, pod hlavičkou jeho organizace The Atlas Group, zkoumá způsoby, jakými byly a jsou zaznamenávány a prezentovány ekonomické, politické a sociální dějiny Libanonu. Fotografie následně publikuje jako diptychy složené z přední a zadní strany archivní fotografie.

Archiv **Kriminalistického ústavu Policie ČR**, čítající zřejmě několik tisíc historických záběrů, není bohužel prozatím plně digitalizovaný. První snahy o digitalizaci tohoto výjimečného archivu proběhly v roce 2017, ale nebyly prozatím úspěšné. Archiv obsahuje skleněné desky i velkoformátové, středoformátové a kinofilmové negativy a originální pozitivní zvětšeniny, které mapovaly širokou škálu aktivit této instituce i předchozí období již od roku 1925, kdy byla u zvláštního četnického oddělení zřízena oficiální sbírka fotografií zločinců a současně s tím samostatné fotografické oddělení. V českých zemích byla k policejnímu účelu poprvé použita fotografie v období rakousko-uherského mocnářství a to v Praze, v Bartolomějské ulici čp. 4. Podle zápisů nadstrážníka Antonína Fridricha byl zhotoven první kriminální snímek dne 14. října 1895. První fotografovanou osobou se stal Karel Štefel. Bohužel se tento snímek nedochoval.[53] V archivu lze nalézt znalecké posudky i odborná vyjádření z oboru kriminalistické fotografické expertizy, fotografickou dokumentaci těchto expertiz, včetně znaleckého posudku ověřujícího autentičnost slavné fotografie Františka Drtikola *Vlna*[54], která byla

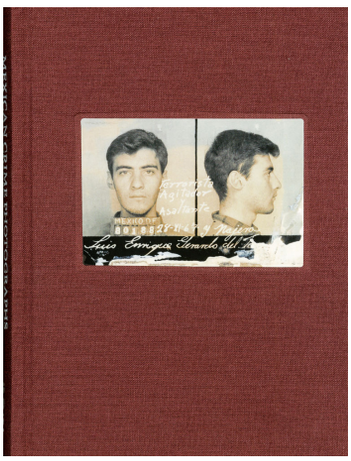
53 Dle https://www.policie.cz/clanek/celorepublikove-utvary-kriminalisticky-ustav-praha-zpravodajstvi-test-4.aspx?q=Y2hudW-09NA%3d%3d

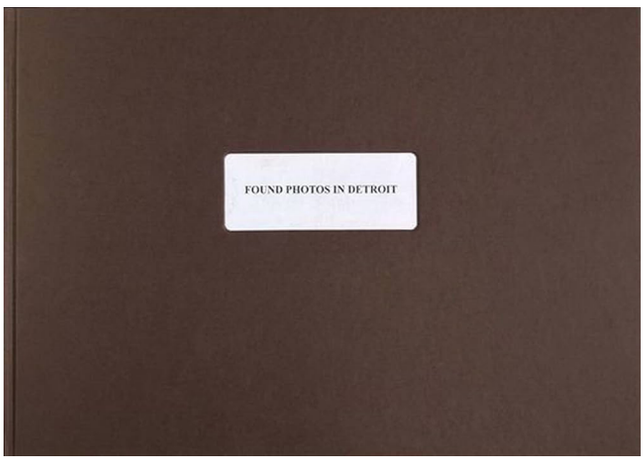
odcizena v roce 2011 z Uměleckoprůmyslového muzea v Praze za účelem jejího prodeje obchodníkovi s uměním v Kalifornii. Sbírka obsahuje rovněž kriminalistickou fotografickou dokumentaci z míst událostí většiny závažných trestných činů z tohoto období. Na systematickou digitalizaci či publikaci čekají mimo jiné dokumentační záběry zločinů nejznámějšího českého sériového vraha Václava Mrázka, dokumentace pádu stíhaček MiG-21 v Českých Budějovicích v roce 1998 nebo 3D skeny a vizualizace z místa činu, kde došlo k úmrtí ministra zahraničí Jana Masaryka. Dále fotografie procesních úkonů, fotografie vytvořené metodou jednosnímkové a vícesnímkové fotogrammetrie, letecké snímky, obrazové podklady superprojekce[55], ateliérové dokumentační záběry důkazních materiálů, ale také série fotografií pro vnitřní potřebu zachycující specifickou činnost všech útvarů policie včetně jednotlivých pracovišť Kriminalistického ústavu. Identifikační dvoudílné a třídílné fotografie se nacházejí v archivu jen zřídka, protože tuto činnost prováděly a stále provádí především kriminalističtí technici z krajských odborů kriminalistické techniky a expertiz.

---

54 Jednalo se o pracovní nesignovanou verzi slavné fotografie s pojistnou hodnotou 1 250 000 Kč.

55 Metoda používaná v kriminalistice spočívající v promítnutí obrazu lebky do portrétu, popř. rentgenového snímku hlavy pohřešované osoby za účelem identifikace.



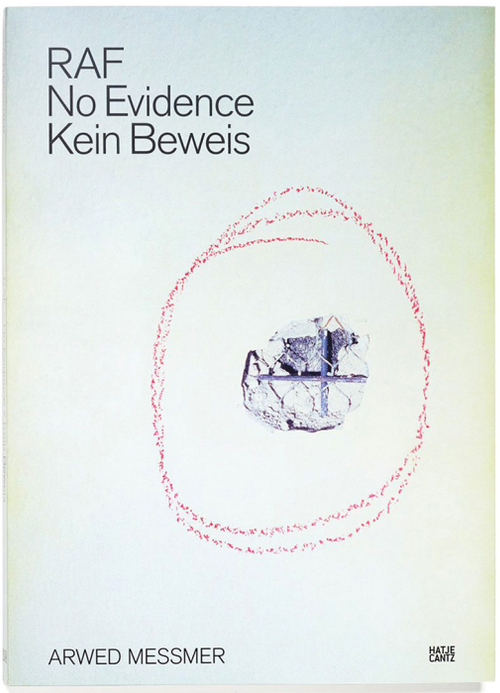






~ Vlevo nahoře: Přebal knihy *Mexican Crime Photographs from the Archive of Stefan Ruiz* (2015)
~ Vpravo nahoře: Přebal knihy *Found Photos in Detroit* (2012)
~ Uprostřed: Reprodukce dvoustrany z knihy *Mexican Crime Photographs from the Archive of Stefan Ruiz* (2015)
~ Dole: Reprodukce dvoustrany z knihy *Found Photos in Detroit* (2012)





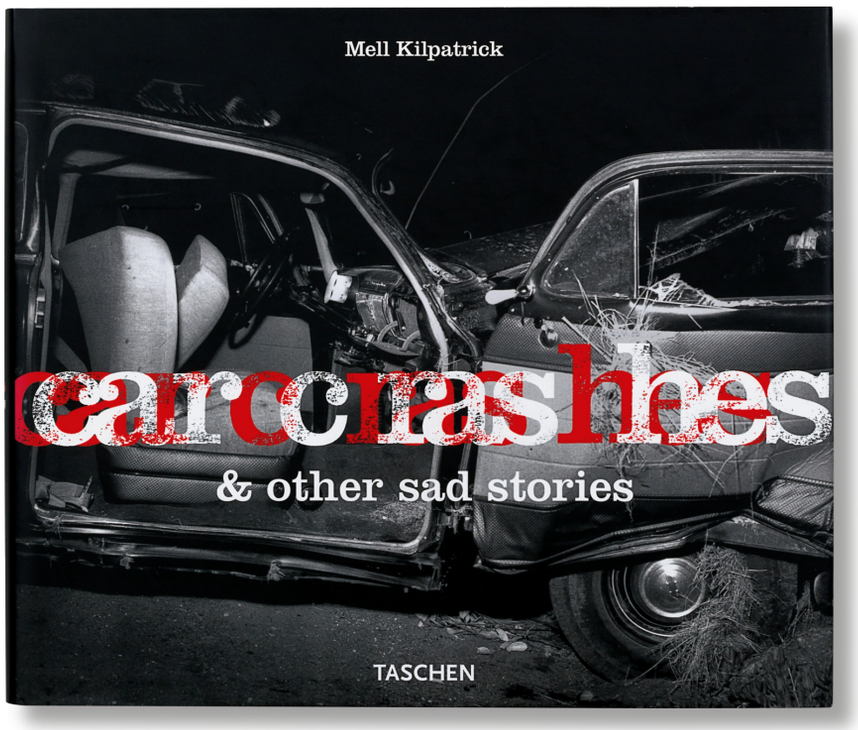


~ Vlevo nahoře: Přebal knihy *Spurensuche – Polizeifotografie: Mannheim 1946–1971* (2007)
~ Vpravo nahoře: Přebal knihy *RAF: No Evidence / Kein Beweis* (2017)
~ Dole: Reprodukce dvoustrany z knihy *RAF: No Evidence / Kein Beweis* (2017)





~ Obě fotografie: **Arnold Odermatt**, z knih *Karambolage*, ed. Urs Odermatt (2003)

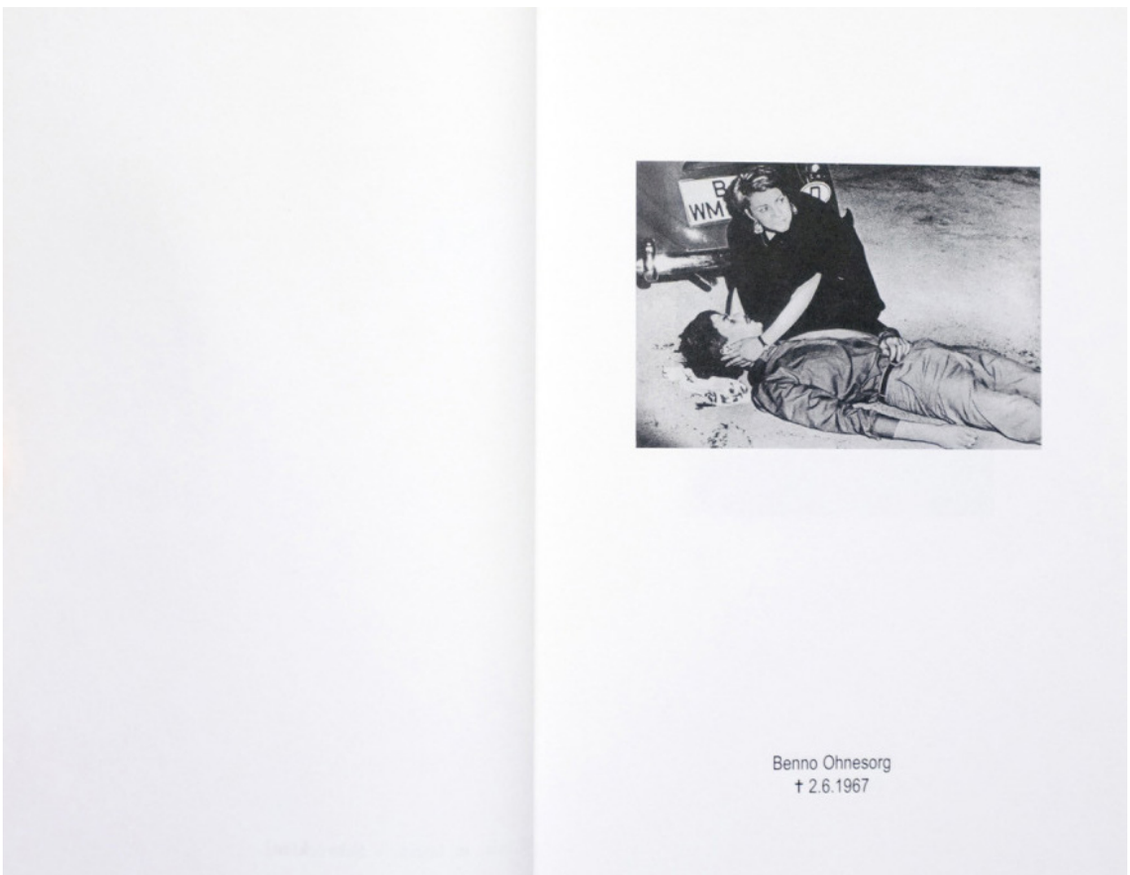




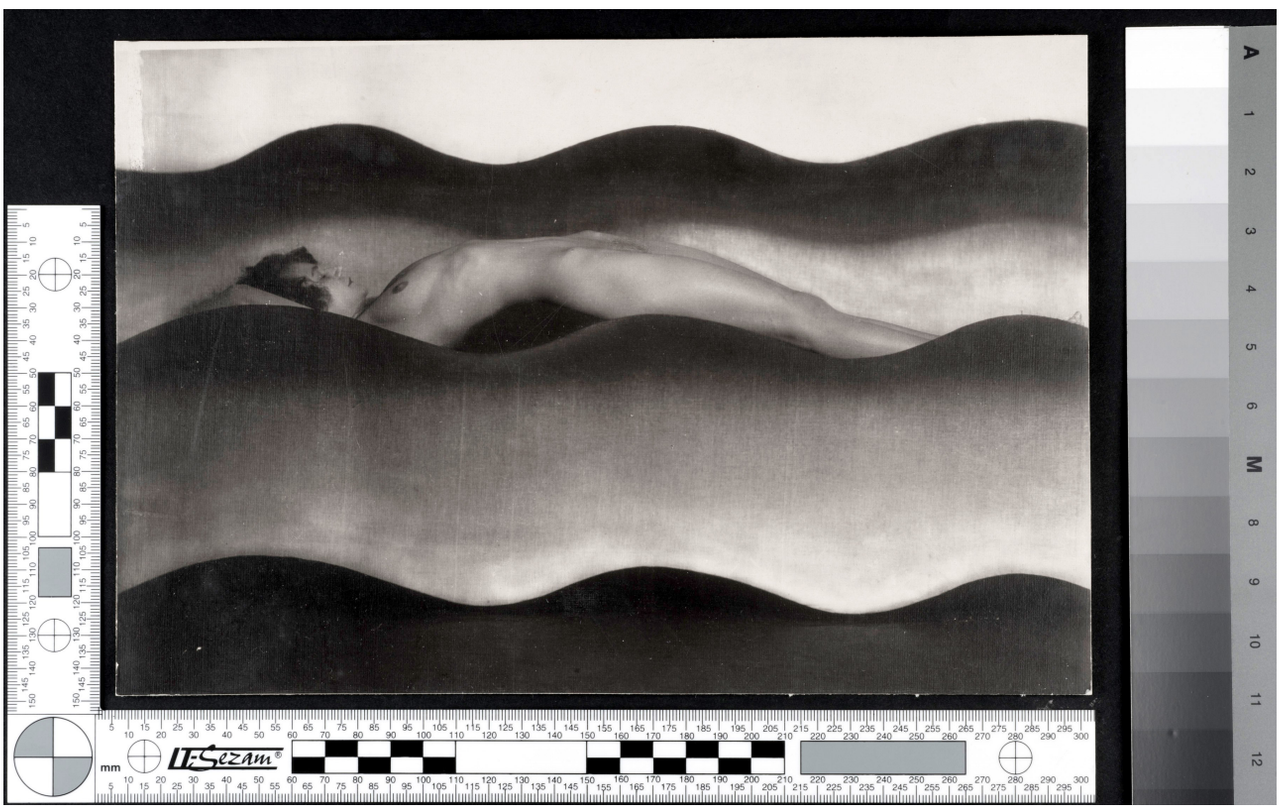
~ Nahoře: **Mell Kilpatrick**, přebal knihy *Car Crashes & Other Sad Stories* (2000)
~ Dole: **Enrique Metinides**, přebal knihy *El Teatro De Los Hechos* (2000)



~ **Walid Raad**, *bez názvu*, ze série *My Neck is Thinner than a Hair: Engines*, 2000–3



~ **Hans-Peter Feldmann**, ukázka z knihy *Die Toten 1967–1993*, Benno Ohnesorg



~ **Archiv Kriminalistického ústavu Policie ČR**, kriminalistická fotografická dokumentace díla *Vlna* od Františka Drtikola, 2011



~ **Archiv Kriminalistického ústavu Policie ČR**, vloupání do školky, 1988



~ **Archiv Kriminalistického ústavu Policie ČR**, pád letadla DC-9, Praha-Suchdol, 1975



~ **Archiv Kriminalistického ústavu Policie ČR**, trosky ruského letounu Tu-154, Dubenec u Dvora Králové, 1990





~ **Charles Van Schaick** (orig. foto) / **Michael Lesy** (autor knihy), kniha *Wisconsin Death Trip*, fotografováno mezi lety 1890 a 1910 (kniha publikována v roce 1973)

3 ~

KULTURA SMRTÍCÍCH SELFIE, SDÍLENÍ A FOTOGRAFOVÁNÍ NA PIETNÍCH MÍSTECH

~ 3.1

SMRT SDÍLENÍM, SDÍLENÍ SMRTI

Selfie je jedním z fenoménů poslední doby, kterému propadly na světě miliony lidí. Toto slovo, poprvé použito fotografem Jimem Krausem v roce 2005 v knize *Photo Idea Index*, je podle Oxfordského slovníku definováno jako *„fotografie sama sebe, kterou si člověk vytvořil sám, typicky chytrým telefonem nebo webovou kamerou a sdílel ji prostřednictvím sociálních sítí“*.

Sdílení (ve smyslu šíření obrazu) je logicky existenciálním předpokladem profesionálního fotografa, který může i nezávisle na aktuálních populárních médiích představovat své příběhy okolnímu světu již od počátku fotografie. Porovnávat ovšem dnešní selfie a první autoportrét Roberta Hinniesera Corneliuse z roku 1839 by bylo zavádějící. Motivace tohoto sdílení u fotografa-profesionála a běžného uživatele sociálních sítí je totiž rozdílná už na elementární úrovni. Profesionálům by nemělo jít o sdílení fotografií za účelem získávání obdivných komentářů svých kolegů, odborné a laické veřejnosti nebo fanoušků na sociálních sítích. Cílem by mělo být vytváření a následné šíření obrazu za účelem dokumentace existence a vývoje rozmanitých kultur a zásadních událostí ovlivňujících a formujících náš život i budoucí směřování naší planety.

Téměř s jistotou lze tvrdit, že autoportrét jako fotografická disciplína nemá v celé své světlo-citlivé historii tolik obětí jako vizuálně i obsahově podobný trend selfie od roku 2014. Faktem totiž je, že honba za záběry sama sebe vyústila v mnoha případech v tragické události nezřídka končící smrtí. Od roku 2014, kdy se vede statistika selfies končících smrtí, je evidentní exponenciální vzestup úmrtí každým rokem až do roku 2017. Statisticky řečeno zemřelo v roce v roce 2014 15 lidí, roku 2015 celkem 39 lidí, v roce 2016 už 85 lidí a v roce 2017 17 lidí (do dubna 2017). Z celkového počtu 156 lidí zemřelo při selfie jen v Indii 91 lidí, v Pákistánu celkem 11 lidí, v USA 8 a v Rusku 7 lidí. Incidenty končící smrtí lze ale také v menší míře najít například ve Španělsku, na Filipínách, v Indonésii, Turecku, Portugalsku, Číně, Mexiku, Libanonu, Itálii nebo v Rumunsku. V České republice zatím nebyla zaznamenána smrt v souvislosti s tímto fenoménem. Nejčastější příčinou smrti je pád z výšky. Následuje utonutí, kombinace pádu a utonutí, srážka s vlakem, smrt použitím zbraně a dále smrt dopravním prostředkem (mimo vlaků), elektřinou a zvířetem. V historii není nic neobvyklého, že i profesionální fotografové umírali následkem událostí, které byly v přímé souvislosti s jejich fotografickou tvorbou, nicméně jednalo se převážně o fotoreportéry, armádní dokumentaristy a mnoho z nich bylo také volnými dokumentárními fotografy. Smrt je u nich rizikem, které podstoupili vědomě. Někteří věřili, že se jim smrt vyhne, jiní si to dostatečně nepřipouštěli. V jejich očích převyšovala hodnota výsledné práce potencionální riziko. Jejich vlastní smrt je poté v očích společnosti tragédií, která je „ospravedlnitelná“ a téměř heroická. Lze totéž objektivně tvrdit o lidech, kteří svou vlastní nepozorností či hloupostí přišli o život při vytváření a sdílení selfies? Odpověď není tak jednoznačná, jak by se mohlo zdát.

~ 3.2

STUDIUM PSYCHOLOGIE, PŘÍČIN A PREVENCE SELFIE S NÁSLEDKEM SMRTI

V souvislosti se smrtelnými incidenty při pořizování selfie můžeme pozorovat zájem odborníků z řad psychologů, sociologů a vědeckých pracovníků, kteří se snaží osvětlit neutuchající zájem o vytváření selfies u některých z nás. Některé studie či odborné články kategorizují masivní „producenty" selfie jako jedince s obsesivní poruchou, bezohledná, prostá a sebestředná, morálně pokleslá individua libující si v opěvování své výjimečnosti. Jiní zdůrazňují, že se nemusí jednat pouze o patologický narcisismus, nýbrž o snahu být „in", jejíž tvůrce pluje na vlně aktuálního trendu a je řízen biologickou predispozicí, která nutí člověka k neustálé kontrole a porovnávání vzhledu, chování, schopností a názorů, čemuž se říká elegantně sociální komparace[56]. Vizuální forma selfie je podle této teorie pouze jednou z forem sebeprezentace. Pokud se jako já ztotožňujete s touto teorií, logicky vyvodíte, že vinit prostředek sebeprezentace za náš slabý úsudek je přinejmenším pokrytecké. České přísloví říká „všeho s mírou" a stejně to platí i v tomto případě. V roce 2020 provedli P. Behera a jeho kolegové studii s názvem *Prevalence and determinants of the dangerous selfie among medical and nursing students: a cross-sectional study from eastern India*, publikovanou v *BMC Public Health*. Tato studie odhalila, že téměř 10 % studentů medicíny a ošetřovatelství v Indii se zapojuje do pořizování nebezpečných selfie, což může vést ke zraněním, nebo dokonce smrti. Tato aktivita je populární především mezi muži, kteří často zveřejňují své selfie na sociálních médiích. Další významnou studií je *Media-Based Research on Selfie-Related Deaths in Italy* od S. Gioia a spol., která byla publikována v *American Journal of Forensic Medicine & Pathology* v roce 2019. Tato studie se zabývá epidemiologií úmrtí souvisejících se selfie v Itálii a zjišťuje, že většina obětí těchto tragických událostí jsou muži ve věku okolo 23 let, přičemž nejběžnější příčinou smrti jsou pády z výšek a utonutí. V roce 2020 zveřejnil O. O. Akinola a jeho tým studii *Selfitis and motivation for self-portrayal among young Nigerians* v *Journal of Public Affairs*. Tato studie odhalila, že většina mladých Nigerijců, kteří se účastnili průzkumu, vykazuje známky posedlosti pořizováním a sdílením selfie, a to bez ohledu na možná zdravotní rizika. Další studie od Satinderbir Kaur a D. Viga s názvem *Selfie and Mental Health Issues: An Overview*, publikovaná v *Indian Journal of Health and Wellbeing* v roce 2016, poukazuje na to, že závislost na selfie může být spojena s různými duševními problémy, včetně nízkého sebevědomí, narcismu, osamělosti a deprese. Tato závislost je zvláště významná u mladých lidí, což vyvolává otázky ohledně vlivu této aktivity na duševní zdraví. Studie *The Selfie Wrist – Selfie induced trauma* od R. F. Lyona a kolegů, publikovaná v *Irish Medical Journal* v roce 2017, se zaměřuje na fyzická zranění spojená s pořizováním selfie. Autoři zde popisují případy zranění horních končetin, které vznikly v důsledku pádů při pokusu o pořízení selfie. Zajímavá je rovněž studie *Me, Myself and My Killfie: Characterizing and Preventing Selfie Deaths*, která vznikla při americké Carnegie Mellon University, v níž se tým amerických a indických vědců zabýval analýzou selfie. Systematicky byly prostudovány všechny zprávy ze světového tisku, které pojednávají o smrtelných nehodách způsobených při provozování selfie. Z nich byly poté vybrány ty, kterým se dalo předcházet, pokud by se daná osoba nefotografovala. Systém spočívá ve vlastním originálním algoritmu postaveném na programu DenseCap pracujícím s databází fotografií sdílených na sociální síti Twitter. Snímky byly filtrovány pod klíčovými slovy *#like #selfie, #dangerousselfie, #extremeselfie, #letmetakeaselfie, #selfieoftheday* a *#drivingselfie,* které přímo ohraničují cílovou skupinu. Z více než 138 000 unikátních uživatelských příspěvků od 78 000 uživatelů bylo poté přibližně u 2 000

---

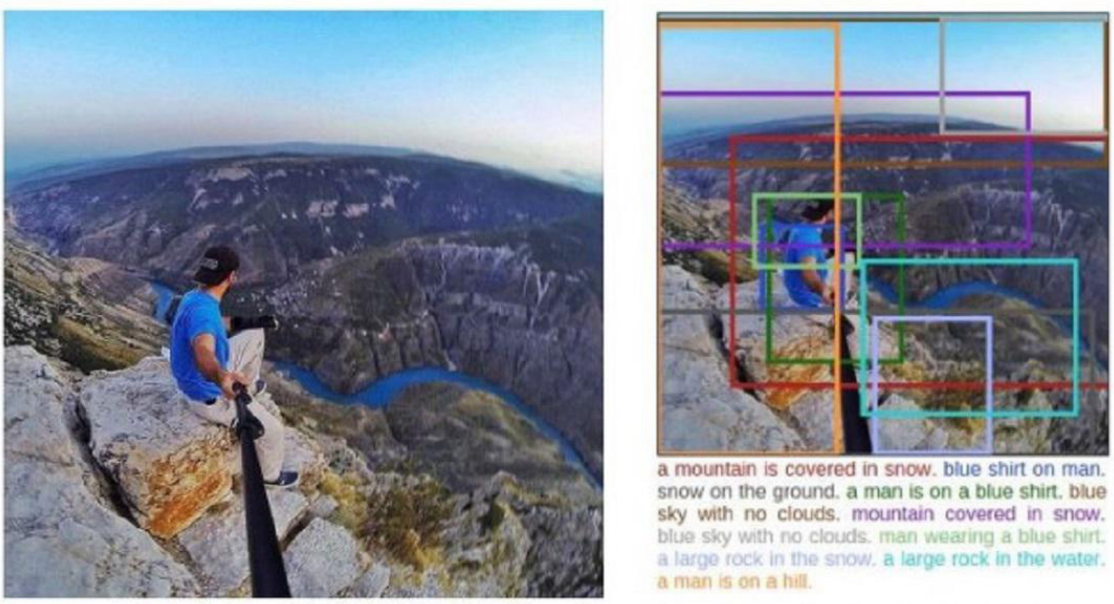
56 Teorie sociálního srovnání je teorie představená americkým sociálním psychologem Leonem Festingerem roku 1954, která vysvětluje, jakým způsobem jednotlivci upravují své názory na základě srovnání s ostatními.

fotografií manuálně určeno, zda se jedná o selfie, či nikoliv. To sloužilo jako základ pro programovou klasifikaci řízenou zmíněným algoritmem. Ten dnes dokáže s přibližně 70% úspěšností určit, zda se jedná o selfie fotografii a zda byla vytvořena v rizikových podmínkách nebo na nebezpečných místech. Program rozpozná na fotografii vyvýšeniny, prudké klesání, blízkost železnice nebo například střelnou zbraň. Studie také analyzuje příčiny smrti v souvislosti s místem události, kde k incidentu došlo. Například poukazuje na to, že existuje spojení mezi lokální indickou tradicí a vysokou úmrtností vinou selfie v této oblasti: *„Zjistili jsme, že fotografování na kolejích je trend. Tento trend spočívá v přesvědčení, že pózování na nebo vedle kolejí s nejlepším přítelem je považováno za romantické a za znak nikdy nekončícího přátelství.“*

V USA a Rusku zaznamenali několik incidentů, které po snaze pořídit si selfie se zbraní skončily tragicky. To může být dle vědců způsobeno poměrně otevřenými a volně nastavenými zákony upravujícími držení a nošení střelných zbraní v těchto zemích. Ambicí projektu je do budoucna obsadit naše mobilní a jiná snímací zařízení prostřednictvím aplikace, která v případě určení potenciálně rizikové situace nebo problémové geolokace zařízení dokáže zabránit uživateli ve fotografování. Využití může najít rovněž ve forenzních disciplínách spojených s analýzou obrazu nebo v bezpečnostních systémech.

Další studie *Selfie-Related Incidents: Narrative Review and Media Content Analysis* (2023) od S. Cornell, R. Brander a A. Peden podrobně zkoumá fenomén úmrtí a zranění spojených s pořizováním selfie se zaměřením na vodní lokality v Austrálii a v USA. Zkoumaná data zahrnovala akademickou literaturu a mediální zprávy, s důrazem na případy v Austrálii a USA. Dále byly články hodnoceny z hlediska počtu úmrtí nebo zranění souvisejících se selfie ve Spojených státech, Austrálii a celosvětově. Zdroje ukázaly, že utopení a pády jsou nejčastějšími mechanismy úmrtí nebo zranění při incidentech souvisejících se selfie. Průměrný věk obětí zahrnutých v literatuře byl 23,5 (rozsah 22,94–24,4) let. Muži byli do incidentů zapojeni častěji a měli větší pravděpodobnost, že budou zraněni nebo zemřou. Bylo zjištěno, že 433 lidí bylo zapojeno do incidentů souvisejících se selfie, které vedly k 379 jednotlivým úmrtím v 292 různých incidentech. Z nich bylo 141 (37 %) identifikováno jako turisté. Počet úmrtí se zvýšil ze 3 případů v roce 2013 na 68 v roce 2019. Roční incidenty (úmrtí) klesaly během prvních dvou let pandemie Covid-19. V prvním roce pandemie, 2020, jejich počet klesl, s pouhými 37 případy hlášenými v roce 2020. V prvních 6 měsících roku 2021 bylo nahlášeno 31 případů. Průměrný věk úmrtí byl 24,4 (SD 11,9) let. Geograficky nejvyšší počty incidentů a úmrtí souvisejících se selfie byly hlášeny v Indii (n=100, 26 %), následovány Spojenými státy (n=39, 10 %) a Ruskem (n=33, 9 %). Studie zjistila, že pád z výšky byl nejčastějším mechanismem incidentů a úmrtí (50 %), následovaný dopravou (29 %) a utopením (14 %). Průměrný věk úmrtí souvisejících se selfie u cestovatelů nebo turistů byl vyšší než celkový průměr. Lidé, kteří zemřeli na zranění související se selfie, byli pravděpodobněji turisté ve Spojených státech a Austrálii a pravděpodobněji místní obyvatelé v Rusku a Brazílii.

Studie zdůrazňuje, že mnoho těchto incidentů bylo způsobeno touhou po získání atraktivního nebo unikátního snímku pro sociální média, což často vedlo k riskantnímu chování. Zdůrazňuje se také role sociálních médií a kulturního tlaku v tomto fenoménu. Výzkum dále poukazuje na důležitost osvětových kampaní a vzdělávacích programů zaměřených na mladé lidi, aby byli informováni o rizicích spojených s pořizováním selfie v nebezpečných situacích. Nabízí také doporučení pro veřejné orgány, jako je zřizování bezpečných oblastí pro pořizování selfie na vysoce frekventovaných turistických místech a zákazy pořizování selfie v určitých rizikových oblastech.

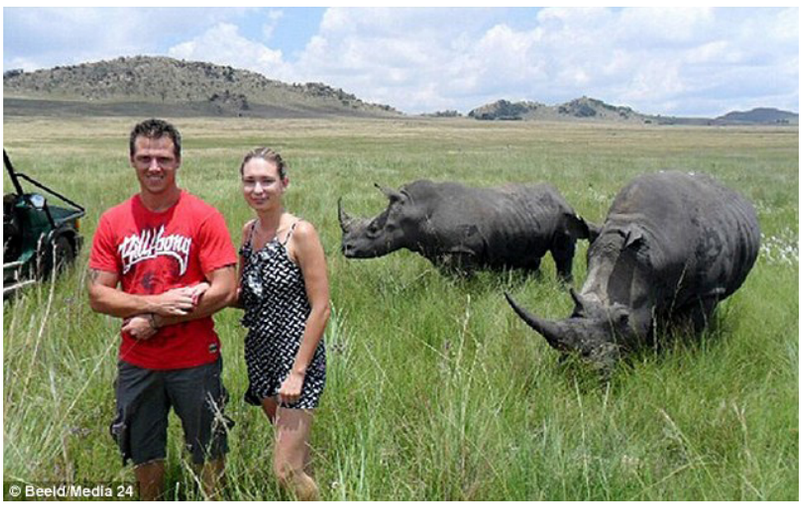


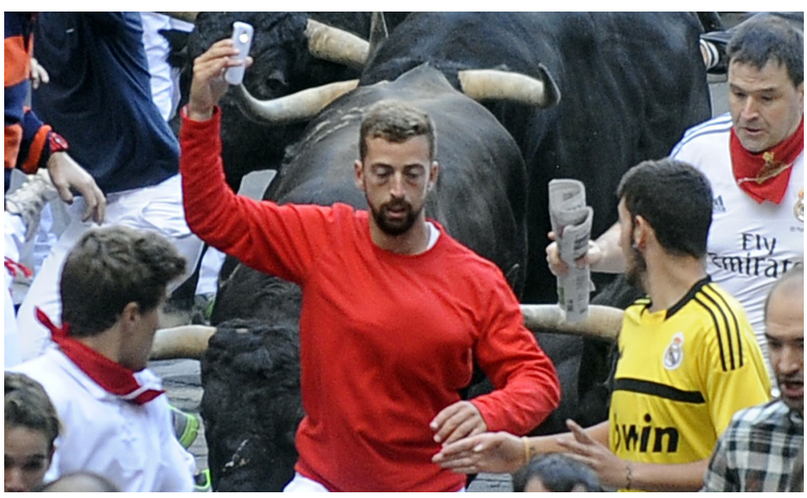
~ Obrázek ze studie *Me, Myself and My Killfie: Characterizing and Preventing Selfie Deaths*: Příklad využití modifikovaného programu DenseCap (Vlevo fotografie z Twitteru, vpravo fotografie s využití algoritmu). Program je vědecky zaměřeným předchůdcem dnešní veřejně dostupné verze umělé inteligence (2024)

~ 3.3

ZÁKAZY FOTOGRAFOVÁNÍ A „NO SELFIE ZÓNY“

Pokud se budete snažit v jakémkoliv oboru být nejlepší, musíte zkoušet překračovat hranice a v této platformě to znamená, že se například při honbě za úžasnou fotografií dostanete až na kraj útesu, před projíždějící vlak nebo rozzuřeného býka. Nebezpečí tohoto fenoménu není ovšem tak markantní jako u dokumentace válečných konfliktů nebo u provozování extrémních sportů. Státní i soukromé instituce proto přistupují k omezování fotografování, zákazu použití selfie tyčí nebo přímo k zákazu pořizování selfie na určitých místech. Selfie tyčky jsou kvůli stížnostem zákazníků zakázané například ve všech zábavních parcích značky Disneyland od července 2015. Indická policie ve městě Bombaj vytvořila v reakci na sérii úmrtí vinou selfie 16 oficiálních „no selfie zón", jejichž narušení „selfie-chtivým" individuem ocení na 1 200 rupií. K zákazu se připojil také hudební festival Lollapalooza (Chicago, USA), který jako první velký festival přidal selfie tyč na seznam nežádoucích předmětů vedle drog a zbraní. Jižní Korea hodlá na vládní úrovni regulovat a registrovat selfie tyče kvůli jejich bezdrátovému bluetooth rozhraní, které údajně může být využito pro neoprávněné sbírání osobních dat. Slavné jihofrancouzské pláže Garuope zcela zakázaly selfie fotografii, jež podle nich ničila zážitek z nejslavnější a nejkrásnější pláže Francie. V severošpanělské Pamploně bylo pod hrozící pokutou 3 000 eur zakázáno pořizovat fotografie během tradičního běhu s býky. Stalo se tak po incidentu z roku 2014 s britským milovníkem selfie, který chtěl mít fotku v běhu s býkem za zády, čímž vystavil riziku nejen sebe, ale i ostatní běžce a návštěvníky. Akci dnes mohou dokumentovat pouze novináři a to jen za bezpečnostními ploty oddělujícími účastníky běhu a přihlížející publikum. Mimochodem rok poté, co tento Brit zaplatil pokutu, se na jiném španělském běhu s býky (Villaseca de la Sagra) nechal s nahrávajícím telefonem běžící Španěl před zraky diváků býkem usmrtit. Ve státě New York, jakožto v prvním z amerických států, byl pod pokutou 500–1 000 dolarů zakázán přímý kontakt a fotografování s divokými šelmami, což velmi pravděpodobně souvisí s trendem „tiger selfies" (selfie s tygry) na sociálních sítích. Průvodci u jezera Tahoe ležícího na kalifornsko-nevadské hranici vyzývají návštěvníky, aby se v rámci bezpečnosti nefotografovali s místními medvědy. Zákaz může reagovat na incident z roku 2013, kdy pár na projížďce safari autem jihoafrickým národním parkem na radu průvodce vystoupil z vozidla, aby se vyfotografoval s nosorožci. Fotografii níže vytvořil právě nekompetentní průvodce těsně před tím, než slečně na snímku nosorožci propíchli plíci a zlomili několik žeber.





~ Nahoře: Mladý pár se nechává vyfotografovat s nosorožci v jihoafrickém národním parku, Alex Richter, 2013

~ Dole: Účastník tradičního běhu s býky v Pamploně si dělá selfie před býky, Rafa Rivas, AFP, Getty Images, 2014

Prominentní muslimové a islámští učenci v poslední době vyzývají mladé poutníky na posvátné cestě do Mekky, aby při cestě upustili od vytváření selfie, protože tím dehonestují jeden z pěti pilířů islámu. Speciálně upozorňují na selfie, v nichž se poutníci dotýkají posvátných relikvií či staveb, čímž prý znevažují islámské principy a skromnost. Íránští fotbalisté a trenéři nesmí s fanynkami ženského pohlaví fotografovat selfie, protože tím, dle vyjádření šéfa morálního výboru íránské fotbalové reprezentace, riskují, že budou pořízené záběry zneužity jako politický nástroj. Britové zakázali selfie tyčku na fotbalových zápasech Arsenalu a Manchester United nebo v průběhu tenisového šampionátu Wimbledon. Ve Velké Británii existuje také zákon směřující proti selfie fenoménu, který pod hrozbou šestiměsíčního odnětí svobody nebo pokuty 5 000 liber zakazuje fotografování s volebními lístky cizích osob, na nichž je rozeznatelné unikátní identifikační číslo. Po hromadné srážce sportovců v roce 2013 způsobené pořizováním selfie se organizátoři maratonu v čínském Hongkongu rozhodli fotografování zakázat a spustili cílenou anti-selfie kampaň. Hromadně nyní zakazují selfie tyče galerie, muzea, kulturní a památkové instituce, kde použití těchto nástrojů v mnoha případech znamenalo poškození exponátů nebo omezení pohybu a bezpečnosti osob. Namátkou lze zmínit Van Gogh Museum v Amsterdamu, Museum of Art v Dallasu, Palace Museum v Pekingu, National Gallery of Art ve Washingtonu, RISD Museum v Providence na Rhode Islandu, nebo Metropolitan Museum of Art v New Yorku. V České republice se od roku 2016 nesmí ve většině památek při prohlídce interiéru používat selfie tyč, stativ ani blesk, nicméně fotografování samotné je kastelány a památkáři vítáno jakožto prostředek propagace.

~ 3.4

FOTOGRAFOVÁNÍ NA PIETNÍCH MÍSTECH

V 19. století byly americké velké hřbitovy navrhovány a využívány způsobem, který se v mnoha ohledech výrazně lišil od dnešního pojetí pohřebišť. Tento trend, zvaný „hřbitovní hnutí" nebo „rural cemetery movement", začal v 30. letech 19. století a byl inspirován evropskými zahradními hřbitovy, jako je Père-Lachaise v Paříži. Hřbitovy jako Mount Auburn v Cambridge (založený v roce 1831) a Green-Wood v New Yorku (založený v roce 1838) byly navrženy tak, aby připomínaly spíše rozlehlé parky než tradiční pohřebiště. Tyto hřbitovy byly vybaveny rozsáhlými zahradami, jezírky a rozlehlými stromovými alejemi, což přispívalo k jejich parkové atmosféře. Byly místem, kde se lidé scházeli k neformálním setkáním, pořádali pikniky a užívali si přírodní krásy. Kromě toho byly často navštěvovány pro spirituální účely, jako místo pro meditaci a introspekci. V této době bylo běžné, že rodiny trávily volný čas na hřbitovech, což bylo viděno jako způsob, jak udržovat spojení se zesnulými příbuznými a přáteli. Hřbitovy se také staly ukázkami výjimečné architektury a uměleckého díla. Náhrobky a mauzolea byly často navrženy známými architekty a sochaři a staly se projevem bohatství a postavení. V této době byla na hřbitovech také zřizována speciální místa pro hromadné hroby a památníky, které sloužily k uctění obětí válek nebo jiných tragédií. Přestože tyto hřbitovy sloužily jako místa pro rekreaci a společenský život, byla zde zavedena určitá pravidla chování, aby byl udržen respekt a důstojnost místa. Návštěvníci byli například vyzýváni, aby se chovali tiše a s úctou k místu a k památce zesnulých. V současnosti se objevují otázky ohledně vhodnosti určitých moderních zvyků na hřbitovech, jako je právě například pořizování selfie. Toto téma je kontroverzní, protože někteří lidé považují tyto aktivity za neuctivé vůči památce zesnulých, zatímco jiní je vnímají jako projev osobního spojení a vzpomínání. Na mnoha hřbitovech byla zavedena pravidla týkající se fotografování, aby byl udržen respekt k místu a jeho historickému a kulturnímu významu. Mělo by být tedy snad zakázáno pořizovat selfie na těchto místech?

Hranice mezi tím, co je vhodné, a co už nikoliv, je velmi tenká. Zvláště pak, pokud se pohybujete na místě, jehož charakter i architektura připomíná oběti zvrhlých režimů. Takovým je jak památník v Berlíně, tak i například památník ve středočeských Lidicích vypálených nacisty za 2. světové války. V Lidicích, kde je památník také tvořen v duchu volného parku, je historie stále živá. Můžete tu dokonce potkat přeživší a potomky obětí. Možnost otisknutí svého obličeje na pozadí takového pietního místa je pro mě ale velmi těžko akceptovatelná. Zejména pokud fotografii cíleně vytváříte za účelem sdílení na sociálních sítích s očekáváním virtuálního potlesku. Vhodnost takových aktivit je v souvislosti s rozmachem selfie předmětem diskusí odborné i laické veřejnosti ve světě i u nás. Příkladem z České republiky může být český politik Zdeněk Škromach, který si fotil selfie, kromě svých zahradních bazénových alkoholových seancí, také uprostřed oficiálního průvodu někdejším koncentračním táborem v Terezíně nebo u památníku věnovaného obětem 2. světové války. Článek *Mourning with strangers: Marc Adelman's stelen* od Sally Miller (2023) analyzuje sbírku fotografií Marca Adelmana, které zachycují muže pózující u Památníku zavražděných Židů v Německu. Miller zdůrazňuje, že porozumění těmto fotografiím vyžaduje sledování několika změn ve vnímání veřejných památníků, včetně vývoje konceptu „proti-památníků", a rostoucího vlivu digitální fotografie a sociálních médií. Tento přístup odráží posun od tradičních monumentálních forem památníků k interaktivnějším a participativním modelům, které umožňují návštěvníkům osobní zapojení do procesu paměti a vzpomínání. Studie *Difficult heritage and digital media: ‚selfie culture' and emotional practices at the Memorial to the Murdered Jews of Europe* od Christophera A. Bareithera (2020) se zabývá fenoménem „selfie kultury" u památníku zavražděných

Židů Evropy v Berlíně. Studie poukazuje na to, že mnoho návštěvníků prozkoumává a projevuje potenciální emoční vztahy k minulosti, kterou tato místa představují, právě prostřednictvím digitálních autoportrétů. Bareither proto argumentuje, že veřejné odsouzení digitálních autoportrétů v kontextu památky holocaustu může být příliš zjednodušující. Tato pozorování vyvolávají kritické otázky o roli digitálních médií v současných transformacích turistických paměťových kultur. Zajímavý je též článek *Keep your Kodak busy: monuments of the Great War* od Liz Nicol a Jane Hutchinson (2019). Tento článek se zaměřuje na význam fotografie a fotografií pro procesy ztráty, smutku, připomínání, vzpomínání a památních aktivit během 1. světové války.

Z těchto studií je patrné, že fotografování na pietních místech není jen otázkou zachycení okamžiku, ale také odrazem složitých emocí a vzpomínek spojených s daným místem. Vliv digitálních médií a sociálních sítí je zde zvláště zásadní, protože umožňují lidem sdílet své osobní zážitky a vzpomínky s širší veřejností. Jak ukazují studie Bareithera, Nicol a Hutchinson, fotografování na pietních místech může sloužit jako prostředek pro osobní zpracování emocí a zkušeností. V této souvislosti se fotografie stává nejen způsobem dokumentace, ale také prostředkem pro vyjádření emocí, zamyšlení nad historií a osobní identifikaci s událostmi, které dané místo připomíná. Zároveň se objevují nové výzvy, například je potřeba zvážit, jaký dopad mají tyto fotografie na veřejné vnímání a interpretaci historie a jaké etické dilema představuje fotografování na místech spojených s tragédiemi a utrpením. V tomto kontextu je důležité, aby byla fotografie na těchto místech prováděna s respektem a citlivostí k historickému a emocionálnímu významu daného místa.



~ Český politik Zdeněk Škromach si fotografuje selfie v průvodu někdejším koncentračním táborem v Terezíně, 2014



~ 3.5

VAROVNÉ SYSTÉMY A OSVĚTOVÉ PROJEKTY

Jakkoli absurdně to může znít, je na místě začít veřejně informovat o tom, že selfie může být rizikovou aktivitou. Proto vlády i hnutí ve státech, kde je selfie velice populární, spouští a instalují varovné systémy a osvětové projekty. Indové, v souvislosti s vyhlášením 16 „no selfie zón", rozmístili na tato místa také tabule, které mají návštěvníky na riziko selfie upozornit. Podobná upozornění můžete najít také v Japonsku, kde jsou na 1 195 železničních zastávkách nainstalovány varovné anti-selfie značky. Ruské ministerstvo vnitra spustilo masivní kampaň *Safe Selfie*, která na příkladech skutečných tragických událostí prezentuje nebezpečí tohoto fenoménu. Jedná se o sérii varovných značek, plakátů a letáků, které ilustrují konkrétní situace končící smrtí. Byla také spuštěna webová stránka obsahující zmíněné propagační materiály, kde se dočtete tipy, jak bezpečně vytvářet selfie. Stránka ruského ministerstva vnitra nabízí i zprávy o tematických osvětových exkurzích, přednáškách ve školách a na dětských táborech, které organizují místní policisté v rámci preventivních aktivit. Zajímavý je také norský projekt *BeSafie* vytvořený jako moderní bezpečnostní průvodce po tamních horách a divoké přírodě. V rámci kampaně byly na letiště, do ulic a na jiná veřejně přístupná místa v Norsku nainstalovány fotografie zobrazující hrany útesů, norské hory a divoká zvířata. U nich si můžete vytvořit bezpečné selfie a ta následně sdílet na instagramovém profilu *#BeSafie* založeném v rámci kampaně. Podobnou akci spustili i Islanďané, kteří v rámci propagačního turistického projektu *Iceland Academy* ozřejmují pomocí názorného videa lokální riziková místa a situace. Tématem bezpečných selfie se zabývá také projekt *#SelfieToDieFor*, celosvětové edukativní hnutí upozorňující na nebezpečí selfie trendu. Na svých webových stránkách a profilech na sociálních sítích pravidelně sdílí varovné příspěvky a informuje o aktuálních incidentech. Varovat vás budou také letáky a stránky amerického yellowstonského národního parku, který vytvořil seznam pěti potenciálně nebezpečných míst a situací k provozování selfie. Pamela Rutledge, Ph.D., M.B.A., ředitelka kalifornského Media Psychology Research Center v Las Vegas a autorka mnoha knih o psychologii, zpracovala mimo jiné dotazník nabízející možnost osobního zhodnocení možného nadbytečného užívání selfie. Celý článek včetně dotazníku, přeloženého níže, publikoval na svém webu měsíčník *Psychology Today* v roce 2013.

Selfie sebehodnocení (odpovězte ano nebo ne)

1 ~ *Často strávím vytvářením selfie více času, než jsem chtěl.*
2 ~ *Je velmi těžké neudělat za celý den jediné selfie.*
3 ~ *Strávím mnoho času přemýšlením o selfie nebo plánováním, jak budu selfie vytvářet.*
4 ~ *Cítím potřebu vytvářet čím dál tím více selfie.*
5 ~ *Vytvářím a sdílím selfie, abych zapomněl nebo abych se vyhnul dělání jiných věcí.*
6 ~ *Zkoušel jsem neúspěšně omezit množství mých selfie.*
7 ~ *Jsem velmi zklamaný, když sdílím nové selfie a nikdo mi ho neokomentuje.*
8 ~ *Vytvářím tolik selfie, že to má negativní vliv na mé vztahy, práci nebo studium.*
9 ~ *Představuji si všechno, co dělám, jako selfie.*
10 ~ *Sdílení selfie mi dává pocit, že jsem důležitější.*

Pokud odpovíte ano na jednu nebo dvě z těchto otázek, je čas ustoupit a zhodnotit své užívání selfies. Pokud odpovíte ano na víc než dvě otázky, už to není o vás samých. Nadužívání selfies (nebo jakékoli formy sociálních médií) může znamenat, že užíváte krátkodobé uspokojení na úkor důležitějších cílů.

Rutledge také uvádí, čím a jak nahradit pocity, které člověk vyhledává produkcí selfie. Pokud si chcete zlepšit náladu, máte například cvičit, trávit čas s přáteli v reálném světě nebo sdílet a sledovat vtipná videa. Pokud potřebujete získat souhlas a obdiv ostatních, máte vytvářet selfie, v nichž zdůrazníte to, v čem jste dobří, namísto vás samotných. Z těchto fotografií poté můžete vytvořit tištěnou sérii, kterou nebudete sdílet, ale nalepíte si ji například nad pracovní stůl, postel nebo do kuchyně. Pokud používáte selfie jako prostředek prokrastinace, máte udělat o jedno selfie méně každý den, vyfotit věci, které oddalujete, a sdílet tuto fotografii místo selfie. Můžete i využívat selfie jako odměnu za vaší vykonanou práci. Pokud ale chcete se selfie skončit rychleji, prostudujte si následující odstavec.

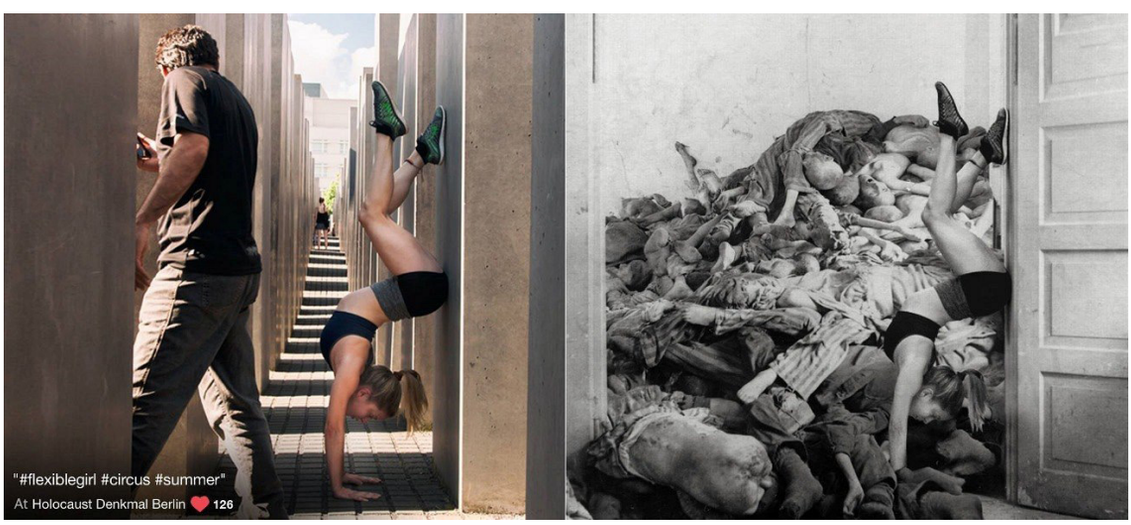
Na začátku roku 2017 se zjevil projekt YOLOCAUST. Název je spojením akronymu YOLO[57] – zkratky pro anglické „you only live once" neboli „žiješ jen jednou", a CAUST reprezentující slovo holocaust. Jde o velice úspěšné autorské dílo mladého izraelsko-německého spisovatele, muzikanta a satirika jménem **Shahak Shapira**. Ten zkoumá naší kolektivní paměť spojováním selfies návštěvníků Památníku holocaustu v Berlíně s fotografiemi z nacistických vyhlazovacích táborů. Postupuje tak, že vezme selfie z různých sociálních sítí a následně do nich vloží autentické historické záběry zubožených lidí a mrtvých těl. Vznikají tak velmi nepatřičné situace, ve kterých na jednom obraze uvidíte skupinku vymóděných Asiatů pózující u nákladáku plného nahých mrtvol, usmívající se pár fotografující selfie s pohublými židy, mladé slečny praktikující jógu mezi lidskými ostatky nebo mladíka žonglujícího v masovém hrobě. Shapira tyto upravené verze selfie poté připojí k originálu a prezentuje je na svém webu a sociálních sítích jako diptych včetně původních komentářů. Efekt se brzy dostaví. Zvýrazněný kontext, expozice v online prostředí a lavinové sdílení smečuje upravené fotografie zpět k původním 12 autorům a vystaví je absolutnímu tlaku a opovržení širokého okolí. Ti, pod tíhou veřejného pohrdání, přehodnotí vhodnost svých selfie a začnou je stahovat ze svých profilů s omluvnými komentáři. A až na základě toho jim Shapira nabídne, aby napsali na e-mail *undouche.me@yolocaust.de*, který jim zajistí také stažení ponižujících upravených fotografií. Touto finální lekcí dává svým rukojmím svobodu. Shapira si v tomto projektu vytvořil pozici svévolného šerifa, který s nabitým koltem patroluje pokleslému webovému okrsku a promptně trestá amorální a nedůstojné chování. Ve finále z toho ovšem vychází hrdinsky ve stylu béčkových filmů Stevena Seagala. Tento odvážný, kontroverzní, ale podle mého názoru geniální projekt po sobě nechal bohužel (vlastně bohudík) už jen internetovou doménu s explikací autora a vybrané reakce veřejnosti. Všechny upravené fotografie se už dnes najít nedají, ale stále lze několik z nich shlédnout v internetových článcích, které toto dílo publikovaly. Jedním z nich je článek Priscilly Frank, redaktorky *The Huffington Post*. Franková v něm zmiňuje i kritické stanovisko amerického architekta Petera Eisenmana, autora návrhu Památníku holocaustu v Berlíně.

„Abych byl upřímný, bylo to strašné... lidé na těch pilířích skákali odjakživa... opalovali se tam, obědvali tam a já si myslím, že je to v pořádku. Je to jako katolický kostel, místo setkávání, děti pobíhají kolem a prodávají se drobnosti. Památník je každodenní událost, není to posvátná půda." Poměrně překvapivý názor architekta je však v souladu s koncepcí smýšlení o veřejných vzpomínkových prostorech, která se aplikovala právě v Americe.

---

57 Akronym YOLO je také používán jako argumentace pro nebezpečné či neobvyklé jednání.





~ Obě fotografie: **Shahak Shapira**, *Yolocaust project*, 2017



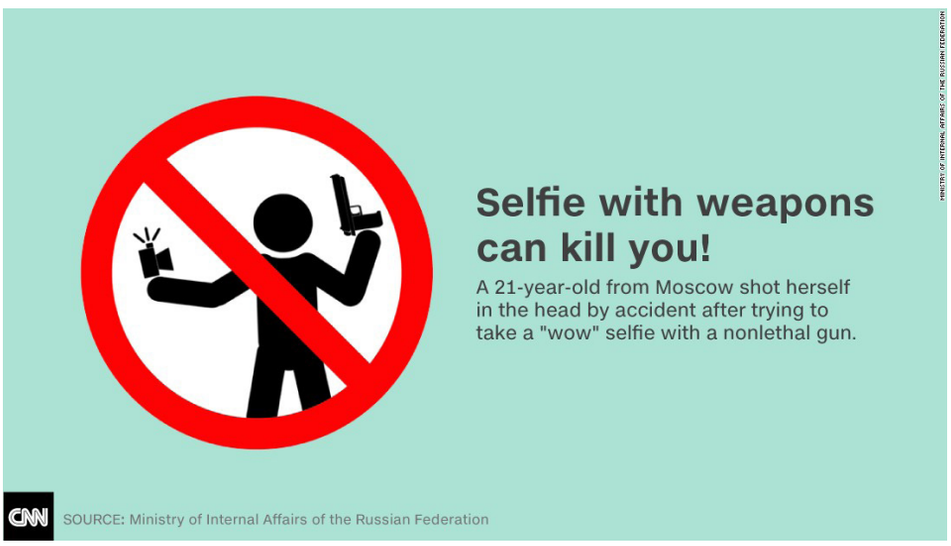






~ Vlevo nahoře: Norský projekt *#BeSafie*
~ Vpravo nahoře: Varovný příspěvek hnutí *#SelfieToDieFor*
~ Vlevo dole: Varovná tabule upozorňující na riziko selfie, Bombaj, Indie
~ Vpravo dole: Varovná tabule upozorňující na riziko fotografování selfie, Japonsko





~ Oba obrázky: Informativní letáky kampaně *Safe Selfie* ruského ministerstva vnitra, 2015

4 ~

MODERNÍ UMĚLECKÁ FOTOGRAFIE INSPIROVANÁ SMRTÍ

~ 4.1

NATURALISTICKÝ PŘÍSTUP V MODERNÍ UMĚLECKÉ FOTOGRAFII INSPIROVANÉ SMRTÍ

Fotografové, které představuji v této kategorii, mají převážně tendence k popisnému vědecko-analytickému přístupu. Tyto tendence se projevují v různých rovinách, zejména po vizuální a obsahové stránce fotografií. Díky obsahově podobným námětům a široké škále vizuálních přístupů bylo možné porovnat jednotlivá díla v kontextu ostatních autorských prací. Někteří autoři pracují velmi deskriptivně, jiní vkládají do fotografií osobitou estetiku nebo vlastní reference. V selekci se nachází paralelně snímky zemřelých osob či jejich částí s fotografiemi osob živých, které specifickým způsobem představují smrt. Autoři na svých fotografiích zobrazují také věci přímo odkazující ke smrti a cíleně pracují s archivními snímky živých i zesnulých osob tak, aby jejich pomocí vytvořili fotografickou knihu. Společným faktorem je ale naturalistická ilustrace smrti, která, ať lehce estetizovaná, silně výrazová nebo deskriptivně přímá, hovoří jasně o nevyhnutelnosti i přirozenosti našeho bytí.

Následující stránky představují konkrétní práce těchto autorů, poukazují na podobnosti ve vizuální i teoretické rovině, citují autorská vyjádření a příležitostně ozřejmují jejich konkrétní motivace k vytvoření jednotlivých fotografických prací nebo sérií. Příkladem tohoto přístupu mohou být práce Annet Van Der Voort, Adama Voorhese, Jean-Luca Dubina, Ilji Čičkana, Olivie Parker, fotografického páru Daniel & Geo Fuchs, Roberta Huarcaya, Gottfrieda Helnweina, Arneho Svensona, fotografického páru Gwen Akin & Allan Ludwig, Gregory Maiofise, Joana Fontcuberty, Ivy Sýkorové, Lorryho Salceda, Rosamond Purcell, Jacka Burmana, Petera Hujara, Maxe Jourdana, Richarda Avedona, Brada Feuerhelma & Janie Jones, Sigmara Polkeho, Marca Lanzy, Xaviera Zimbarda, Michela Vanden Eeckhoudta, Nony Limmen, Václava Jiráska, Roberta Nováka, Ivana Pinkavy, Paula Koudounarise, Margaret Stratton, Hanse Killiana, Rudolfa Schäfera, Alaina Willaumea, Pietera Hugoa, Waltera Schelse, Daniela Schumanna, Pavla Marii Smejkala, Louise Jammese, Petera Maxe Kandholy, Torbena Eskeroda, Michaela Lesyho, Manabu Yamanaky, Davida Wojnarowicze, Nan Goldin, Annie Leibovitz, Williama Yanga, Petra Kamenického, Aleksandry Vajd, Nicholase Nixona, Elizabeth Heyert, Kimmo Metsäranty, Gorana Bertoka, Krasse Clementa, Andrease Serrana, Sue Fox, Patricka Budenze, Maeve Berry, Hanse Danusera, Sally Mann, Joel-Petera Witkina, Lese Krimse, Clare Strand, Sarah Sudhoff, Corinne May Botz, Tobyho de Silvy, Hanse Petera Feldmanna, Walida Raada, Fernanda Brita nebo Tsurisakiho Kiyotaky.

~ 4.2

FOTOGRAFOVÉ VYUŽÍVAJÍCÍ NATURALISTICKÝ PŘÍSTUP V MODERNÍ UMĚLECKÉ FOTOGRAFII INSPIROVANÉ SMRTÍ

Oblíbeným objektem fotografů v této oblasti jsou mimo jiné muzejní artefakty. Několik z nich se zaměřilo na zobrazování částí lidských těl naložených do formaldehydu. Příkladem může být práce *Still Life* nizozemské fotografky **Annet Van Der Voort**, cyklus *Brains* amerického fotografa **Adama Voorhese**, série *Monstruosité, beauté extrême* francouzského fotografa **Jean-Luca Dubina**, série *Medical Museum* amerického fotografa **Arneho Svensona**, série *Angels Sleeping* rakouského umělce **Gottfrieda Helnweina**, snímky amerického fotografického páru **Gwen Akin & Allan Ludwig**, raná díla španělského konceptuálního umělce **Joana Fontcuberty**, série *Sleeping Princess of Ukraine* **Ilji Čičkana**, série *Vanitas* americké fotografky **Olivie Parker**, série *Conserving* německého fotografického páru **Daniel & Geo Fuchs**, série *Continuum* peruánského fotografa **Roberta Huarcaya**, fotografie *Hanged Man* ruského fotografa **Gregory Maiofise**, dílo belgické autorky **Chantal Pollier**, dílo *Still life* od **Andrey Modica**, fotografie *Medical Historical Museum cellars, the new resting-place for the brains. Detail* od **Daniela Alexandera**, práce českého fotografa **Michala Adamovského** nebo fotografie slovenské fotografky **Ivy Sýkorové** ze série *Omega Priestory*. Především je však nutné zmínit sérii *Pantomime* od **Daido Moriyamy**. Známý japonský fotograf představil tento kontroverzní soubor již v roce 1963. Tato práce, vydávaná hlavním vydavatelem Moriyamy, Akio Nagasawou, v omezené edici 600 kopií, je známá svými zvláštními a neobvyklými fotografiemi lidských plodů. Kniha *Pantomime* (Akio Nagasawa Publishing, Tokio, 2017) je nápadná již svým obalem vytvořeným sítotiskem. Obsahuje fotografie lidských plodů uložených ve formalinu. Tyto fotografie byly pořízeny Moriyamou ve věku 25 let v porodnici v Kanagawě poblíž hor Tanzawa v Japonsku. Tento projekt byl Moriyamovým prvním vlastním po tříleté práci asistenta u Eiko Hosoea. Moriyamův styl je charakteristický svou zrnitostí, rozmazaností a nezaostřeností, což je zřetelné již z jeho raných prací. V *Pantomime* vytvářejí některé záběry na plody iluzi života, přestože většina z nich jsou zřetelně mrtvé plody umístěné v plastových sáčcích nebo skleněných nádobách. Některé z fotografií zobrazují plody v pozicích podobných modlitbě nebo ležící v hromadách. Moriyama v doslovu popisuje tyto fotografie jako výchozí bod své fotografické kariéry a zároveň jako projekci své vlastní beznaděje v té době. Kniha *Pantomime* je považována za klíčovou součást moderního fotografického knižního umění, odlišujícího se od ilustrovaných textových knih. Moriyama zde zachycuje anonymní tvory a grafické vzory bezvýznamné smrti, což výrazně kontrastuje s optimistickým narativem charakteristickým pro práci Lennarta Nilssona, který publikoval knihu se stejným motivem v roce 1965 (*Ett barn blir till*, Albert Bonniers Förlag, Stockholm). Moriyama svým dílem ovlivnil nejen japonskou fotografii, ale i širší uměleckou scénu, a to i přesto, že jeho raná díla měla menší formát. Jeho práce představuje tyto prapodivné bytosti v bezprostřední, dvojrozměrné existenci, což je typické pro moderní fotografické knihy, které se více soustředí na umění než na informativní obsah.

Annet Van Der Voort, Adam Voorhes, Jean-Luc Dubin, Arne Svenson, Gottfried Helnwein, Gwen Akin & Allan Ludwig, Joan Fontcuberta a bratři Fuchsovi zvolili při vytváření svých souborů téměř vědecko-analytický přístup. Autoři tu nekladou důraz na složité symboly, odkazy na umělecká díla nebo vlastní subjektivní interpretace. Fotografie zachycují nekompromisní skutečnost. Jean-Luc Dubin zdůrazňuje na 15 selektovaných fotografiích celek, tedy celou nádobu, která obsahuje deformovaná dětská těla. Na rozdíl od svých kolegů, kteří pomocí detailů zkoumají signifikantní části těl člověka, silně poukazuje na materiální podstatu fotografií. Adam Voorhes, úspěšný americký komerční fotograf, pracuje na základě stejné kompozice, ale v rámci svého cyklu přidává i detailní záběry na jednotlivé preparáty, které dle potřeby z formaldehydových lázní pro účely fotografování vybírá. K tématu se Vorhees dostal víceméně náhodou při zakázce pro časopis *Scientific*

American, pro který měl vyfotografovat lidský mozek. Fascinován zvláštnostmi a texturami objektů ve sbírce Texaské státní psychiatrické nemocnice, vytvořil kromě své zakázky také autorský projekt, který v roce 2014 vyústil v knihu *Malformed: Forgotten Brains of the Texas State Mental Hospital* (PowerHouse Books, New York).

Gottfried Helnwein, známý rakouský hyperrealistický malíř, performer a fotograf, jehož práce bylo možné vidět v rámci výstavy *Angels Sleeping* v pražském Rudolfinu v roce 2008, se tématu smrti věnuje často. Ačkoliv jeho přístup k zobrazování „formaldehydových" objektů není v kontextu prací ostatních autorů nikterak objevný, Helnweinova práce je zřejmě mediálně nejznámější. Jako multižánrový umělec využívající své popularity, věnující se mimo jiné také performance a instalaci, dokázal totiž toto silné téma naplno zhodnotit. Na svých tiscích, dosahujících i deseti metrů, prezentoval svou sérii *Angels Sleeping* například v dominikánském kostele v Kremži v Rakousku. Vysoko u stropu tam levitovali zhmotnění velkoformátoví andělé, na které se odkazuje v názvu souboru. Je zjevné, že autor pracuje s kontextem sakrální architektury, kde jeho snímky působí mnohem silněji než v univerzálním neutrálním prostředí klasického muzea či galerie.

Gregory Maiofis ve své sérii *Tarot Desks* vytváří tmavé a absurdní snímky inspirované tarotovými kartami doplněné textem, které humorně i satiricky ilustrují aspekt života a lidské identity. Tarotová karta Viselec, kterou reprezentuje fotografie *Hanged Man*, je tradičně představitelem univerzálního principu náhlého prozření a rozpoznání rutinních vzorců, které nás svazují a brání našemu vývoji a růstu. Symbolizuje působení paradoxu v našich životech. Paradoxem v Maiofisově Viselci může být přeneseně i uvědomění si vlastní mortality skrze vizuální konfrontaci se smrtí, která je na rozdíl od života trvalá.

Arne Svenson přistupuje k tématu s citelnou pokorou. Jakkoliv by se mohla sbírka Mutter Musea ve Philadelphii zdát mnohým odpudivá, Svenson se v ní snaží hledat cosi jiného.

„Na rozdíl od většiny nepovažuji sbírku Mutter Musea za groteskní, ale spíše za úžasnou, hlubokou a přesvědčivou. S každým objektem jsem jednal s úctou, téměř jako s živým objektem. I přesto, že jsem se zaměřoval na sádrové odlitky siamských dvojčat, voskové vzorky lepry nebo teratogenní[58] *exempláře, vnímám svou práci v muzeu jako portrétování. Každý vzorek má svou historii a je dodáván s živou minulostí – to je můj cíl, portrétovat ‚lidskost' nejempatičtějším možným způsobem."*

≈

Arne Svenson v oficiální explikaci k sérii *Medical Museum*
na *arnesvenson.com*, 2014

---

58 Označení *teratogenní* se používá pro vlastnost vnějšího faktoru, např. léku, toxinu, ionizujícího záření, který může vyvolat u plodu vrozenou vývojovou vadu.

O vysoké dávce empatie se naopak nedá hovořit u Roberta Huarcaya, který v rámci své série *Continuum* do formaldehydových lázní digitálně umísťuje sám sebe, čímž si vytváří tematický autoportrét. Huarcaya spolu s Iljou Čičkanem jsou jediní dosud známí fotografové, kteří se uchýlili ke stylizaci těchto objektů. Na rozdíl od Čičkana ale jeho snažení bohužel v konečném výsledku působí více jako vrtoch stárnoucího znuděného umělce objevujícího kouzla digitálních technologií, než jako poselství o tragické události s intelektuálním a uměleckým přesahem. Nicméně Huarcaya je jedním z autorů, kteří se zobrazováním smrti ve fotografii zabývají cíleně. Jeho cykly *Nacimiento – Muerte* nebo *El último viaje*, ve kterých pracuje s naturalistickou i symbolickou rovinou (ukázky lze vidět na s. 192), dosahují vizuálně i obsahově vyšší kvality. Daleko citlivější je ukrajinský fotograf Ilja Čičkan, který na svých fotografiích ze série *Sleeping Princess of Ukraine* zachycuje zdeformované děti narozené mrtvé v důsledku ozáření po havárii černobylského atomového reaktoru v roce 1986. Děti na fotografiích zdobí třpytivými šperky, které je mají transformovat do pozic modelů čekajících na polibek vzkříšení od prince. Čičkan zde vytváří jemnou tematickou hru se silným poselstvím.

Další zajímavý projekt je *Unspeaking* zaměřující se na forenzní rekonstrukce obličejů, které byly vytvořeny pro identifikaci neztotožněných obětí, především obětí násilných činů, jejichž měkké tkáně obličeje byly zničeny traumatem nebo časem.

Svensonova fascinace touto tematikou začala, když fotografoval patologické vzorky v Mütter Museum v Philadelphii, kde narazil na sochu ženské hlavy. Tato zkušenost ho inspirovala k pětiletému hledání a fotografování podobných rekonstrukcí po celých Spojených státech a Mexiku. Výsledkem byla série *Unspeaking Likeness* a stejnojmenná kniha (Twin Palms Publishers, Santa Fe, 2016). Svenson sledoval tři hlavní principy při fotografování těchto rekonstrukcí: Za prvé, důležité bylo, aby oči (nehybného) subjektu byly zaměřeny na diváka, čímž se ihned zapojuje do interakce. Za druhé, zbytek obličeje musel zůstat neostře vyfocen, aby odvrátil pozornost od umělosti materiálů použitých pro vytvoření sochy a vrátil divákův pohled zpět k očím. A za třetí, vytvořil dojem nebo naznačení, že existuje celé tělo mimo rámec obrázku. Svenson ve své práci používal jakýkoliv dostupný osvětlovací zdroj, včetně stolních lamp, když pracoval v márnici, a někdy používal své vlastní oblečení, aby vytvořil iluzi ramen. Jeho cílem bylo povzbudit diváka k vnímání rekonstrukcí jako potenciálně lidských, nikoli jen jako hlav z hlíny, a možná v nich vidět podobnost se ztraceným přítelem nebo milovaným člověkem. Svensonova práce je známa svým spojením umění a forenzních věd a jeho fotografie byly použity mexickými právními orgány při identifikaci obětí. Například detektivové z okresu Alameda šířili tisíce letáků s fotografií rekonstrukce „Jane Doe“ v Mexiku, což vedlo k identifikaci dívky jménem Yesenia. Svenson, který je samoukem s pozadím ve speciálním vzdělávání, vystavoval svou práci rozsáhle ve Spojených státech a v Evropě a jeho díla jsou součástí mnoha veřejných a soukromých sbírek. V roce 2016 získal prestižní Nannenovu cenu za svůj projekt *The Neighbors*.





~ Nahoře: **Arne Svenson**, ze série *Unspeaking*, 2016
~ Dole: **Arne Svenson**, *bez názvu*, ze série *Medical Musem*, 2005





~ Nahoře: **Annet Van Der Voort**, Londýn, Velká Británie, kolem roku 1950, ze série Still Life, 1992

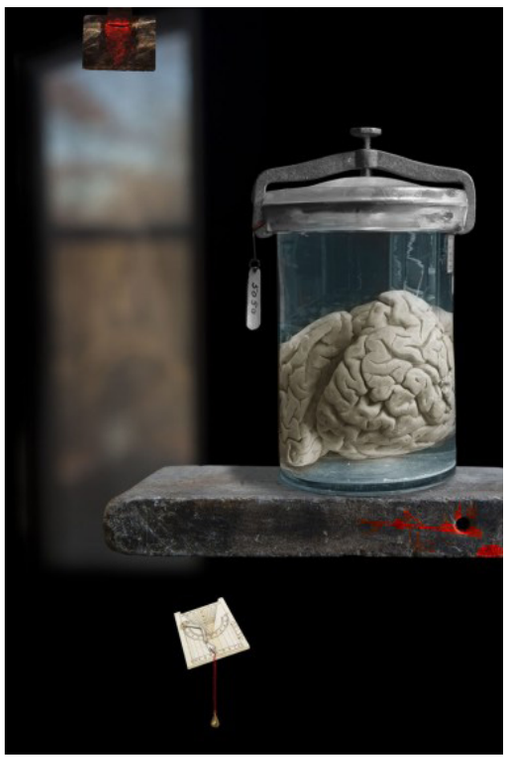
~ Dole: **Gottfried Helnwein**, *Angel Sleeping 6*, ze série *Angels Sleeping*, 1999



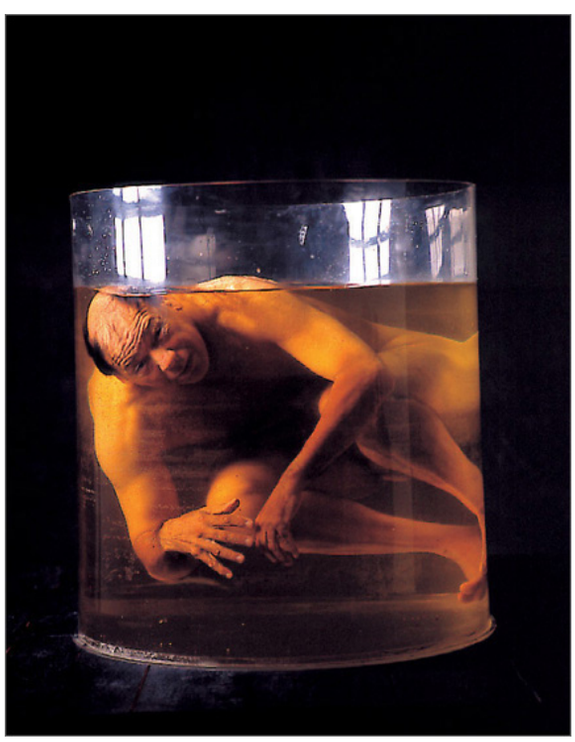
~ **Daniel & Geo Fuchs**, *bez názvu*, ze série *Conserving*, 1999



~ **Gregory Maiofis**, *Hanged Man, from the Deck of Architects* ze série *Tarot Decks*, 2003–2004





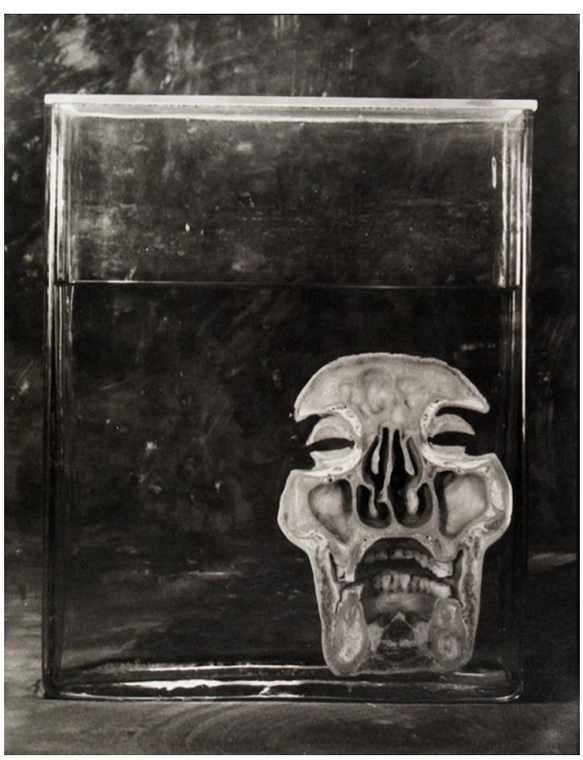




~ Vlevo nahoře: **Olivia Parker**, *The Murderer's Brain*, ze série *Vanitas*, 2010
~ Vpravo nahoře: **Adam Voorhes**, *Brain Study no. 406, Teaching Brain Cross Section Dyed*, ze série *Brains*, 2013
~ Vlevo dole: **Roberto Huarcaya**, *bez názvu*, ze série *Continuum*, 1994–1999
~ Vpravo dole: **Ilja Čičkan**, *bez názvu*, ze série *Sleeping Princess of Ukraine*, 1997







~ Vlevo nahoře: **Jean-Luc Dubin**, *bez názvu*, ze série *Monstruosité, beauté extrême*, 2011
~ Vpravo nahoře: **Chantal Pollier**, *bez názvu*, datum neznámé
~ Dole: **Gwen Akin** a **Allan Ludwig**, *Verso Face No. Two, DC05*, 1985



~ **Daido Moriyama**, *Pantomime*, 1965







~ Nahoře: **Andrea Modica**, *Still life*, datum neznámé
~ Dole: **Michal Adamovský**, *bez názvu*, datum neznámé





~ Nahoře: **Daniel Alexander**, *Sklepy Medical Historical Museum, nové místo odpočinku pro mozky. Detail*, 2011

~ Dole: **Iva Sýkorová**, *bez názvu*, ze série *Omega (prie)story*, 2010

Peruánský fotograf **Lorry Salcedo** na svých fotografiích ze série *Mummies Folio* zobrazuje mumie tradičních peruánských indiánů. Autor se nesnaží skrze práci hledat svůj postoj ke smrti, nesnaží se bourat tabu nebo posunovat hranice, nesnaží se snímky ani šokovat nebo znechucovat. Salcedo skrze své fotografie poukazuje na etnografickou hodnotu regionálního fenoménu. Jeho motivace je přirozená. Jeho fotografie přímočaré, didaktické, téměř archivní. Salcedo bazíroval ve všech svých předchozích projektech na jednoduchosti a čistotě fotografického výrazu. V sérii *Mummies Folio* tomu není jinak. Stále požívá stejný formát a černobílou škálu barev. Na černém pozadí zobrazuje v centru obrazu svůj objekt zájmu.[59] Fotografie ukazují celá těla i části mumií jako oční důlky, částečně odpadávající kůži, vlasy ale i potrhané šaty.

Katalánec **Joan Fontcuberta** naopak regionální fenomén uměle vytváří v sérii nazvané *Sirenes* (česky Sirény nebo Mořské panny), kde se nechává inspirovat bájnými bytostmi z klasické antické mytologie, které neodolatelným zpěvem vábily námořníky. Fontcuberta pečlivě vykonstruoval příběh o nálezu nového vodního druhu „hominidů“, lat. „Hydropithecus“, který je údajně specifickým a ojedinělým chybějícím článkem ve vývoji člověka. Nález tohoto druhu v provensálské jižní Francii dosvědčuje kněz a paleontolog Jean Fontana, který je i autorem „odborného“ tematického článku pro časopis Scientific American, jehož titulní strana, spolu s další vyfabulovanou dokumentací, je součástí tohoto souboru. Jedná se o kompaktní soubor kořeněný přiměřenou dávkou existenciálního humoru, který i s odstupem času působí velmi svěže. Po vizuální stránce vytváří Fontcuberta ve své podstatě ilustrační fotografie k odborným článkům, které se úspěšně snaží kopírovat naturalistické pojetí zakázkových dokumentačních fotografií.

Velmi zajímavou postavou nejen na poli naturalistické fotografie inspirované smrtí je kanadský fotograf **Jack Burman**. Podobně jako Dubin, Van Voort, Voorhes nebo bratři Fuchsovi zachycuje na svých fotografiích mimo jiné i objekty ve formaldehydových lázních. V Burmanových fotografiích z katakomb na Sicílii, polských plynových komor, latinsko-amerických zdravotních institucí, české kostnice v Sedlci u Kutné Hory a z dalších mnoha míst nalezneme snímky mumifikovaných lidských těl a jejich částí, koster nebo lékařských exemplářů. Smrt je pro něj stěžejní téma, které provází celou jeho tvorbu od 80. let.[60] Na rozdíl například od Witkina, Burman své objekty téměř nepřizpůsobuje ani nestylizuje. Při fotografování nepoužívá svoje zábleskové světla jako Serrano nebo Dubin. Většinou pracuje v podmínkách, které mu jsou přirozeně poskytnuty. Cestuje čistě jen s velkoformátovou kamerou a černým pozadím, které většinou ani nepoužije.

Burman nemá tendenci vkládat do fotografií nějaká alternativní vizuální nebo textová dramata. Fotografie pojmenovává jednoduše. Součástí popisku je vždy jen název odvozený z krajiny, kde snímek vznikl a pořadové číslo. I přesto jsou jeho práce mnohdy velmi estetické. Příkladem může být fotografie *Argentina #9*. Tvář krásné dívky tu leží na podstavci na homogenním černém podkladu. Jednoduché šedé pozadí tvoří zeď objektu, ve kterém autor fotografoval. Více než portrét připomíná fotografie klasická zátiší holandských mistrů. Rozptýlené světlo ze strany navozuje klidnou atmosféru a krásně vykresluje detaily ve tváři.

---

59 Snímky podobné těm Salcedovým tvoří rovněž bostonská fotografka Rosamond Purcell, která se zaměřuje na objekty obecně přijímané jako ošklivé nebo odpudivé. Tyto objekty se následně pomocí fotografie snaží přetvořit na krásné a přitažlivé.

60 Kolekce 52 fotografií vytvořených v období od 80. let do roku 2010, vyšla v knižní podobě. Kniha se jmenuje jednoduše *The Dead* a byla pokřtěna při otevření stejnojmenné výstavy v roce 2010 v Clint Roenisch Gallery v Torontu.

„Tato práce má rovinu aury: ‚Vau. No dopr...le.‘ Vždy to tak bylo a často je to první reakce.“

≈

Jack Burman pro deník *National Post*, 2008

Kostnice, katakomby, hřbitovy a jiná sakrální místa jsou oblíbeným místem několika dalších fotografů. Příkladem mohou být sicilské katakomby v Palermu. Snímky z těchto prostor má například Peter Hujar, Max Jourdan, Richard Avedon[61], Brad Feuerhelm & Janie Jones, Sigmar Polke, Marco Lanza, Xavier Zimbardo nebo Michel Vanden Eeckhoudt[62]. Kromě Burmana v kostnici v Sedlci fotografovali také například Ivan Pinkava, Robert Novák, Václav Jirásek, Paul Koudounaris nebo Nona Limmen. V této souvislosti nelze také nezmínit snímky z pařížských katakomb, které vytvořil **Nadar** (Gaspard Félix Tournachon) již v roce 1861.

Fotografická kolekce o kapli hřbitovního kostela Všech svatých v Sedlci u Kutné Hory vznikla jako společný projekt fotografů **Václava Jiráska**, **Ivana Pinkavy** a grafika **Roberta V. Nováka**. Autoři chápou tuto barokní památku zapsanou v seznamu světového dědictví UNESCO nikoli jako turistickou atrakci, ale jako hluboký duchovní prostor zrcadlící tragiku a symbolizující vznešenost lidské existence. Fotografie, doplněné texty Mojmíra Horyny a Bohdana Chlíbce, dokumentují tento prostor krátce před jeho rekonstrukcí v roce 1995. K tématu přistupují s úctou, což je evidentní z lehce popisného, nicméně silně podmanivého vizuálního jazyka, kterým prostor mapují. Autoři, pracující s velkoformátovými kamerami, využívají poskytnuté denní a umělé světlo, které přirozeně odkrývá i zahaluje části lidských ostatků i noblesní tvary této výjimečné sakrální architektury. Výsledkem je čistá ucelená práce graficky zpracovaná profesionálním grafikem Robertem V. Novákem, taktéž jedním z autorů fotografií, do podoby knihy s názvem *Memento Mori*, která

61 Další práce Richarda Avedona najdete na str. 199 a 201.

62 Michel Vanden Eeckhoudt se tématu věnuje jen okrajově v rámci své jinak dokumentaristické tvorby.

vyšla v českém nakladatelství Torst v Praze v roce 1998 a která byla zařazena do výběru nejlepších fotografických knih dle Photo-Eye roku 2001. Snímky byly taktéž prezentovány v Galerii Rudolfinum v roce 1995, kde při vernisáži prohlásil ironicky fotograf Ivan Pinkava: *„smrt byla vždycky komerční trhák“*.

V sedlecké kostnici fotografovala rovněž Holanďanka **Nona Limmen**, která zde vytvořila sérii několika poetických fotografií pracujících s pohybovou neostrostí a násobením obrazu. Inspirací pro ní byla kniha *The Empire of Death* **Paula Koudounarise** dokumentující celkem 70 duchovních míst celého světa, které zachycuje v knize na celkem 290 fotografiích. Koudounaris v ní ale ovšem umělecky nepředkládá nic objevného ani originálního. Jeho deskriptivní, technicky i kompozičně nedokonalé fotografie ilustrované kýčovitou grafikou nedosahují zdaleka takových kvalit jako snímky Jacka Burmana. Inspiraci Limmen touto knihou chápu tedy více jako snahu o vymezení vůči Koudounarisově rustikálnímu přístupu.

Vysokou dávku estetického cítění lze naopak vysledovat u německého malíře a fotografa **Sigmara Polkeho**. Do té doby nepříliš známé fotografie ze sicilských katakomb představil Polke na své výstavě v galerii Leo Koenig v New Yorku v roce 2011. Jedná se o pět ručně zvětšených lehce přeexponovaných fotografií s decentním sepiovým tónem, které díky fyzickým zásahům do pozitivu a expresivnímu obsahu působí děsivě i lyricky zároveň. Polkeho silně výrazové fotografie v této sérii ale nejsou obyčejným voyerstvím a honbou za něčím fantaskním nebo groteskním. Diváka sice přímo konfrontují se smrtí, ale ve své podstatě oslavují život.

Brada Feuerhelma & Janie Jones přivedla v roce 2011 do sicilských katakomb záliba ve sbírání historických fotografií dokumentujících pohřební zvyky a obřady. V roce 2014 se autoři, inspirováni fotografiemi Petera Hujara, Sigmara Polkeho a Paula Koudounarise, rozhodli do katakomb vrátit, aby vytvořili fotografický projekt. Výsledkem je zajímavý soubor složený z černobílých i barevných fotografií, ve kterém, mnohdy pomocí zábleskového světla, zdůrazňují naturalistickou podstatu tohoto výjimečného prostoru.

Na autentičnosti a syrovosti ostrého frontálního zábleskového světla postavil svůj soubor také **Max Jourdan**. Francouzský fotograf, producent a režisér dokumentárních filmů, který žije trvale ve Velké Británii, se v současné době uměleckou fotografií už nezabývá. To ale nemění nic na tom, že jeho snímky z palermského podzemí budou mít vždy své místo minimálně v kontextu fotografie inspirované smrtí. Jourdan na nich představuje sérii černobílých posmrtných portrétů, které velmi přímočaře zobrazují mumifikované obyvatelstvo katakomb.

Přímočaré jsou také snímky italského fotografa **Marco Lanzy**, který v katakombách vytvořil cyklus velkoformátových fotografií, později vydaných v knize *The Living Dead: Inside the Palermo Crypt* (Westzone Publishing Ltd., Londýn, 2000). Fascinován zručností a metodami kapucínských mnichů, kteří dokázali mumifikovat těla takovým způsobem, že je můžeme obdivovat i po 500 letech, vytváří Lanza pozoruhodnou sérii barevných fotografií doplněných odborným historickým textem.

V rámci rozsáhlé série *Metamorphosis* italského fotografa **Xaviera Zimbarda** je jednou z pěti podkategorií i cyklus s názvem *Death*, který převážně naturalistickým způsobem zobrazuje obličeje residentů palermských katakomb. V kontextu ostatních prací je zajímavý fakt, že Zimbardo pracuje paralelně s ostrými, nijak zvlášť estetizovanými snímky a s fotografiemi, ve kterých své objekty rozostřuje, čímž je posouvá téměř do ilustrační roviny. I přes potlačení autentičnosti působí tyto rozostřené snímky v konečné fázi mnohem silněji než jejich naturalistická verze. V sérii

Metamorphosis lze nalézt také cykly jako například *Lost Beauties*, *Monks of Dust*, *Short Lived* nebo *We Shall Vanish*, které se smrti věnují v symbolické rovině.

Duchovní místa v Itálii fotografovala rovněž Američanka **Margaret Stratton**. Neapolské katakomby San Gennaro, San Gaudioso a hřbitov delle Fontanelle jsou místa, která Stratton představuje v knize *The Living and the Dead: The Neapolitan Cult of the Skull* (Center for American Places, Chicago, 2009). Série je ukázkou klasické černobílé fotografie, v níž autorka dokumentuje překrásné prostory *„rané křesťanské historie, v nichž se dávní obyvatelé Neapole snažili zachovat emocionální spojení s posmrtným životem prostřednictvím rituálů, ve kterých lebka představuje pomíjivou duši.“* [63] Stratton tuto sérii doplňuje také o detailní snímky soch a nalezených zátiší. Pracuje podobně jako Pinkava, Jirásek a Novák s přirozeně poskytnutým světlem, což působí velmi citlivě i esteticky.

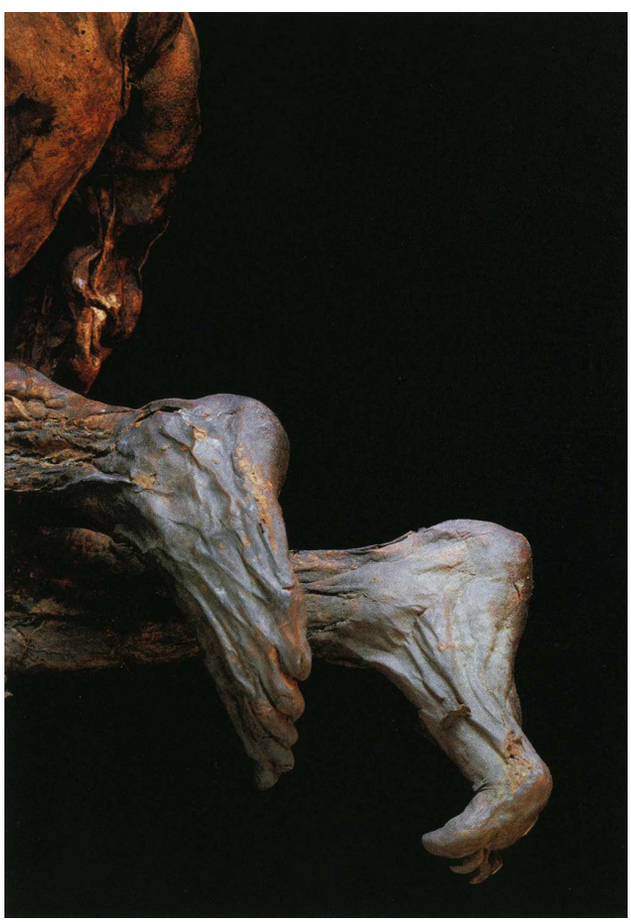
Svým způsobem zpracoval toto téma **Peter Hujar**. Tento americký fotograf s ukrajinskými kořeny vydal v roce 1976 knihu *Portraits in Life and Death* (Da Capo Press, New York), ve které kombinuje 29 portrétů svých blízkých přátel s 12 fotografiemi zesnulých osob vystavených v sicilských katakombách. Úvod k této knize napsala americká spisovatelka, profesorka, politická aktivistka a autorka knihy *O fotografii* (Farrar, Straus and Giroux, New York, 1977) Susan Sontag, která je spolu s Andy Warholem, Ethyl Eichelberger, Davidem Wojnarowiczem, Candy Darling, Paulem Theckem a dalšími jednou z portrétovaných v této knize. Právě se zmiňovaným Paulem Theckem, americkým malířem a sochařem, navštívil Hujar v roce 1963 sicilské katakomby. Ačkoliv černobílé temné snímky mumifikovaných osob působí velmi explicitně, ikonickým portrétem této série je fotografie *Candy Darling on her Deathbed*. Hujar na ní zachycuje americkou transgenderovou herečku Candy Darling známou jako „Warholova superstar“, která hrála v jeho filmech *Flesh* (1968) a *Women in Revolt* (1971). Candy, osvětlená pouze nemocniční lampou, obklopená květinami, ležící pod čistě bílou dekou v nemocniční posteli elegantně pózuje na tomtéž místě, kde později v tentýž rok (1974) umírá na leukémii. Její silně namalované oči se ztrácející v syté černé, jako by byly předzvěstí nejen jejího odchodu, ale i plejády osobních tragédií spojených s nemocí AIDS, která má tvrdě zasáhnout nejen tehdejší homosexuální komunitu. Hujar i jeho přítel fotograf David Wojnarowicz byli členové této komunity. A je to právě Wojnarowicz, který v roce 1987 vytváří celkem 23 fotografií a krátké video Hujarova mrtvého těla. V roce 1992 umírá následkem AIDS také Wojnarowicz.[64]

---

63 Dle oficiálního textu distributora knihy *The Living and the Dead* (2010).

64 Další autory reflektující AIDS ve fotografii představuji na stranách 182, 197, 198, 246 a 257.



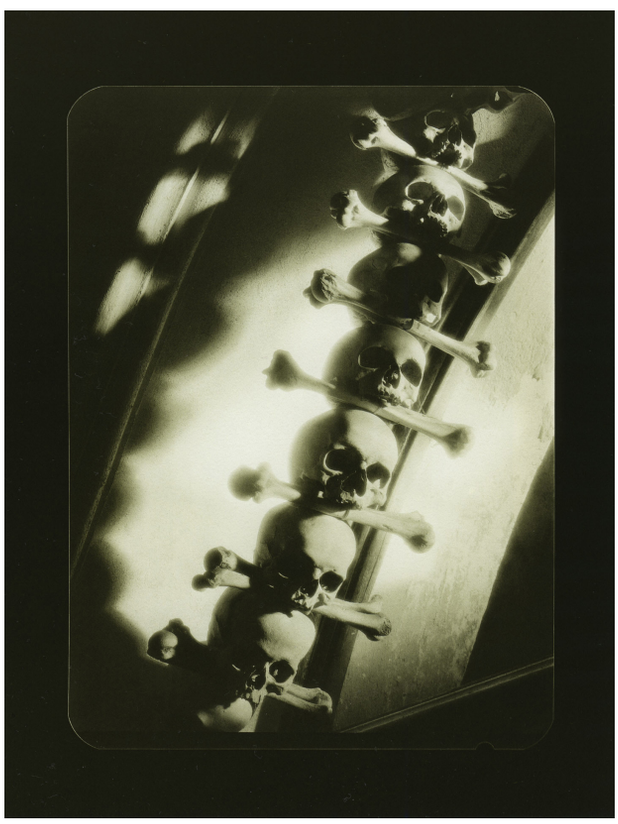


~ Nahoře: **Jack Burman**, *Argentina #9*, 2001
~ Dole: **Rosamond Purcell**, *Woman from Boy (HOMO SAPIENS)*, 1986



~ **Lorry Salcedo**, *bez názvu*, ze série *Mummies Folio*, 2003





~ Nahoře: **Nona Limmen**, ze série *Sedlec Ossuary*, 2013

~ Dole: **Ivan Pinkava**, **Václav Jirásek**, **Robert Novák**, *bez názvu*, ze série *Kostnice*, 1995





~ Nahoře: **Brad Feuerhelm & Janie Jones**, *bez názvu*, ze série *Capuchin catacombs of Palermo*, 2011

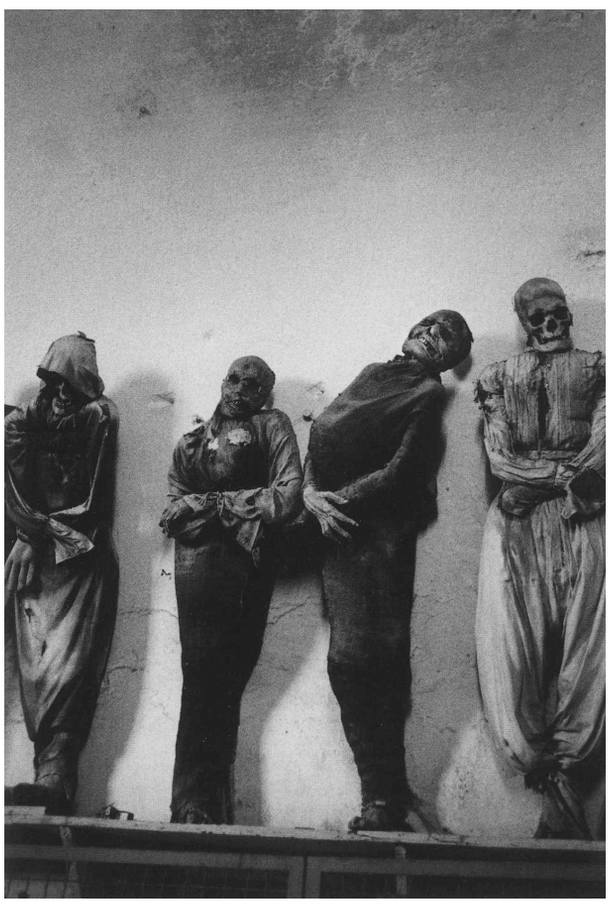
~ Dole: **Marco Lanza**, *bez názvu*, ze série *The Living Dead*, 1998



~ **Sigmar Polke**, *bez názvu* (Palermo), 1976



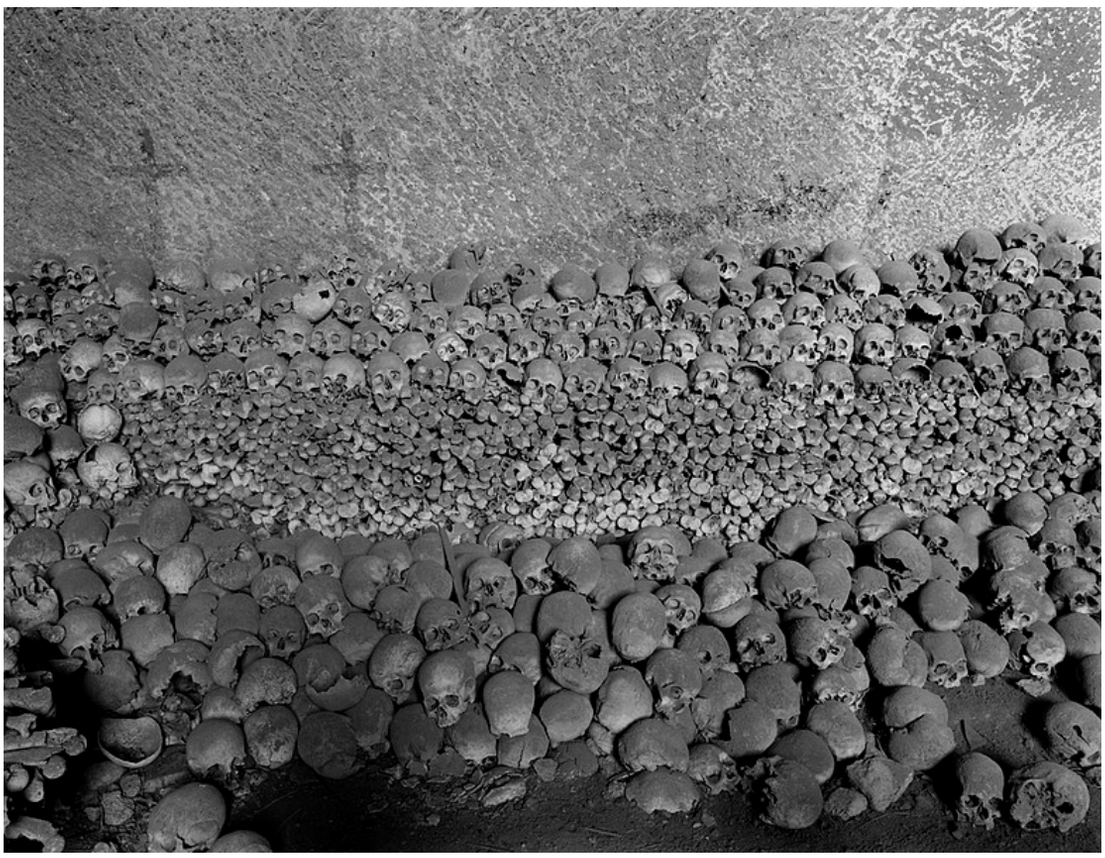




~ Vlevo nahoře: **Max Jourdan**, *bez názvu* (Palermo), 1994

~ Vpravo nahoře: **Xavier Zimbardo**, *Catacombe dei Cappuccini*, ze série *Metamorphosis Death*, datum neznámé (pravděpodobně konec 20. století)

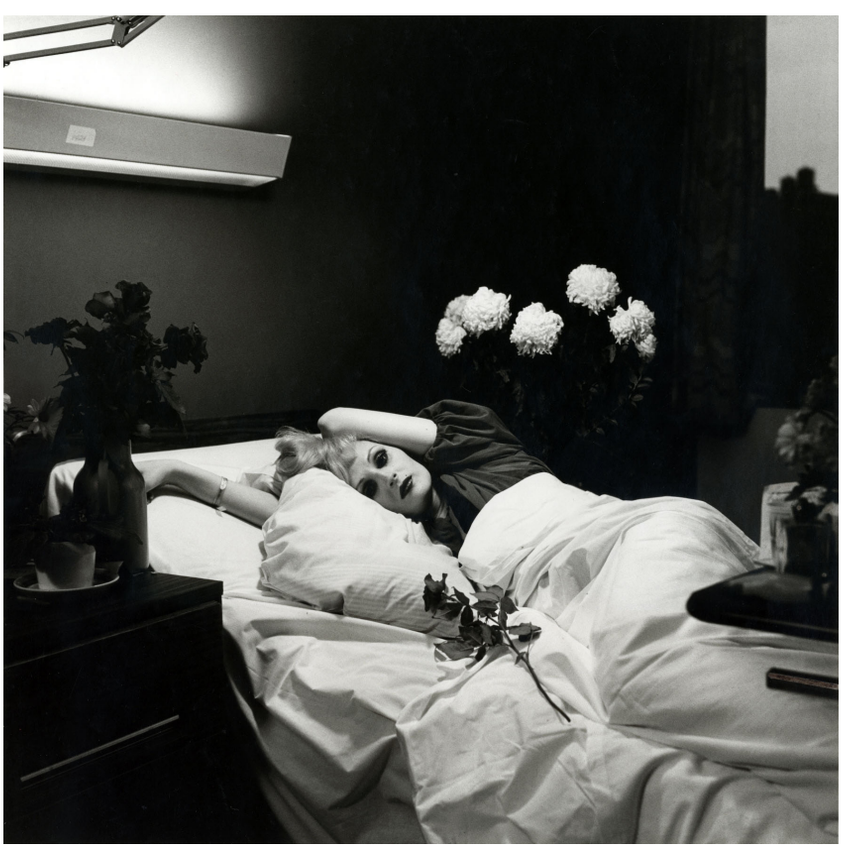
~ Dole: **Michel Vanden Eeckhoudt**, *Sicile*, 1999





~ Nahoře: **Margaret Stratton**, *Left Nave (detail), Catacomb della Fontanelle*, ze série *The Living and the Dead*, 2001
~ Dole: **Joan Fontcuberta**, *Sirena del Tormes*, ze série *Sirénes*, 2006





~ Nahoře: **Peter Hujar**, *Palermo Catacombs #1*, 1963
~ Dole: **Peter Hujar**, *Candy Darling na smrtelné posteli*, 1974

Autorská díla, která představím na následujících stránkách, vznikala, tak jako všechna díla ostatních selektovaných autorů, postupně od 70. let 20. století až do současnosti. Specifikem je zde ale jejich společný obrazový původ a podobnosti, kterými se shodují ve vizuálním přístupu k tématu smrti. I když měl každý z autorů rozdílný umělecký cíl, většina z nich postavila svůj soubor na detailech obličejů portrétovaných nebožtíků. Ať už vědomě nebo nevědomě, všichni autoři obrazově vycházejí z legendární série portrétů **prof. Dr. Hanse Killiana**, který již v roce 1934 vydal fotografickou knihu nazvanou *Facies Dolorosa: Das schmerzensreiche Antlitz* (Georg Thieme Verlag, Lipsko, 1934). V této knize prezentuje Killian celkem 64 portrétů svých umírajících pacientů, přičemž dva z nich portrétuje i po smrti. Jakožto uznávaný anesteziolog, chirurg a diagnostik vytváří cíleně obrazový materiál, který má potvrdit jeho tézi, že nemoc člověka lze vyčíst z napětí a výrazu v jeho tváři. Nemusíte být ovšem zkušeným obrazovým „čtenářem" abyste z Killianových snímků vycítili opravdovou bolest a utrpení. Jedná se o fascinující fotografickou sérii podpořenou odborným textem, kterou lze vnímat paralelně jako fundovanou vědeckou studii a výjimečnou obrazovou knihu. Celkový dojem podporuje také tisková technika světlotisku[65], která byla použita ve dnes raritním prvním vydání, které zařadil Martin Parr a Gerry Badger do svého výběru nejvýznamnějších publikací fotografické historie v rámci prvního dílu své knihy *The Photobook: A History* (Phaidon Press, Londýn, 2004). Vizuální a obsahové prvky této práce lze vysledovat například u autorů Rudolfa Schäfera, Alaina Willaumea, Pietera Huga, Waltera Schelse a Daniela Schumanna. Až nápadná shoda vzniká v některých dílech Rudolfa Schäfera a Alaina Willaumea. Ačkoliv je mezi jednotlivými díly velký časový odstup[66], lze na první pohled nalézt společný obrazový výraz.

V Německu vyšla rovněž kniha *Das Gesicht des Herzkranken* (Editio Cantor, Aulendorf), což v překladu znamená „Obličej pacienta s onemocněním srdce". Kniha je dílem německého lékaře **Jörgena Schmidta-Voigta**. Toto dílo bylo poprvé vydáno v roce 1958 a později vydáno ve druhém, rozšířeném vydání v roce 1962. Kniha má 228 stran a obsahuje ilustrace, některé z nich jsou barevné. *Das Gesicht des Herzkranken* se zaměřuje na aspektovou diagnózu kardiovaskulárních onemocnění prostřednictvím studia obličejů pacientů. Obsahuje množství případových studií a fotografií pacientů trpících srdečními onemocněními, přičemž tyto fotografie byly pořízeny s použitím kamery Exakta Varex, umělého osvětlení a filmu Agfa. Kniha nabízí podrobnější a rozsáhlejší textový obsah než Killianova *Facies Dolorosa* z roku 1934, která se zaměřovala na obličeje pacientů trpících bolestí. Toto dílo je považováno za významný příspěvek k lékařské literatuře, zejména ve vztahu k vizuální diagnostice a studiu fyziognomie v medicíně. Představuje zajímavý příklad spojení lékařských poznatků s vizuálním uměním, a to prostřednictvím fotografické dokumentace.

Dějištěm jednoho z nejvýraznějších souborů inspirovaných smrtí je berlínská márnice. Ve své sérii *Visage de Mort* z roku 1985 málo známý **Rudolf Schäfer** na 13 fotografiích zobrazuje portréty nebožtíků na operačních stolech. Schäferovy fotografie, i když velmi přímočaré, ale nejsou chladným forenzním záznamem nevyhnutelné skutečnosti. Nebožtíci tu jednoznačně nefigurují jako neživý anatomický objekt zájmu jako na fotografiích Van Voort nebo Dubina, nýbrž jako krásní, téměř pouze spící lidé. Divákovi chvíli trvá, než si uvědomí fakt, že portrétovaní muži, ženy i malé děti

---

65 Světlotisk je druh tiskové techniky pracující na principu tisku z plochy, kterou vynalezl Jakub Husník.

66 Rudolf Schäfer publikoval své dílo v roce 1985. Willaumeovy fotografie vznikly až v roce 2011.

jsou ve skutečnosti již po smrti. Inspirací k této sérii se stala práce fotografa Alberta Rudomineho (1892–1975). Rudomine byl francouzský fotograf narozený na Ukrajině, který se zabýval především akty. Schäfera oslovily ale především snímky posmrtných masek, které začal vytvářet kolem roku 1927. Finální kolekce Schäferových fotografií je od roku 1987 ve vlastnictví britské Arden and Anstruther Gallery v Petworthu, ze které byla v roce 2007 zapůjčena na výstavu *Visage de Mort* v Pallant House Gallery v Chichesteru. Vyjádření kurátora výstavy Francese Guye:

„Visage de Mort je obtížná výstava. Na těchto fotografiích je nepochybně něco hluboce znepokojujícího, ale je fascinující být svědkem fotografií, u kterých si na první pohled neuvědomíte, že se díváte na lidi, kteří již nežijí. Snímky působí zprvu krásně a klidně.“

≈

Frances Guy v tiskové zprávě k výstavě *Visage de Mort* v Pallant House Gallery, 2007

Mohlo by se zdát, že **Alain Willaume** k tématu nepřinesl nic nového, že od Schäfera převzal jeho koncept. Ale tak jako na první pohled matou diváka Schäferovy fotografie, i ty Willaumeovi nabízejí pro prozkoumání překvapivá zjištění. Willaume ve své sérii *Les Vulnérables* na fotografiích sice zobrazuje spící ženy a muže, ale Schäferovu berlínskou márnici tu nahrazuje francouzskou pláží[67], na které se sluní její návštěvníci. Lokalita vzniku fotografií tu ale, podobně jako Schäfera, nehraje významnou roli. *„Portrétovaní jsou u Willaumea univerzálními představiteli moderního člověka, který tajně doufá, že pomocí slunečního svitu odhalí a vytvaruje svou holou kůži do podoby svého budoucího nesmrtelného já.“*[68]

---

67 Pláž leží ve francouzském městě Sète, kde byl Alain Willaume na společné rezidenci v rámci fotografického festivalu *Image Singulières* s uměleckou skupinou *Tendance Floue*.

68 Dle textu Gérarda Hallera vytvořeného pro výstavu *Passage à l'acte – Les 20 ans de Tendance Floue* na festivalu *Rencontres d'Arles* 2011, kde měl Alain Willaume svou autorskou výstavu.

Muži, které zobrazuje Jihoafričan **Pieter Hugo** v méně známém souboru *The Bereaved*, zemřeli na AIDS a jiné pohlavní nemoci.[69] Snímky jsou detailními pohledy do rakví nebožtíků. Hugo se tu ale nesnaží se o prvoplánovou teatrálnost. Své snímky nestylizuje ani zásadně neupravuje. Ve fotografiích nenachází nic jiného než jasnou nevyhnutelnou skutečnost. Cíl Pietera Huga je čitelný, elementární. Pokud nyní nebudeme brát v potaz společný záměr autorů posmrtných fotografií o jistou tematickou osvětu, je jeho primárním úmyslem poukázat na drtivé dopady nemocí, které sužují současného člověka v moderním světě.

Walter Schels (*1936) a **Beate Lakotta** (*1966) jsou životní partneři, kteří žijí a tvoří v Německu. V jejich projektu *Life Before Death* (2008) bylo cílem konfrontovat sama sebe se smrtí. Walter Schels v projektu plnil funkci fotografa a Beate Lakotta, která pracuje jako novinářka, dělala s pacienty v hospicu rozhovory. Dle video-interview pro *Welcome Collection* (2008) se Lakotta snaží se smrtí konfrontovat už teď, protože se obává, že Schels, vzhledem k jejich velkému věkovému rozdílu, zemře první. Schelsova motivace má ale i jiný rozměr. Vzhledem k tomu, že prožil hrůzy 2. světové války, ve které viděl v dětství mnoho mrtvých, se celý následující život velmi bál smrti.

„Vždy jsme se báli myslet na to, že Walter bude první, alespoň podle statistiky, kdo zemře. Uvažovali jsme nad tím, jak nás to poznamená, jak to bude vypadat, jaké to bude. A doufali jsme, že se od lidí v hospici, kteří věděli, že velmi brzy zemřou, něčemu přiučíme.“

≈

Beate Lakotta ve video-interview pro *Welcome Collection*, 2008

69 Fotografie byly vytvořeny v márnici Khayelitsha v Kapském Městě (RJA). Část připravované série byla publikována na oficiálních internetových stránkách Pietera Huga, odkud pochází i ukázka na str. 193. Z neznámých důvodů byly v průběhu roku 2013 ukázky i s doprovodným textem ze stránek odstraněny.

Schels a Lakotta posléze vytvořili pozoruhodný černobílý soubor, který pomocí portrétů před a po smrti představuje pacienty hospice. Fotografie jsou tedy logicky tvořeny a prezentovány jako diptychy. Pacienti jsou zachyceni ve velkém detailu na homogenním černém pozadí. Na první fotografii portrétovaní hledí přímo do objektivu, na druhé mají již oči zavřené a fotograf lehce mění úhel pohledu. Použité světlo dodává celé sérii na důstojnosti a vážnosti. Fotografie jsou doplněné životními příběhy, které jim pacienti při jejich opakujících se návštěvách vyprávěli. Součástí je vždy i krátká citace.

V roce 2009, tedy rok po zveřejnění Schelsovy série, představuje mladý, taktéž německý fotograf, **Daniel Schumann** svůj cyklus *Purpur Braun Grau Weiss Schwarz – Leben in Sterben*. Vezmeme-li v úvahu čas a místo vzniku a obrazovou a tematickou podobnost, je zřejmé, že se Schumann nechal Schelsovými fotografiemi silně inspirovat. Na snímcích můžeme rovněž vidět portréty pacientů z prostředí německého hospice. Autor také využívá čtvercový formát stejně jako Schels. Na rozdíl od něj se ale nesoustřeďuje striktně jen na diptychy zobrazující jednotlivé pacienty před a po smrti. Schumannův cyklus je bez výjimky pojatý barevně a obsahuje několik téměř dokumentárních záběrů, ve kterých je přiznáno autentické prostředí hospice. Autor tu neklade důraz na homogenní tmavé pozadí, frontální pohledy a identická kompoziční řešení. Používá přirozené boční a rozptýlené denní světlo vycházející z možností zvoleného místa. Zatímco nám Schels prezentuje jasně řízený koncept obsahující nevyhnutelnou definitivu lidského života, Schumann ve svých fotografiích poukazuje více na koloběh života, který je proměnlivý jako barvy přírody znázorněné v samotném názvu souboru. I proto na jeho snímcích ne vždy zobrazuje pacienty před i po smrti.

Série *Nacimiento-Muerte* peruánského fotografa **Roberta Huarcayi** je naopak obsahově bližší právě Schelsovi. Autor zde prezentuje pět diptychů, ve kterých kombinuje portréty nově narozených dětí se snímky zesnulých osob různého věku. Tyto čisté, téměř ateliérové fotografie aranžuje v rámci instalace na 120 cm velkých tiscích jako vznášející se kruhový objekt. Objekt zobrazuje na vnější straně fotografie dětí v kontrastu s vnitřní stranou, která je složena z portrétů zemřelých. Sérii, symbolizující uzavřený kruh života, lze chápat také jako kolektivní pojítko mezi Schelsovým a Schumannovým cyklem.

Japonský fotograf **Manabu Yamanaka** životní cyklus prezentuje z jiného úhlu. Jeho série *WuKongMangMangRan* a *Gyahtei* obsahují explicitní snímky zachycující lidská těla na rozhraní života a smrti. *WuKongMangMangRan* je kolekce představující detailní pohledy na deformovaná embrya. Ty Yamanaka portrétuje v ateliérových podmínkách na čistě bílém pozadí. Bez dramatických světlených efektů, výrazových kompozic nebo výtvarných zásahů nás autor přímo a naturalisticky konfrontuje s tvrdou realitou, ve které důrazně apeluje na naše etické a morální hodnoty. Paralelně ale glorifikuje krásu a jedinečnost, kterou zde nachází.

„Z neznámých důvodů není každý život přivítán do tohoto světa. Už prchavý moment života drobného embrya, kterému je odepřena šance na svůj první pláč, ve mně vyvolává nekonečný obraz dokonalé krásy.“

≈

Manabu Yamanaka ve své explikaci na *ask.ne.jp*

Stejným způsobem vnímá a zobrazuje také ženy ve vysokém věku ve svém cyklu *Gyahtei*. Jejich vrásčitá kůže, prořídlé vlasy, povislé svalstvo a nejistý postoj je prozřením do něčeho budoucího, nevyhnutelného a terminálního, ale paradoxně i trvalého. Yamanaka využívá stejný obrazový rukopis také ve svých dalších sériích *Jyoudo*, *Fujohkan*, *Arakan* a *Dohshi*, které svým názvem odkazují na budhistické postoje k životu. Rozsáhlé, komplexní dílo složené z výše uvedených cyklů, fotografoval Yamanaka celkem pětadvacet let. V roce 2009 vyšly jeho práce v knižní podobě pod názvem *Gyahtei: Yamanaka Manabu Photographs* (Pot Publishing Co., Tokio).

V Ostravě narozený fotograf **Pavel Maria Smejkal**, který v současné době žije a pracuje v Košicích, vytvořil v roce 2004 sérii nazvanou *Open Your Eyes*, kterou v souvislosti s pracemi Schelse, Schumanna, Huarcaya a Yamanaky nelze opomenout. Na rozdíl od svých kolegů ale v rámci šesti diptychů pracuje také s materiálem, který přebírá ze staré forenzní literatury. Tímto materiálem jsou snímky obětí násilných trestných činů, které upravuje a kombinuje se svými fotografiemi spících osob. Smejkal v tomto souboru divákovi umožňuje hledat své vlastní interpretace. Jeho fotografie nejsou doslovné a přímočaré jako ty Schelsovy nebo Yamanakovi. Jsou zahaleny do tmy, kterou autor vytváří úpravou expozice na takovou hranici, kdy je ještě rozeznatelný obsah. Vybízí nás tím k „otevření očí", k hledání pravdy, k objevování něčeho původního a skutečného. Ať už tedy funguje divákova imaginace jakkoli, může po bližší studii nacházet své subjektivní reference například v diskutabilní autenticitě mediálních zpráv, v nesmyslnosti válečných konfliktů nebo ve lhostejnosti k problémům trápících naše blízké. Čtení takovéhoto obrazu je univerzální, dovoluje ztotožnit s dílem osobní zkušenost, ale také vyžaduje náročnějšího diváka.

Francouz **Louis Jammes** pracuje převážně jako fotožurnalista a válečný fotograf. Jeho snímky z pádu Berlínské zdi (1991), Černobylu (1990–1991), Sarajeva (1993), Afriky (1996), Gazy (1996–1997), Iráku (2004) a Egypta (2012–2013) jsou silnou tragickou výpovědí o moderní společnosti. Jammes ale v roce 1993 po rozpadu Jugoslávie vytvořil v Sarajevu také sérii imaginativních portrétů dětí, které zemřely následkem probíhajícího válečného konfliktu. V jeho sérii *Morgue* lze nalézt snímky, které se naprosto vymykají tradičnímu reportážnímu nebo dokumentaristickému přístupu k zobrazování podobných událostí. Detailní pohledy na obličeje zesnulých dětí v otevřených vacích s cíleným rozostřením okolního prostředí posouvá jeho portréty téměř na ikonografickou úroveň. Prostředí sarajevské márnice, na které se autor odkazuje v názvu souboru, je v jeho fotografiích potlačeno. Jammes prostřednictvím těchto snímků vzdává obětem hold a zvelebuje jejich přítomnost na tomto světě.

Nečekaně jemným způsobem pracuje i **Gottfried Helnwein** ve své sérii *Poems*. Autor fotografuje již existující snímky osob, které, podobně jako u Smejkala, zemřely násilnou smrtí. Helnwein zde pracuje s neostrostí, která je vytvořena opakovaným snímáním jednotlivých fotografií po jejich zvětšení. Tento princip práce je na rozdíl od jeho naturalistických fotografií ze série *Angels Sleeping*[70] velmi citlivý a zachovává anonymitu zobrazených lidí.

Anglický fotograf **Peter Max Kandhola** se tématu smrti věnuje v několika dílech, z nichž v této práci představuji dvě nejzajímavější. Autor je motivován potřebou vyrovnání se se smrtí několika blízkých osob, které ztratil v krátkém časovém horizontu. Prvním dílem je triptych nazvaný

---

70 Ukázky fotografií a bližší informace k této sérii lze vidět na stranách 156 a 160.

Blood Red Death z let 1993–1995, ve kterém Kandhola zkoumá specifický moment, kdy se nám zastavuje srdce a přestává nám cirkulovat krev. Krev autor také symbolicky znázorňuje tím, že své fotografie tónuje do sytě rudého odstínu. Z pohledu autora jde o snahu zachytit chvíli, kdy naše tělo opouštíme, čímž vybízí k přemýšlení nad dalšími duchovními světy a naší vlastní mortalitou. Druhou práci, která vyšla v knize *Illustration of Life* (Light Work, New York) v roce 2003, představuji na straně 212.

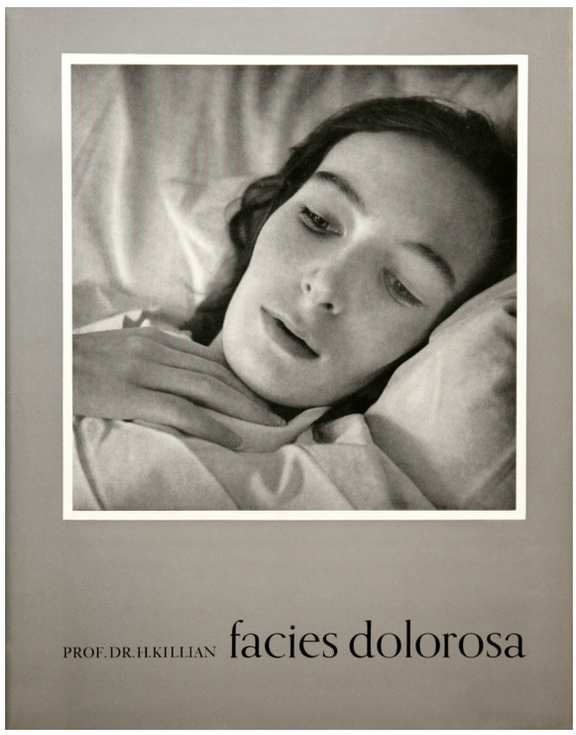
Zcela jiným způsobem naopak pracoval dánský fotograf **Torben Eskerod** v sérii *The Life and Death Masks*. Téměř muzeálním způsobem tu pomocí fotografie archivuje sbírku posmrtných masek[71] vytvořenou ve 40. letech dánským dentistou Holgerem Wintherem. V těchto sugestivních barevných fotografiích Eskerod pracuje velmi technicky. Eskerodovy portréty jsou kompozičně prosté, nicméně nejsou banální. Autor v nich eliminuje nadbytečné a rušivé prvky a snaží se pracovat přísně minimalisticky a precizně. Jejich síla ale vynikne až ve finálních 120 × 150 cm velkých tiscích. Ty dovolují zobrazovat emoce v obličejích, přesně řečeno v jejich otiscích. Masky, podložené homogenním černým pozadím, poté působí velmi organickým, téměř trojrozměrným dojmem. Autor ale také upozorňuje na duchovní rovinu své práce:

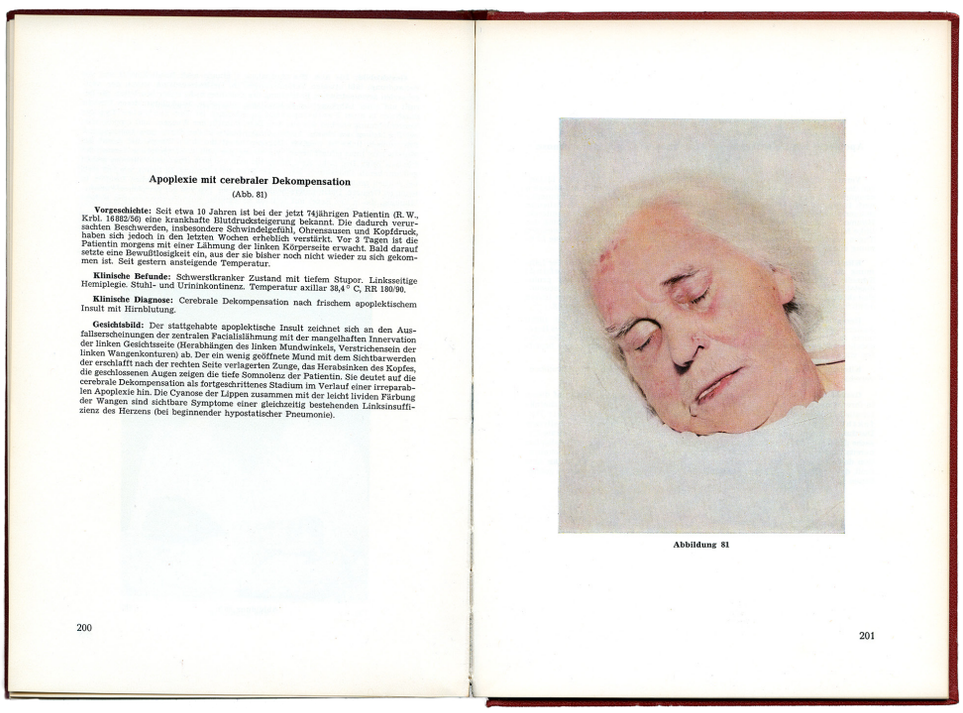
„Využívám fotografii jako pracovní metodu dovolující ponořit se do hlubších vrstev, které obsahují různé druhy pohledů a pochopení. Hledám identitu a zkoumám spojení mezi tváří a duchem.“

≈

Torben Eskerod v explikaci k sérii na *torbeneskerod.com*

71 Fotografováním masek, které byly vytvořeny za života, se věnuje také americká fotografka Alida Fish. V její sérii *Altered Identities* digitálně manipuluje s obrazem a kombinuje ho s klasickými analogovými snímky.





Apoplexie mit cerebraler Dekompensation

(Abb. 81)

Vorgeschichte: Seit etwa 10 Jahren ist bei der jetzt 74jährigen Patientin (R. W., Krbl. 16 882/56) eine krankhafte Blutdrucksteigerung bekannt. Die dadurch verursachten Beschwerden, insbesondere Schwindelgefühl, Ohrensausen und Kopfdruck, haben sich jedoch in den letzten Wochen erheblich verstärkt. Vor 3 Tagen ist die Patientin morgens mit einer Lähmung der linken Körperseite erwacht. Bald darauf setzte eine Bewußtlosigkeit ein, aus der sie bisher noch nicht wieder zu sich gekommen ist. Seit gestern ansteigende Temperatur.

Klinische Befunde: Schwerstkranker Zustand mit tiefem Stupor. Linksseitige Hemiplegie. Stuhl- und Urininkontinenz. Temperatur axillar 38,4° C, RR 180/90.

Klinische Diagnose: Cerebrale Dekompensation nach frischem apoplektischem Insult mit Hirnblutung.

Gesichtsbild: Der stattgehabte apoplektische Insult zeichnet sich an den Ausfallserscheinungen der zentralen Facialislähmung mit der mangelhaften Innervation der linken Gesichtsseite (Herabhängen des linken Mundwinkels, Verstrichensein der linken Wangenkonturen) ab. Der ein wenig geöffnete Mund mit dem Sichtbarwerden der erschlafft nach der rechten Seite verlagerten Zunge, das Herabsinken des Kopfes, die geschlossenen Augen zeigen die tiefe Somnolenz der Patientin. Sie deutet auf die cerebrale Dekompensation als fortgeschrittenes Stadium im Verlauf einer irreparablen Apoplexie hin. Die Cyanose der Lippen zusammen mit der leicht lividen Färbung der Wangen sind sichtbare Symptome einer gleichzeitig bestehenden Linksinsuffizienz des Herzens (bei beginnender hypostatischer Pneumonie).

Abbildung 81

200

201

~ Nahoře: Přebal knihy *Facies Dolorosa: Das schmerzensreiche Antlitz* (1934)

~ Dole: Reprodukce dvoustrany z knihy *Das Gesicht des Herzkranken* (1958)



~ **Walter Schels** a **Beate Lakotta**, *Maria Hai-Anh Tuyet Cao, 52*, ze série *Life Before Death*, 2008



~ **Pavel Maria Smejkal**, *bez názvu*, ze série *Open Your Eyes*, 2004



~ **Manabu Yamanaka**, *2*, ze série *WuKongMangMangRan*, datum neznámé



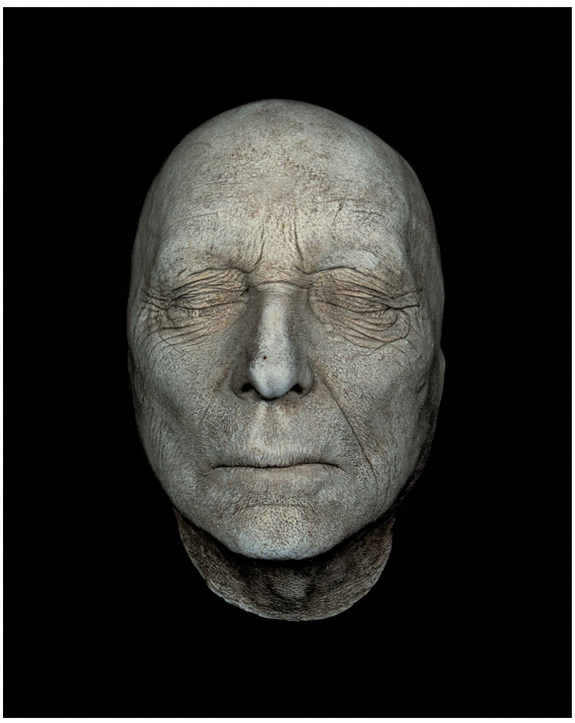
~ **Manabu Yamanaka**, *1*, ze série *Gyahtei*, 1995



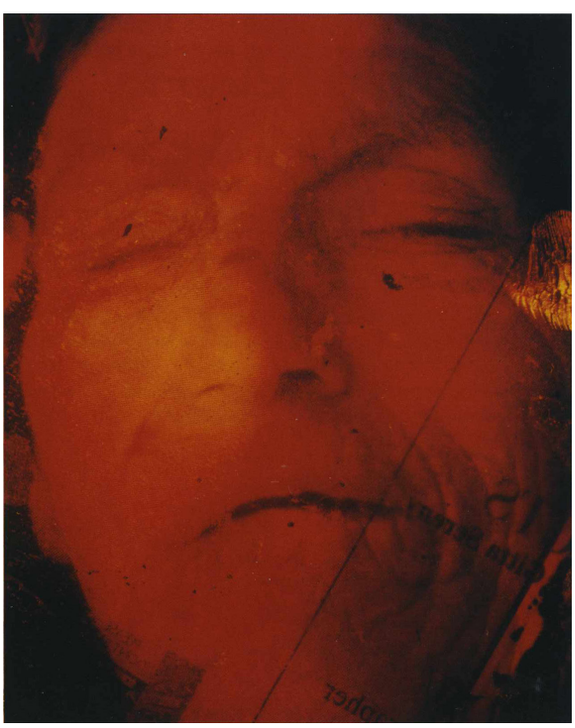


~ Nahoře: **Roberto Huarcaya**, *bez názvu*, ze série *Nacimiento – Muerte*, 1994

~ Dole: **Daniel Schumann;** Margarete Hagemann, *7th April*, ze série *Purpur Braun Grau Weiss Schwarz – Leben in Sterben*, 2009









~ Vlevo nahoře: **Torben Eskerod**, *bez názvu*, ze série *Life and Death Masks*, 2001
~ Vpravo nahoře: **Alida Fish**, *#21*, ze série *Altered Identities*, 1992
~ Vlevo dole: **Peter Max Kandhola**, ze série *Blood Red Death* (Triptych), 1993–1995
~ Vpravo dole: **Pieter Hugo**, *Monwabisi Mtana*, ze série *The Bereaved*, 2005





~ Nahoře: **Gottfried Helnwein**, *Poem 1*, ze série *Poems*, 1996
~ Dole: **Louis Jammes**, *bez názvu*, ze série *Morgue*, Sarajevo, 1993



~ **Rudolf Schäfer**, *Visage de Mortes 1*, ze série *Visage de Mortes*, 1987



~ **Alain Willaume**, *bez názvu*, ze série *Les vulnérables*, 2011

Silná osobní zkušenost se smrtí následkem AIDS rezonuje v dílech tehdejších umělců a samozřejmě i ve fotografické tvorbě. Chladným klinickým vizuálním přístupem, navzdory velmi blízkým vztahům k fotografovaným, se vyznačují například snímky **Nan Goldin**, **Annie Leibovitz**, **Davida Wojnarowicze** a **Williama Yanga**. Momentky Nan Goldin jsou velmi neotřelým, mnohdy nelichotivým, nicméně blízkým, autentickým a zasvěceným pohledem do světa homosexuální komunity, obsahujícím vizuální svědectví nejen o boji jejích přátel s drogami, ale i s nemocí AIDS, které mnoho z nich podlehlo. Příkladem může být její série *Cookie Portfolio* o Dorothy Keller „Cookie" Mueller.

„Moje fotografie s textem o Cookie jsem publikovala v roce 1990. A jak jsem zmínila v doprovodném textu, vždy jsem si myslela, že když budu někoho dostatečně často fotografovat, nikdy ho neztratím. Když jsem ale sestavovala snímky dohromady, uvědomila jsem si, kolik jsem toho ztratila. Dlouhou dobu poté jsem nemohla fotografovat. Uvědomila jsem si, jak málo fotografie udělala. Zradila mě."

≈

Nan Goldin pro *digitaljournalist.org*

Fotografie *Cookie in Her Casket* je momentkou z obřadu uspořádaného jako rozloučení pro přátele a rodinu Cookie Mueller. Cookie na ní leží v otevřené rakvi vyložené květinami. Důstojně oblečená, nalíčená a ozdobená šperky. Goldin tu nezvýrazňuje autenticitu události pomocí ostrého zábleskového světla, ale ponechává původní světlo s teplým oranžovým nádechem. Ačkoliv je úhel pohledu velmi formální a prostý, celková světelná atmosféra Cookie idealizuje a vzdává jí úctu.

Podobně zobrazuje **Annie Leibovitz** svou zesnulou partnerku Susan Sontag v knize *A Photographer's life 1990–2005* (Random House, New York, 2006), kde můžeme na jedné dvoustraně vidět čtyři černobílé izolepou slepené pozitivy zobrazující Sontag v rakvi. Na další dvoustraně představuje Leibovitz velmi odměřeně působící kolekci 20 barevných fotografií obsahující detaily Sontag v rakvi. U každé fotografie je zachována autenticita prostředí, daného světla i použité digitální techniky bez dodatečných přikrášlení.

Nepřikrášlené jsou také snímky zesnulého fotografa Petera Hujara od **Davida Wojnarowicze**. Autor, který byl dlouhá léta Hujarovým životním partnerem, přistupuje k zobrazování velmi chladně. Fotografie přímočaře zachycují detaily Hujarova těla na nemocničním lůžku, kde zemřel na následky nemoci AIDS. Ačkoliv byly snímky jistě pořizovány v komplikovaném emocionálním rozpoložení a s láskou, Wojnarowicz zde bez jakékoliv stylizace nebo estetizace odhaluje mrtvého Hujara vnějšímu světu.

AIDS reflektuje ve svých stylizovaných portrétech i americký fotograf **Mark Morrisroe** nebo americký fotograf s čínskými kořeny **William Yang** s jeho snímky umírajícího přítele Allana. Představovat si jejich snímky jako jemnou meditaci nad smrtí u šálku odpoledního čaje ale není na místě. Autoři tu podobně jako Leibovitz nebo Goldin zobrazují smrt velmi naturalisticky. Morrisroe, narozený drogově závislé matce, si od svých 13 let vydělával prostitucí. Z této doby měl Morrisroe také problémy s chůzí kvůli střele, kterou mu do zad vypálil jeden z jeho klientů. Tyto silné životní momenty byly esenciálním faktorem v jeho tvorbě, v níž tvoří mimo jiné eroticky laděné autoportréty zachycující jeho boj, hospitalizaci a cestu ke smrti zapříčiněnou nemocí AIDS. Jeho snímky jsou psány čistě popisným, i když stylizovaným vizuálním jazykem, ve kterém autor odhaluje vše bez přebytečného přikrašlování. Yangova práce se rovněž nesnaží o křiklavou monumentalizaci nebo levnou grotesknost. Yang, jakožto člen homosexuální komunity, čelil v 90. letech mnoha složitým situacím, při nichž sledoval, jak jeho blízcí přátelé umírají. Jako fotograf s praxí v sociálním dokumentu se logicky uchýlil k zaznamenávání těchto událostí. Svého přítele Allana fotografoval v průběhu šesti let, kdy se pomocí fotografie vyrovnával nejen s jeho odchodem, ale také s otázkami, které ho tížily. Tyto otázky sdělil novináři Stephenovi Feneleymu v článku o připravované retrospektivní výstavě, kterou měl Yang v roce 1998 ve State Library of New South Wales v australském Sydney:

„Vždy mě zajímalo, jestli můžeme, pokud jsme někdy opravdu někoho milovali a měli s ním sex, ho stále považovat za atraktivního, i když zestárne. A to byla jen jedna otázka; moje homosexualita, nad tím jsem také přemýšlel. A pak, když jsem znovu viděl Allana, zjistil jsem, že k němu chovám stále ty samé pocity i přesto, že je nemocný a jeho tělo už nevypadá jako předtím. A byla to pro mě úleva. A ten úplně poslední díl, poslední fotografie, kterou jsem do selekce přidal – ta, na které je Allan mrtvý, byla v mé hlavě vytvořena již před šesti lety a byla do série přidána jen kvůli této výstavě.“

Yang do pozitivní zvětšeniny umírajícího Allana, vytvořené v rámci série *Monologue of Sadness*, ručně dopisuje také intimní text, který je typický i pro jeho ostatní díla. Snaží se tím o intenzivní vtělení do svého díla, o silnější otisk sebe samého v rámci své práce.

Obdobně intimní fotografie **Petra Kamenického**, která zachycovala jeho babičku, zcela jistě pobouřila nejednoho obyvatele Brna. Snímek detailně zachycující jeho umírající babičku Emu, které zbývá jen 10 hodin života, Kamenický umístil na billboardovou plochu před Dům umění v Brně. Ale moderní společnost, jakkoliv tolerantní (či otupená) vůči smrtelnému násilí denně vídanému ve zprávách nebo seriálech, zjevně neumí přijímat smrt ve formě přirozené, a natož umělecké. I proto se raději tehdejší ředitel Domu umění Radek Horáček ve svém veřejném dopise k tomuto počinu oficiálně vyjadřuje. Ironií zůstává fakt, že práce byla prezentována pod záštitou projektu Open Mind (otevřená mysl) Středoevropského institutu současného umění (CEICA).

Fotografie zobrazující zesnulého tatínka byla na počátku cyklu slovinské fotografky **Aleksandry Vajd** žijící a pracující v České republice. Autorka vytvořila fotografii, která zobrazuje jejího zemřelého otce v prostředí márnice. Vajd je přesvědčená, že *„zásadní životní události jsou spojené s očekáváním, někdy radostným, někdy děsivým,“* což reflektuje ve svém vyjádření k tomuto souboru: *„Den před svou smrtí ležel otec na gauči a já jsem si v duchu říkala, že možná právě zemřel... Bylo to, jako kdybych se podvědomě připravovala na moment, kdy se to skutečně stane...“*[72] Jakožto konceptuálně založená fotografka vnímá Vajd tento moment jako podnět k bádání ve svém archivu, v němž nachází starší negativy zachycující mimo jiné mnoho snímků svého otce, na nichž vleže odpočívá se zavřenýma očima. Tyto fotografie autorce evokují přicházející smrt – situaci, na kterou se, jak říká, podvědomě připravovala. Výsledkem jejího bádání je soubor sedmi černobílých fotografií, které citlivě mapují její vlastní zkušenost s touto osobní tragédií.

Richard Avedon, jeden z nejvýraznějších a nejvýznamnějších portrétních, módních a reklamních fotografů 20. století, se dotýká tématu smrti ve fotografii ve své sérii fotografií *Jacob Israel Avedon*. Ta sugestivním způsobem zachycuje Avedonova otce v boji s rakovinou. Cyklus vznikl jakožto gesto sblížení pramenící z dlouhého odloučení mezi Avedonem a jeho otcem. Po dobu tohoto odcizení hledal Avedon způsob, jak znovu s otcem navázat kontakt, a tak ho nakonec požádal o vytvoření portrétu. Otec souhlasil a jeho syn čtyři roky dokumentoval jeho odchod z tohoto světa a to až do jeho smrti v roce 1972. Celkem devíti snímky upřímně a bolestně tlumočí jeho boj o přežití. Z této série obsahující empatické, emočně nabité portréty, vyzařuje stejné napětí jako z Killianových snímků z cyklu *Facies Dolorosa*. Očekávání odchodu milované osoby je zde, na rozdíl od Aleksandry Vajd, zhmotněno a prakticky zobrazeno. Několik fotografií z této kolekce je rovněž zařazeno v Avedonově knize *An Autobiography* (Random House, New York, 1993). Tato kniha, rozdělená do tří tematických sekcí, obsahuje také snímky ze sicilských katakomb v Palermu, které zde symbolizují, podobně jako ty Hujarovy, životní marnost a náš omezený čas na tomto světě.

Tradiční historický způsob zobrazení zesnulých využila Američanka **Sally Mann**. Ta je také autorkou fotografií z prostředí Anthropological Research Facility University of Tennessee specializující se na vědecké studium dekompozice lidského těla, které v této práci podrobněji představuji na následujících stranách.[73] Nicméně její přístup k portrétování svého zesnulého otce je

---

72 Dle explikace k výstavě v Ateliéru Josefa Sudka v roce 2006, kde prezentovala tento soubor.

73 Jde o sérii *Body Farm*, kterou představuji na str. 233.

kategoricky odlišný od snímků z této série. Mann zde svého otce stylizuje podobně jako fotografové viktoriánské éry, kteří stylizovali zemřelé děti. Její otec je portrétován ležící na sofa, oblečený do rudého županu s hlavou podepřenou květinovým polštářem. Ačkoliv jde ve své podstatě o naturalistický záznam smrti, autorka pracuje s estetikou, kterou reprezentují také květiny aranžované na tělo portrétovaného. Z okna přichází přirozené denní světlo. To je odhalující a podmanivé. Cítím respekt, hlubokou úctu a důstojnost. V duchu viktoriánských tradic si Mann tento snímek rovněž zavěsila na exponovaném místě v jejím domě, na stěnu svého obývacího pokoje.

Moderním způsobem naopak znázornila zesnulé i další americká fotografka. Cyklus *Travelers*[74] od **Elizabeth Heyert** patří bezesporu mezi nejvýraznější díla, která vznikla v oblasti posmrtné umělecké fotografie. V průběhu zhruba jednoho roku[75] navštěvovala autorka vyhlášený pohřební ústav Isaiaha Owense[76] v Harlemu v New Yorku. Isaiah Owens není jen majitelem prosperujícího pohřebního ústavu, ale především uznávaným profesionálem v oblasti moderního posmrtného balzamování[77]. Heyert tedy začala fotografovat nabalzamované nebožtíky, jejichž poslední rozloučení s rodinami probíhalo právě v Owensově pohřebním ústavu. Výsledek její práce je fascinující. Na barevných tiscích, které jsou téměř v životní velikosti, ukazuje nebožtíky v nádherných slavnostních róbách, v luxusních oblecích nebo společenských šatech. Portrétovaní mají nádherné klobouky, ozdobné šerpy, tradiční kostelní kravaty, elegantní rukavice nebo třpytivé šperky. Ačkoliv je vše připraveno na klasický harlemský pohřební rituál, v jehož centru bude stát otevřená rakev, my vidíme jen formální portréty na homogenním černém pozadí. V rámci moderní posmrtné umělecké fotografie snesou tyto snímky srovnání jen s prací Rudolfa Schäfera. Nicméně Heyert nám v tomto cyklu nedává jasný vizuální klíč ve formě autentického prostředí chladné márnice jako právě Schäfer. Nebazíruje na zdůraznění faktu, že portrétovaní jsou již po smrti. *„Mé portréty nejsou o smrti, ale o lidských životech,“* říká Heyert. *„Nejsou velebením: tyto fotografie jsou vizuálním poselstvím toho, co si žijící chtějí zapamatovat, příběhy, které o mrtvých chceme vyprávět my všichni.“* Její portréty ale nejsou jen konzervativním vizuálním poselstvím mizejícího pohřebního zvyku měnící se harlemské komunity, nýbrž provokativní meditací nad lidskostí, důstojností a smrtí. Heyert nás vybízí, abychom uvažovali o kráse i složitosti lidského bytí.

---

74 Její fotografie z cyklu *Travelers* byly vystaveny například v Musée de l'Elysée Lausanne ve Švýcarsku, v Hayward Gallery v Londýně nebo v Edwynn Houk Gallery v New Yorku. Selekce 33 fotografií vyšla také knižně v roce 2006.

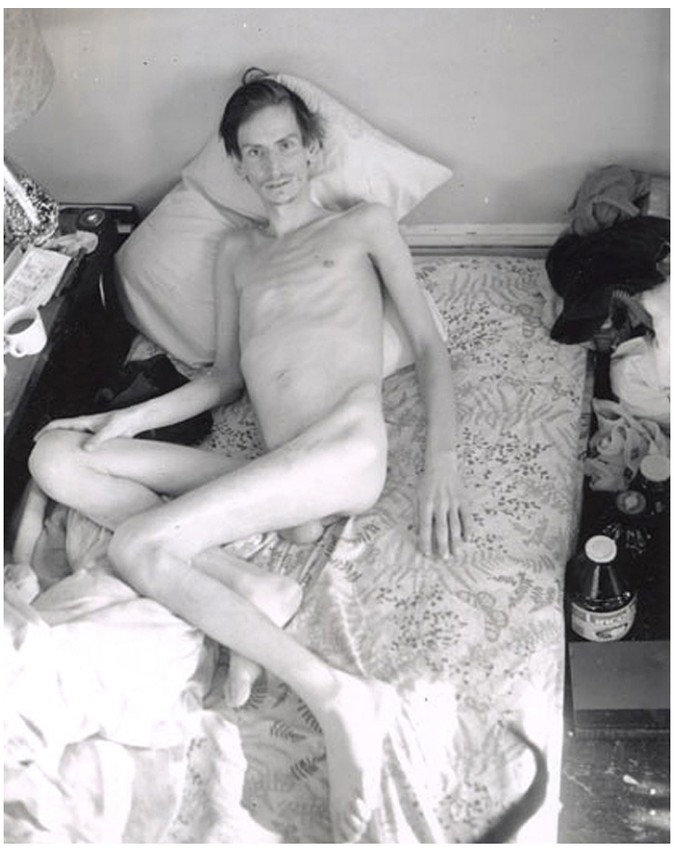
75 Práce zahrnuje snímky nebožtíků od 22 do 101 let, kteří zemřeli v Harlemu v letech 2003 až 2004.

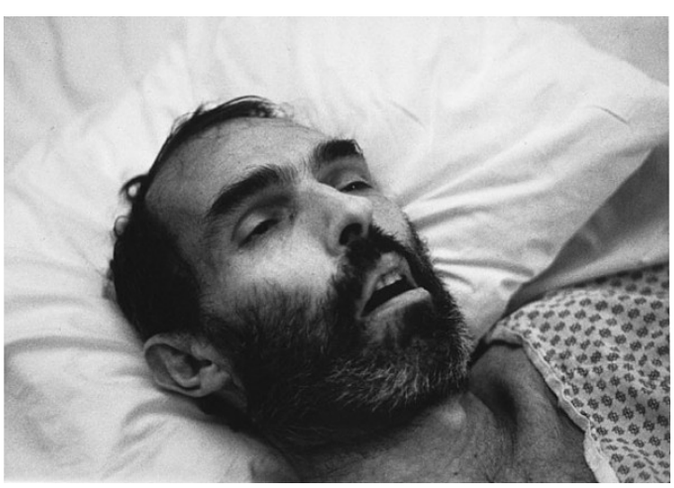
76 Isaiah Owens je profesionální balzamovač a majitel a ředitel pohřebního ústavu Isaiah Owens Funeral Service, který se nachází na 216 Lenox Avenue (Malcolm X Boulevard) v New Yorku. Pro své korektní vystupování a inspirující životní postoje je nazýván obyvateli Harlemu *The Prophet* (Prorok).

77 Současný odborný výraz pro balzamování je thanatopraxie.



~ **Richard Avedon**, *Jacob Israel Avedon, Sarasota, Florida December 19*, 1972

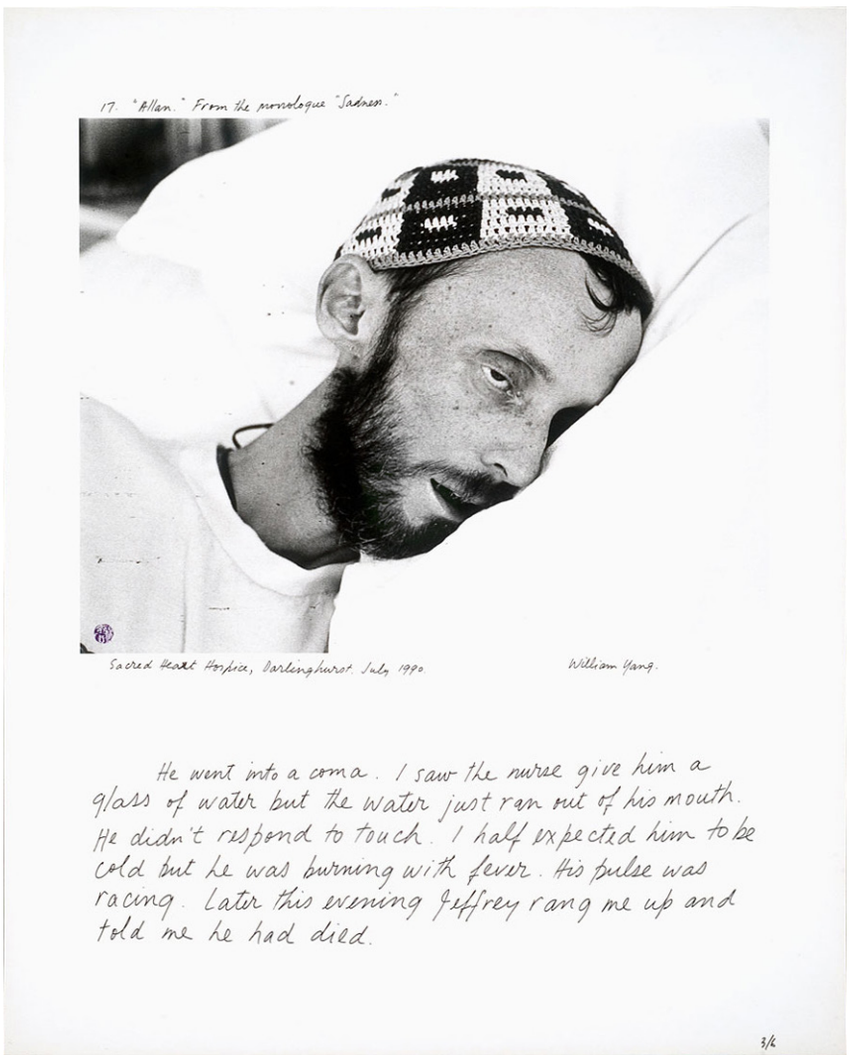




~ Nahoře: **Mark Morrisroe**, *bez názvu* (Autoportrét), 1989
~ Dole: **David Wojnarowicz**, *bez názvu* (Peter Hujar), 1989

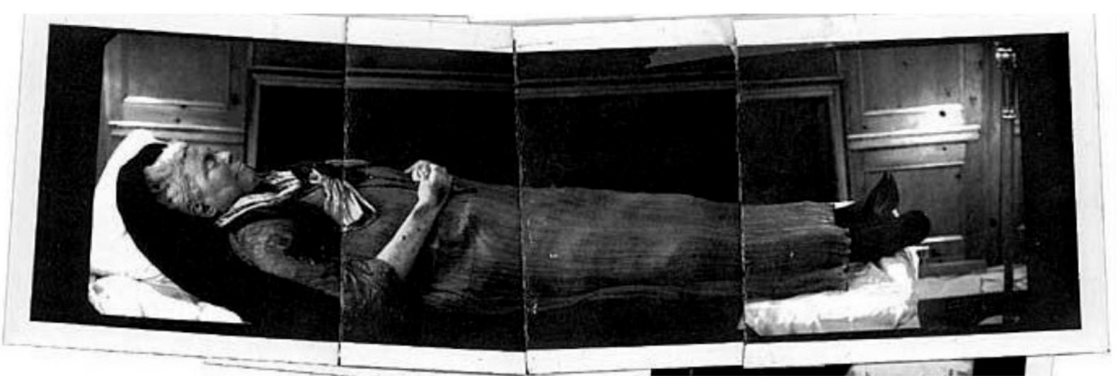


~ **Petr Kamenický**, *10 hodin*, 2005



~ **William Yang**, *17. Allan*, série *From the Monologue of Sadness*, 1992





~ Nahoře: **Nan Goldin**, *Cookie in Her Casket*, ze série *Cookie Portfolio*, 1989
~ Dole: **Annie Leibovitz**, **Susan Sontag**, *New York, 29. 12. 2004*





~ Nahoře: **Sally Mann**, *My Father*, 1988
~ Dole: **Aleksandra Vajd**, *bez názvu*, 2004



~ **Elizabeth Heyert**, *Lottie Fennel Born Unknown, Died October 2003*, ze série *Travelers*, 2003

Gerontoložka MUDr. Iva Holmerová, Ph.D., je předsedkyní České gerontologické společnosti a spoluzakladatelkou České alzheimerovské společnosti. V sérii článků *Umírání v Česku*, kterou spustily internetové noviny iDNES.cz, odpovídá paní Holmerová na otázky spojené se smrtí, které ilustrují současný stav nejen české společnosti.

ZT: *Mnoho lidí si možná myslí, že právě jich se dlouhé a bolestné umírání týkat nebude.*

IH: *Tak také většinou zní odpověď. Když tuto otázku někde klademe, tak lidé zpravidla odpovídají: „Mě se to netýká. Se mnou to najednou švihne a bude konec." Spousta lidí si to prostě nechce připustit. Ale je realitou, že žijeme déle. Naděje dožití v Evropě je kolem osmdesátky, ale to zdravé dožití bez nemoci je kolem šedesáti let. Takže každá čtvrtá žena a každý pátý muž v Evropě bude potřebovat nějakou dlouhodobou péči při chronické nemoci.*[78]

Tento fakt si dobře uvědomuje i americký fotograf Nicholas Nixon, který v bostonských nemocnicích a centrech paliativní péče fotografoval pacienty s těžkými a nevyléčitelnými chorobami. Jak nakonec sám říká: *„Jsem už trochu starý chlap, který je na straně lidí, kteří už nemají tolik síly."*[79] Síly a především empatie má ale Nixon dostatek. V jeho sérii nazvané jednoduše *Patients* se objevují působivé černobílé velkoformátové snímky, ve kterých autor pracuje především s detailem, řečí těla a s emocemi ve tvářích. Trochu těžkopádnou velkoformátovou kameru využívá autor mnohdy v kombinaci s ostrým zábleskovým světlem, což se jeví velmi energicky a autenticky. V nádherné sérii portrétů Johna Roystona z roku 2006 pracuje Nixon velmi obezřetně. Zobrazuje v ní Roystona ležícího na nemocničním lůžku. Zavřené oči, zjizvená lebka a ostré zábleskové světlo evokují smrt. Z autorovy práce je ale stále cítit ohleduplnost vůči jeho zranitelnosti. Tímto způsobem vytváří i další portréty, přičemž některé z nich dokonce fotografuje na přání pacientů a jejich blízkých.

Finský fotograf **Kimmo Metsäranta** mluví velmi otevřeně o smrti svého dědečka, o svých zkušenostech z fotografování i o současné situaci v jeho rodné zemi: *„Většina lidí ve Finsku – odkud jsem – neví, že můžete zesnulé do rakve obléci sami. A i kdyby to věděli, asi by to dělat nechtěli. Smrt je ve Finsku stále tabu. Nemluví se o ní. A už vůbec by nikoho ani nenapadlo ji fotit. Nevím, proč to tak je. Možná si nechceme připomínat naši smrtelnost. Připravovat dědečka na jeho pohřeb byl krásný zážitek. Čas se skoro zastavil. Všechny mé vzpomínky na něj se najednou zesílily. Byly konkrétnější. V minulosti jsem ho několikrát fotografoval a vždy měl kolem sebe úžasnou energii. Tohle bylo naše poslední focení. I když tam už dědeček v jistém smyslu nebyl. Zbyla po něm pouze ulita. Fotil jsem ho jen pár minut a pak zavřel rakev. A bylo po všem. Bylo to taky naposled, co jsem dědečka viděl. Z těch fotek na mě dědeček působí tak klidně a pohodlně. Pořád kolem sebe má tu svoji energii. Mám pocit, že k sobě teď jistým způsobem máme ještě blíž."*[80]

V sérii *To Bury a Father* Metsäranta kromě jiného objevuje a prožívá rituály spojené se smrtí. Právě osobní zkušenost s intimitou oblékání a fyzické přípravy zesnulého zesílila jeho prožitek této události. Domnívám se, že i z tohoto důvodu autor svůj soubor částečně estetizuje. Barevné snímky

---

78 MUDr. Iva Holmerová, Ph.D., pro iDNES.cz, autorka článku: Zdeňka Trachtová, 18. 3. 2015.

79 Nicholas Nixon v rozhovoru s Bridget Fitzgerald pro *The Morning News*, 21. 1. 2008.

80 Kimmo Metsäranta pro internetový časopis *VICE*, 24. 3. 2015.

zesnulého dědečka tu totiž doplňuje o záběry květin, které zahaluje do temného černého odstínu, a o fotografie designových prvků rakve či posmrtné roušky. V této spojitosti se poté samotné snímky zemřelého jeví lehčeji, jemněji a osobněji.

Za empatickou ale asi mnoho lidí nebude považovat práci jiného amerického autora. **Andres Serrano** není jen fotografem stojícím za kontroverzním souborem *Body Fluids* (Tělní tekutiny, 1987), ve kterém mimo jiné ponořil sochu ukřižovaného Ježíše Krista do moči, ale i autorem cyklu fotografií s názvem *Morgue* (Márnice, 1992). V tomto souboru se objevují silné barevné fotografie nebožtíků, respektive jejich částí. Studuje tu postavy, ruce, nohy, hlavy a genitálie mrtvol. Na velkých tiscích většinou ukazuje ty části těl, které vedly ke smrtelnému zranění daného nebožtíka. Jsou tu detailně vidět bodné rány, zářezy skalpelem, naduté maso vinou utonutí, obličeje zbarvené jedem, ohořelé obličeje ale i podřezané ruce nebo genitálie. Serrano měl svolení, aby si do márnice vzal svá světla, pozadí a další vybavení. Dostal jistou tvůrčí svobodu jakožto umělec studující objekt svého zájmu. Zajímavý rozhovor[81] s Andresem Serranem, jehož část je možno vidět níže, publikovala Anna Blume po zveřejnění souboru *Morgue* v roce 1993.

AB: *Pornografie a reklama se ve vašich fotografiích prolínají zajímavým způsobem. Ve vašich fotografiích z márnice lze najít něco z obou těchto disciplín. Jsou svůdné, ale nejsou smyslné. Vaše fotografie nás upoutají a na určité úrovni jsou krásné. Přivádíte nás blízko, velmi blízko k detailům neživých těl, což spouští alarm intenzivního cítění a myšlení, které ale končí na povrchu, kde zůstáváme spíš jako voyeři než svědci smrti. Jak se dívám na vaše fotografie, uvažuji o tom, co se snažíte touto sérií říci, co vlastně děláte s mrtvými těly?*

AS: *Márnice je posvátné místo, kam se dostane jen několik vyvolených. Paradoxně nás tam jeden den pustí všechny. Myslím, že jste pohoršená a zmatená, protože jsem vás tam vzal předčasně. Mým záměrem je vzít vás na posvátné místo se mnou. Zbytek je zcela na vás. Prozkoumal jsem tuto oblast čerstvýma očima a s otevřenou myslí. Chci, aby diváci udělali to samé a aby viděli, že pro mě samotného je to také proces objevování.*

AB: *Objevování čeho?*

AS: *Objevování toho, co jsem schopný si z toho vzít jako lidská bytost a jako umělec. Kromě toho, aby výsledek byl emocionálně nabitý a esteticky přitažlivý, není většinou moje práce nějak programově řízena.*

AB: *Toto je esteticky přitažlivé?*

AS: *Absolutně.*

---

81 Andreas Serrano pro časopis *Bomb*, číslo 43, jaro 1993, Autorka: Anna Blume.

Podobným rukopisem jako Andreas Serrano se při práci na sérii *Post-Mortem* (1997) vyznačuje i **Sue Fox**, fotografka a autorka filmů, která působí jako pedagog fotografie na Manchester Metropolitan University ve Velké Británii. Její práce, která zahrnuje především fotografie lidského těla, jeho struktur a limitů, se ale intenzivního mezinárodního věhlasu nedočkala. Při práci na sérii *Post-Mortem* fotografovala Sue Fox v márnicích, nemocnicích, krematoriích, pohřebních ústavech a na hřbitovech. Práce z tohoto období zahrnuje téměř 1 500 fotografií, jejichž selekce se objevila na významné tematické výstavě *The Dead* (1995) v Museum of Photography, Film & Television v Bradfordu (Velká Británie) a v autorské knize *Post-Mortem* (Viewpoint Photography Gallery, Salford, 1997). K tématu přistupuje s respektem a silně ho prožívá. Možná proto svou sérii od té doby vystavila pouze jednou. Typická je práce s detailem, která ale není primárním úhlem pohledu jako u Serrana. Při fotografování nepoužívá pozadí ani zábleskova světla.

„Udělala jsem několik výstav, na kterých byla návštěvnická kniha, která byla po skončení vždy plná nadávek. Objevovaly se v ní mimo jiné komentáře jako ‚seš nemocná', ‚tvůj život musí být velmi děsivý', ‚máš problémy' nebo ‚musíš najít Pána'. Vlastně mi to přišlo úsměvné. Ale respektovala jsem, že má mnoho lidí z tématu smrti velký strach."

≈

Sue Fox pro deník *The Indepedent*, 24. března 1998

Ačkoliv se Sue Fox dočkala chladných kritik, byla téhož roku přizvána ke spolupráci na televizním dokumentu *The Vile Bodies* (Odpudivá těla). I přesto Fox svůj soubor nevystavila téměř 17 let. Až v roce 2014, pod záštitou Manchester Metropolitan University ve Velké Británii na výstavě *Encountering Corpses*, které se zúčastnil také Paul Koudounaris, autorka své práce znovu zveřejnila.

Kompozičně blízká Serranovi a Fox jsou rovněž práce **Patricka Budenze**, **Gorana Bertoka**, **Nicholase Nixona**, **Petera Maxe Kandholy** nebo **Clare Strand**. V krátkém cyklu *Post Mortem* Budenz mapuje cestu lidského těla po smrti zakončenou kremací. Budenz, obdobně jako Sue Fox, při této práci nepoužívá zábleskova světla. Na rozdíl od Serrana tu nenalezneme jednolité tmavé pozadí. V jeho fotografiích je naopak kladen důraz na klinickou bílou barvu navozující pocit chladné

nemocniční instituce. Strand, dnes významná britská fotografka, se ve své úplně první publikované sérii *The Mortuary* (1994) zaměřuje na detaily nástrojů používaných v márnicích. Na jejích fotografiích nalezneme například zakrvavený stůl nebo koš naplněný nastříhanými daňovými účty, které slouží k vyplnění tělních dutin. Nabízí se známá citace Benjamina Franklina: *„Na světě jsou jisté pouze dvě věci: smrt a daně“*. Nicméně Franklin asi netušil, že se tyto jistoty potkají i fyzicky. Strand svůj cyklus, atypicky pro její další tvorbu, pojala barevně. Typická temná černá, prostupující její budoucí tvorbou, je přítomná i zde.

Fotografií ostatků v kremační peci Budenz symbolicky ukončuje svůj cyklus, zatímco britská fotografka **Maeve Berry** na těchto snímcích postavila celou svou sérii s názvem *Incandescence* (Žár, 2008). Ta má za cíl zbořit tabu obklopující posmrtné fotografie v moderní společnosti. Jejím hlavním konceptem bylo poskytnout takové snímky, které budou zobrazovat poslední momenty naší přítomnosti na tomto světě. Berry zkoumá neprávem odizolované posmrtné fotografie a snaží se demystifikovat pravdu a odhalit krásu v té věci, které se bojíme nejvíce. Skrze nekompromisní záběry představuje Berry smrt jako uměleckou formu hodnou pozornosti. Berry se snaží uprostřed technokratického a odosobněného systému nalézt vizuálně podmanivou řeč, kterou může oslovit širokou veřejnost. Na svých fotografiích zobrazuje výhradně lidské ostatky v různých stádiích procesu spalování v kremační peci. Jednoduše, přímo, bez přikrášlení, a i přesto citlivě. Série jejích fotografií byla mimo jiné vystavena na výstavě *Dark Side 2 – Photographic Power and Violence, Disease and Death Photographed*, která proběhla v roce 2009 ve Fotomuseum Winterthur ve Švýcarsku.

Na stejném principu postavil svůj soubor slovinský fotograf **Goran Bertok**. V jeho sérii *Visitors* (2004) Bertok zobrazuje rovněž detaily procesu kremace.[82] Bertok se na rozdíl od Berry zabývá smrtí hlouběji i v jeho dalších dílech. Autor ve svých pracích aplikuje jeho vlastní konceptuální premisy spočívající v zaznamenávání a portrétování křehkosti a pomíjivosti lidského těla, která nakonec vede k samotnému konci, k fyzické smrti. *„Je fascinován psychologickými účinky všudypřítomného strachu ze smrti, což přenáší do zobrazení organických zbytků kdysi živé tělesné soustavy.“* [83] Bertokovi se toto daří bez zbytečného patosu nebo moralizování. Silně naturalistické fotografie ale smrt neidealizují, jsou analytické i estetické zároveň. V sérii *Post Mortem* (2007) zobrazuje na základě identických premis mrazem konzervovaná těla skladovaná v chladících boxech. Série obsahující detailní záběry tváří zesnulých je postmortální klinickou studií lidského těla, obrazově velmi podobnou práci Andrese Serrana. Bertok v ní na celkem 13 fotografiích využívá černé homogenní pozadí a zábleskové světla. Podrobně prezentuje lidskou tvář, propadlé oči, zamrzlá ústa, pokřivený nos nebo ruce. Tyto snímky poté zvětšuje takovým způsobem, aby co nejvíce vynikl detail.

Právě detail je důležitý i v práci **Hanse Danusera**. Tento významný současný švýcarský fotograf reprezentuje ve svém cyklu *IN VIVO*, fotografovaném v průběhu let 1980–1989 v USA a v Evropě, lehce odlišný vizuální postoj. Pro fotografie je charakteristický výrazný autorský rukopis, který se v tomto případě vyznačuje kombinací podmanivých temně exponovaných a klinicky

---

82 Snímek tohoto typu vytvořil rovněž Krass Clement Kay Christensen, dánský dokumentarista, který je autorem tematické knihy *Ved døden*, Gyldendal, Kodaň, 1990.

83 Miha Colner, kurátorka výstavy *Goran Bertok: Red in Black*, galerie KiBela, Photonic Moments – Month of Photography 2010, Maribor, Slovinsko.

čistých černobílých záběrů. Důležitou roli tu hrají detaily a struktury lékařského vybavení a technických a vědeckých vynálezů. Celkem 93 fotografií Danuser metodicky rozdělil na celkem sedm menších solitérních sérií. Jeho analytický přístup je ale okořeněn silnou subjektivní výpovědí. Autor nás konfrontuje s eticky nejvíce citlivými oblastmi lidského myšlení. Danuser identifikuje v sedmi důmyslně pojmenovaných oddílech *Gold*, *Atomic Energy*, *Medicine I*, *Medicine II*, *Physics I*, *Chemistry I*, *Chemistry II* centrální oblasti etického konfliktu tehdejší a vlastně i současné moderní civilizace, za něž považuje ekonomii, vědu, výzkum a technologie.

Peter Max Kandhola vydal v roce 2003 knihu *Illustration of Life* (Light Work, New York), která ilustruje boj Kandholova otce s rakovinou. Zachycuje v ní hospitalizaci, poslední momenty jeho těžké nemoci a biologické fragmenty, které během dvou let fotografování nashromáždil. Na snímcích se tak objevují intimní záběry na otcovo nemocné tělo a také abstraktní obrazy jeho vlasů, krve, moči a v těch posledních i popel z kremace. V textu může působit tento fakt poněkud obskurně, ale obrazy, které Kandhola vytvořil, mluví jiným, více vybraným jazykem. Autor v nich reaguje nejen na smrt svého otce, ale i na ztrátu několika blízkých osob z rodinného kruhu. Jeho práce je poetickou konfrontací se smrtí, kterou se autor snaží vyrovnat s nevyhnutelnou realitou. *„Neuvědomil jsem si, že zemřel, dokud mi zdravotní sestra nepoložila ruku na rameno.“* [84]

Spring Hurlbut je umělkyně, která se ve svém díle soustředí na téma smrti a pomíjivosti. Její práce se vyznačuje unikátním přístupem k fotografii, kde využívá kremované ostatky jako médium pro vyjádření svých uměleckých vizí. Hurlbut se narodila v roce 1955 v Ontariu a je známá svou sérií *Deuil* (Žal). Jedním z prvních děl v této sérii je *James #2* z roku 2005, což je fotografie kremovaných ostatků jejího otce. Výstava *Deuil* v roce 2009 v Carleton University Art Gallery v Ottawě představila tuto fotografii, která zdůrazňuje *„strašnou nepodstatnost lidských pozůstatků po jejich spálení“* (Nazarian, 2023). V rámci série *Deuil* Hurlbut používá různé metody k reprezentaci smrti skrze popel. Původní práce zahrnovaly archeologický přístup, kde umělkyně objevovala malé zbytky kostí tříděním popela svého otce, které pak řadila podle velikosti. V další fázi umístila sáček s pozůstatky na váhu jako symbol měření váhy smrti. V další fázi série pracovala s popelem fotografky Mary Pocock a svého asistenta Galena Kuellmera, vytvářejíc ve svých fotografiích jedinečné a zářivé tvary připomínající hvězdy v galaxii. Fotografie Spring Hurlbut jsou významné nejen svým tématem, ale také médiem, které používá. Fotografie umožňuje divákům cestovat do nových a nepředvídaných dimenzí, což je obzvláště patrné ve třetí fázi projektu. Hurlbut se zaměřuje na estetickou kvalitu obrazů, které přitahují oko diváka, ale zároveň ho vtahují do konverzace o pomíjivosti a smrti. Umělkyně si klade za cíl vytvořit nový obraz smrti a zároveň vytváří nesmrtelný obraz zemřelé osoby. Její práce ztělesňuje myšlenky života a smrti. Pojmenování fotografií znamená, že umělkyně si zachovává jméno jednotlivce, který je v těchto pozůstatcích, téměř jako by personifikovala popel a přisuzovala mu fyzičnost lidské duše. Její přístup k fotografii a smrti je v uměleckém světě považován za inovativní a provokativní, což je zřejmé z jejího způsobu práce s lidskými pozůstatky a zapojení do tématu smrti a ztráty. Hurlbut se snaží definovat pojem smrti jak fyzicky, tak duchovně, což vede k experimentu, který zkoumá její pamětní kvalitu v kontrastu s úplnou konečností. Její dílo *Deuil* je příkladem moderní umělecké fotografie inspirované smrtí,

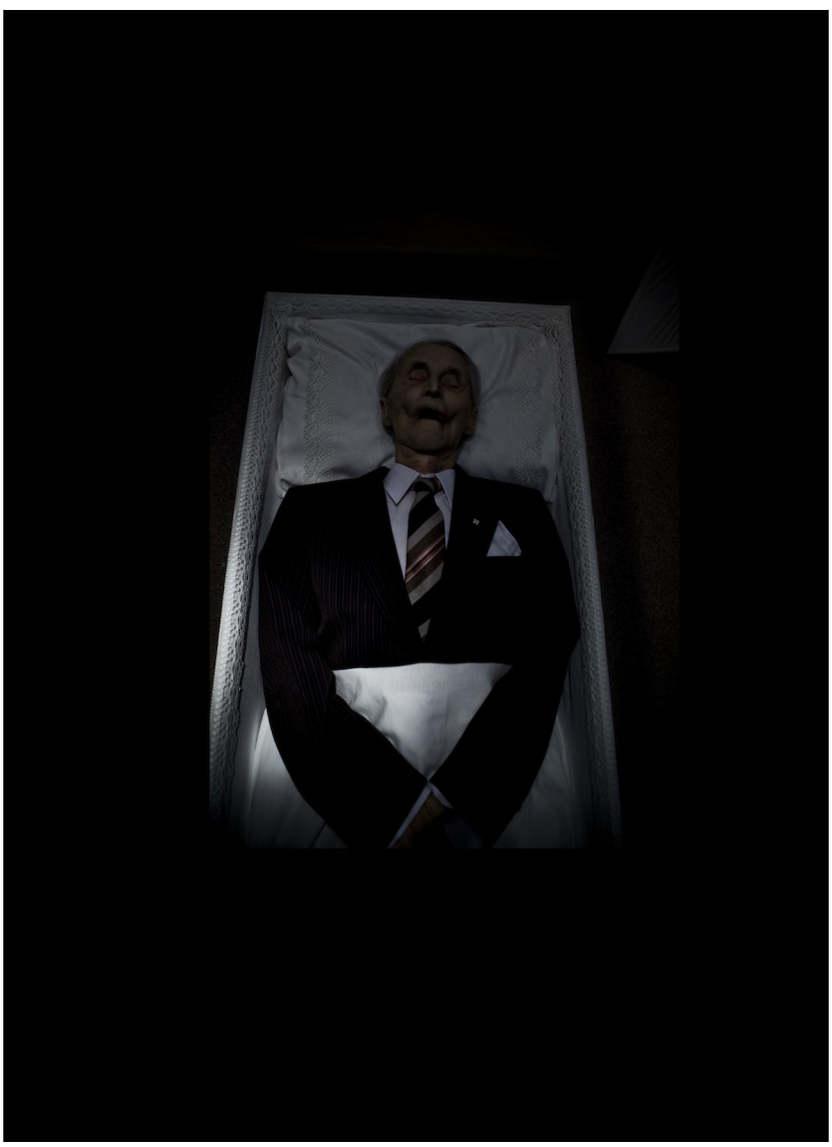
---

84 Peter Max Kandhola v rozhovoru pro časopis *AG*, číslo 32, 2007, Autor: Simon Bainbridge.

která překračuje tradiční hranice a přináší nový pohled na tento obvykle soukromý a intimní aspekt lidského života a jeho konečnosti.

Hlubokým průzkumem pozůstatku lidské existence po kremaci je též série *Ashes* **Tiny Ruisinger**. Toto fotografické dílo se zaměřuje na tezi, že i přes transformaci našich těl na popel zanecháváme trvalé stopy na Zemi i v lidech, se kterými jsme se setkali. Přístup Ruisinger v této sérii není jen o zobrazení fyzických pozůstatků lidských těl, ale také o zachycení podstaty dopadu života na naši fyzickou formu a o tom, jak jsme propleteni s přírodou a vlastní kulturou. Série zahrnuje citlivé snímky 50 různých lidských popelů, z nichž každý je jedinečný svou strukturou, barvou a tvarem, což odráží individualitu osob, které představují. Vedle těchto zpopelněných pozůstatků Ruisinger prezentuje objekty, které přežijí proces kremace. Tyto předměty, jako jsou protézy, kardiostimulátory a osobní dary do rakve, vyprávějí mnoho o životě zesnulého. Odstraněné z původních funkcí se proměňují v nadčasové, téměř mimozemské objekty, které vyvolávají úvahy o životě, smrti a o tom, co zůstává. Série *Ashes* byla také součástí výstavy a knižního projektu ve spolupráci s Friedhof Forum Zürich pod názvem *Asche, und was vom Ende bleibt* (Friedhof Forum, Curych, 2020), který probíhal mezi roky 2020 a 2021. Tento projekt zahrnoval příspěvky různých autorů, kteří reflektovali pozůstatky, a tím přidávali vrstvy vyprávění a introspekce k vizuálním reprezentacím.





~ **Kimmo Metsäranta**, *bez názvu*, ze série *To Bury a Father*, 2014



~ **Sue Fox**, *bez názvu*, ze série *Post Mortem*, 1995



Clare Strand, *Bin with Schredded Tax Bills For Filling Body Cavities*,
ze série *The Mortuary*, 1994





~ Nahoře: **Goran Bertok**, *bez názvu*, ze série *Post Mortem*, 2007
~ Dole: **Peter Max Kandhola**, *bez názvu*, z knihy *Illustration of Life*, 2013





~ Nahoře: **Andreas Serrano**, *(Blood Transfusion resulting in AIDS)*, ze série *The Morgue*, 1992
~ Dole: **Patrick Budenz**, *bez názvu*, ze série *Post Mortem*, 2009



~ **Nicholas Nixon**, *John Royston, Easton, Mass*, ze série *Patients*, 2006



~ **Hans Danuser**, *Medizin I (Torso)*, 1984

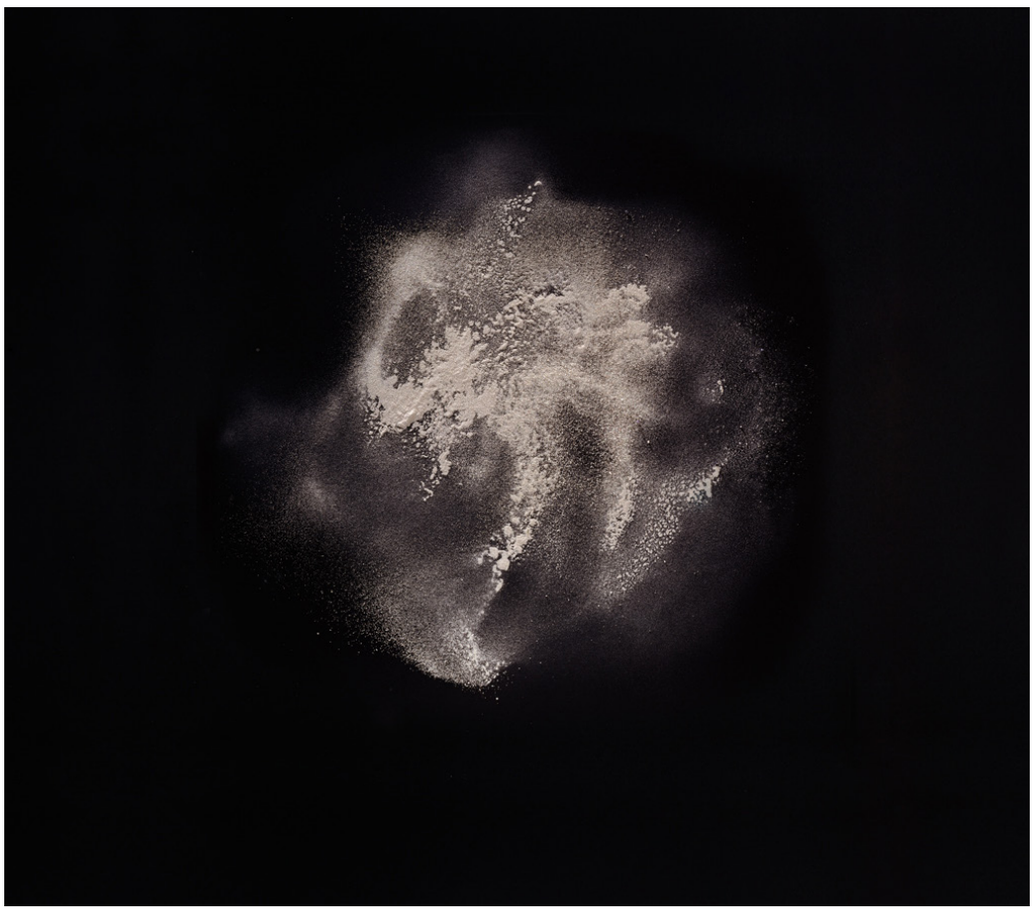


~ **Krass Clement**, *bez názvu*, ze série *Ved Døden*, 1990





~ Nahoře: **Goran Bertok**, *bez názvu*, ze série *Visitors*, 2004
~ Dole: **Maeve Berry**, *bez názvu*, ze série *Incadescence*, 2008





~ Nahoře: **Spring Hurlbut**, *Deuil 1 Galen #4*, 2006
~ Dole: **Tina Ruisinger**, ze série *Ashes*, 2020

Sally Mann fotografovala v prostředí Anthropological Research Facility University of Tennessee v Knoxville, pro které se zažil lidový výraz *„Body Farm“*, specializující se na vědecký výzkum dekompozice[85] lidského těla. V cyklu nazvaném rovněž *Body Farm*, z let 2001–2002, autorka vytvářela snímky mrtvých lidí, kteří mimochodem již během svého života souhlasili s využitím jejich těl pro vědecké účely. Díky zobrazenému procesu lidského rozkladu a autentickému prostředí antropologického střediska mají autorčiny snímky naturalistický charakter. Nakonec i výběr vědecké instituce, jakožto lokace pro fotografování, vybízí a částečně směruje autora k analytickému přístupu.

„Jestli existuje nějaká doba, kdy jsme zranitelní, je to doba po naší smrti. V životě měli tito lidé hrdost a soukromí. Je mi jich líto. Přemýšlela jsem nad tím, že kdyby věděli, že je fotografuji bez toho, abych jim dala šanci si učesat vlasy nebo dát zpět své zuby, zemřeli by studem. Takže jsem čekala, že se budou kritici ptát: je toto správné? Byla jsem připravená se svou odpovědí: všichni tito lidé podepsali formuláře.
To samé jsem udělala já, věnovala jsem své tělo pro výzkum. Potom jsem ale zjistila, že některá těla patřila lidem z ulice, kteří formuláře nepodepsali. A i ti, kteří formulář podepsali, pravděpodobně mysleli, že fotografie budou vědecké, a ne umělecko-diletantské. Takže když přišla další várka, rozepli vaky, vyndali je a dali mi volnou ruku a řekli – do toho – rozhodla jsem se nechat objekty anonymní. Ani jsem je nechtěla estetizovat. Bylo důležité s nimi jednat s respektem.“

≈

Sally Mann pro *The Guardian*, 2010

85 Dekompozice (rozklad) je postupná dezintegrace mrtvé organické hmoty, vrcholící mineralizací, tedy úplnou přeměnou na látky anorganické, vodu, oxid uhličitý a různé soli. Rozkladu podléhají jak části těl (vypadlé vlasy, odloupnuté kusy kůže), tak i celé organizmy poté, co zemřou. Příčinou rozkladu jsou nejen fyzikální, ale také biologičtí činitelé, kteří mrtvou biologickou hmotu konzumují.

U fotografií Sally Mann je navzdory všem okolnostem výrazně citelný její obsahový i vizuální rukopis, který je dán především kontroverzním tématem a použitím mokrého kolodiového procesu. Nicméně Sally Mann na svých převážně černobílých snímcích svoje objekty zájmu neestetizuje. Nenosí si svá pozadí jako Dubin, Solcedo, Heyert nebo Serrano, nemanipuluje s těly jako Witkin a nearanžuje scénu jako Krims[86].

Uměleckou odpovědí na posmrtné dokumentární fotografie Arthura Felliga, známého pod pseudonymem Weegee, jsou snímky ze série *The Incredible Case of the Stack O'Wheat Murders*, které vytvořil **Les Krims**. Tento cyklus, který vznikl již v roce 1972, je sestaven z fotografií z míst činu. Snímky se na první pohled tváří jako originální forenzní fotografie, ale jsou od počátku vykonstruované. Krims na nich zobrazuje nahé ženy, které se staly oběťmi sexuálně motivovaných vražd. V limitované edici, vydané samotným autorem, bylo cílem především rozhýbat společnost a povzbudit hlavně mladé umělce k tomu, aby zobrazovali své interní fikce a objevovali zakázaná témata. Důležité je dle mého názoru zmínit fakt, že se jedná se o jedno z prvních děl v oblasti moderní posmrtné umělecké fotografie, a tak je logické, že Krimsův umělecký počin vzbudil silnou vlnu negativní kritiky napříč tehdejší společností. Samotné fotografie vždy zobrazují odhalené ženské tělo s kaluží krve a komínem palačinek, na které se autor v názvu série odkazuje. Krims většinou používá ostré zábleskové světlo, které zajišťuje tvrdé stíny a zvýrazňuje atmosféru forenzní fotografie. Scéna je většinou vykonstruovaná tak pečlivě, že téměř není rozeznatelná od obdobných autentických forenzních záběrů. Snímky byly poté vytištěny na grafický papír, který přinášel dramatickou zrnitost, vysoký kontrast a sépiový efekt. Každý, kdo si zakoupil kompletní limitovanou sérii deseti fotografií z *The Incredible Case of the Stack O'Wheat Murders*, dostal zároveň plechovku čokoládového sirupu, který měl být použit na simulaci krve ve fotografiích a dostatek palačinkového těsta k vytvoření zmíněného palačinkového komínu.

Joel-Peter Witkin je společně s Krimsem zřejmě jedním z nejkontroverznějších tvůrců posmrtných fotografií 20. století. Witkin se celý fotografický život specializuje na lidi a na předměty, které má společnost tendenci hlasitě odsuzovat. Nejde tu jen o mrtvoly, ale i o sexuální vyděděnce, cirkusové zrůdy a „fyzické zázraky všeho druhu".

---

86 Na straně 232 je fotografie ze série *The Incredible Case of the Stack O'Wheat Murders* od Lese Krimse.

„Ve vnímání mé práce neexistuje žádná ‚šedá zóna'. Lidé cítí buď lásku, nebo nenávist. Ti, kdo nenávidí mé dílo, nenávidí i mne. Nejspíš si myslí, že jsem démon nebo nějaký zlý černokněžník. Ti, kdo chápou, oč v mé práci jde, zároveň chápou, kolik odhodlání, lásky a odvahy je třeba, abych našel zázračno a krásu v lidech, které naše společnost považuje za zmrzačené, nečisté, dysfunkční či ubohé a nešťastné."

≈

Joel-Peter Witkin pro *Audiovisuel*, Ecoutex Vior, Patrick Roegiers, 1989

Někteří lidé vnímají jeho fotografie stylizovaných mrtvol a zátiší z částí lidských těl jako naprosto přirozené. Argumentují tím, že je známo, že lidé, kteří získají zkušenosti se smrtí (zaměstnanci pohřebních ústavů, vojáci atd.), můžou klidně být a dokonce i jíst ve stejné místnosti, kde leží mrtvola bez jakéhokoliv problému. Tvrdí, že je nelogické, aby smrt byla skutečně schopna odpuzovat a odrazovat. V roce 1955 prohlásil anglický sociolog Geoffrey Gorer, že se smrt stala novým druhem pornografie, který nahrazuje sex jakožto největší tabu tehdejší společnosti.[87] Říká, že je to něco jako extrémní forma multikulturalismu, dodržování toho, co je drasticky cizí, a ano, i děsivé. Witkin podle této teorie není vykořisťovatel nebo pesimista, ale ten, kdo říká ano na vše pochybné a hrozné. Ačkoliv jde o zajímavou teorii, není pro mě osobně dostatečnou argumentací ve smyslu nehumánního a nedůstojného zobrazování lidí. Jeho fotografie, ačkoliv bezesporu vysoce estetické, zacházejí do fáze, kdy už podle mého názoru figuruje člověk pouze jako rekvizita a tím ztrácí veškerou důstojnost. Každý člověk by měl mít určité hranice, které mu určují estetické a morální hodnoty. Witkin moje hranice mnohokrát překročil. I po smrti jsme přeci stále lidské bytosti. Etické úvahy a společenské postoje vůči subjektům, které Witkin zobrazuje, jako jsou fyzické abnormality a smrt, se staly citlivějšími. Moderní publikum může jeho práce vnímat kritičtějším pohledem a zpochybňovat morálnost díla. V kombinaci s diagnózou demence, která ovlivnila jeho produktivitu a schopnost vytvářet nová díla, došlo k poklesu jeho uměleckých aktivit a následně i zájmu o jeho díla na trhu s fotografiemi. Typickými příklady jeho fotografického přístupu mohou být fotografie *Face of a Woman* z roku 1982 zobrazující hlavu ženy s chirurgicky oddělenou kůží

87 V eseji pro časopis *Encounter*, říjen 1955

ozdobenou květinami a vycpanou opicí nebo fotografie *Kiss* z roku 1982, která představuje dvě chirurgicky separované poloviny hlavy jednoho člověka naaranžované tak, aby připomínaly líbající se pár. Fotografie mají chladný a děsivý anatomický charakter, ale i Witkinův vizuální rukopis. Witkin většinou v ateliérových podmínkách své objekty výrazně stylizuje a mnohdy z nich instaluje více či méně komplikované scény. Součástí výrazové prvku výsledné fotografie jsou vždy estetické stopy po destruktivní práci s negativem.

Toby de Silva zkoumá ve své sérii *The Perfect Place to Die* nechvalně slavné místo situované na japonské hoře Fuji. Toto místo je temný a tichý les Aokigahara, který se stal notoricky známým a vyhledávaným místem pro Japonce, kteří chtějí dobrovolně ukončit svůj život. Les je plný osobních věcí, které tu tito lidé po sobě zanechali. Na fotografiích lze ale také najít například oblečení, cigarety, květiny přinesené příbuznými obětí anebo policejní pásku ohraničující místo činu. Fotografie ale také zobrazují lidské ostatky v různém stádiu rozkladu. Snímky jsou velmi formální, bez výrazného vizuálního rukopisu nebo dodatečné estetizace. Nebýt několika fotografií, které naznačují, že je fotograf vytvořil až po oficiálním ohledání místa činu, mohl by divák autorovu sérii považovat za skutečný forenzní záznam tragické události.

Snímky z lesa Aokigahara lze také nalézt v knize **Tsurisakiho Kiyotaky**. Decentně tvářící se přebal autorské knihy *Death, Photography 1994–2011* (Creation Books, Londýn, 2012) ale klame svým vzezřením. Oproti černé titulní straně nastupuje černý humor a tvrdá realita. V této knize Kiyotaka nevybíravým způsobem exponuje oběti tragických událostí, jejich části a přilehlá místa činu. Oproštěná od textu (kromě jednostranné předmluvy), zahlcená expresivním obsahem, nekvalitními reprodukcemi a trpící mizernou editací je tato kniha jednou z posledních, kterou vydalo nakladatelství Creation Books nechvalně proslavené okrádáním autorů článků, fotografií a překladů. Kiyotaka, sám sebe přezdívající jako *„Corpse Photographer“* (fotograf mrtvol), mohl pomocí pečlivé selekce a odborné pomoci posunout své výrazové snímky směrem, kterým se vydali například Weegee nebo Enrique Metinides s jejich obdobně laděnými fotografiemi, nicméně tak ke své škodě bohužel neučinil. Na místo toho zde máme knihu, která může sloužit jako praktický manuál vulgární obsese, což je v kontrastu s celou řadou kvalitních záběrů jednoduše smutné. Do doby, než se najde erudovaná síla, která jeho práci ocení, bude Tsurisaki Kiyotaka jen dalším povrchním voyerem se slabostí pro smrt a groteskno.

Podobně jako známý mexický dokumentarista Enrique Metinides pracuje také další mexický fotograf. **Fernando Brito** je zaměstnán jako fotoeditor v mexických novinách *El Debate*, v nichž se velmi často setkává se snímky zesnulých osob. *„Je mi smutno když vidím zapomenuté zemřelé den co den. Z opravdových lidí se přes noc stanou statistiky a staré zprávy... Uvědomil jsem si, že fotografie v novinách neobstojí v kontextu doby.“*[88] Tento fakt přiměl Britoa, aby vytvořil cyklus fotografií, které se záměrně vymezují vůči reportážnímu přístupu klasické novinářské fotografie. S cílem prezentovat cyklus v galeriích, muzeích a pomocí fotografických

---

88 Fernando Brito pro *Vice.com*, autor: Bernardo Loyola, 3. 10. 2012

soutěží vytvořil Brito snímky obětí drogové války, která zmítá jeho zemí. Jeho hlavním cílem je upozornit na současnou situaci v Mexiku a na zločiny, o kterých by měl vědět celý svět. Autor zde využívá uměleckou prezentaci svého díla k překonání krátké životnosti novinových zpráv a k oslovení širšího publika. Zároveň ale odmítá, aby jeho snímky vyšly knižně. Na fotografiích zobrazuje těla, která leží v lesním porostu, poblíž prašných cest, v jezerech nebo na polích. Známky fyzického násilí, svázané ruce a nohy a igelitové pytle přes hlavu vyčnívají z topografické estetičnosti těchto snímků, v nichž ale Brito zachovává přísnou anonymitu.

Reálná místa činu se objevují také v sérii *The Nutshell Studies of Unexplained Death* fotografky **Corinne May Botz**. Na rozdíl od De Silvy ale Botz zaznamenává jen modely reálného místa činu vytvořené americkou kriminalistkou Frances Glessner Lee. Tyto pečlivě vyrobené makety, které sloužily v první polovině 20. století k trénování kriminalistů v Chicagu, obsahují detaily ze spáchaných vražd, sebevražd a tragických smrtelných nehod. Kompozice, úhel pohledu, hloubka ostrosti i světlo pomáhá zkreslit proporce a navozuje ve fotografiích dojem, že se jedná o autentická prostředí míst činu.

Nick Waplington je inspirován americkými policejními snímky z přelomu 19. a 20. století vyznačujícími se půdorysovým pohledem na místo činu, který, fotografován velkým formátem ze stativu, pokrývá celou scénu a vykresluje veškeré detaily. Ve své sérii *Crime and Suicides* Waplington používá právě velký formát a v několika fotografiích také tuto kompozici. Na fotografiích zobrazuje sebevrahy a oběti násilných trestných činů. Ty zasazuje do širšího kontextu okolního prostředí, které u Waplingtona funguje jako součást příběhu a dává divákovi možnost vytvořit si pomocí jemných, mnohdy humorných detailů v obraze vlastní interpretaci událostí. Scéna je od počátku vykonstruovaná a autor v ní využívá denního světla, které mu je přirozeně poskytnuto. Waplington v třetím díle televizního dokumentu *The Vile Bodies* (1997) vypovídá otevřeně také o osobním charakteru této série. Říká, že dílo vzniklo na popud jeho myšlenek na sebevraždu, se kterými bojoval během dospívání. V této době vymýšlel množství různých způsobů, kterými by ukončil svůj život. Deprese přetavil do podoby fotografie a tím se mu podařilo překonat toto těžké období.

Tato forma arteterapie[89] se objevuje také v práci americké fotografky **Sarah Sudhoff**, Její snímky ale působí zcela jinak. V sérii *At the Hour of Our Death* se soustřeďuje na fotografování důkazních objektů z míst vražd a sebevražd. U Sudhoff nejde o pouhý strohý záznam drsné reality míst činu jako u Tobyho de Silvy, nýbrž o hledání něčeho krásného a přízračného v oblasti, kde by to čekalo jen málo lidí. Sudhoff se to snaží nalézt v krví potřísněných polštářích, dekách nebo na oblečení obětí. Ve velkém detailu nechává vždy vyniknout barevné vzory a struktury daného důkazního materiálu, čímž se snaží zachovat poslední vzpomínku

89 Arteterapie je obor využívající výtvarný projev jako hlavní prostředek poznávání a ovlivňování lidské psychiky ve směru redukce psychických či psychosomatických obtíží a redukce konfliktů v mezilidských vztazích. Výtvarné tvořivé aktivity mají podporovat zdraví a podpořit léčení. Ve všech těchto rovinách je arteterapie postupem léčebným. Kromě toho jsou arteterapeutické aktivity využitelné v primární, sekundární a terciární prevenci i v následné péči v oblasti zdravotnictví, sociální péče, výchovy a vzdělávání u dětí i dospělých. Vzhledem k šíři možného a užitečného využití a prolínání jednotlivých oblastí je proto důležité zachovat průřezový mezioborový charakter povolání.

na lidskou přítomnost na tomto světě. Její motivace je osobní, pramení ze ztráty kamarádky, která zemřela velmi mladá. Její fotografie se snaží pozastavit okamžiky po smrti a zviditelnit věci, které většina lidí, včetně rodin obětí, nemá šanci spatřit. Autorka studuje oblast, ze které byl obyčejný člověk neprávem vyhoštěn.

Stopy místa činu nalezneme také v sérii *Evidence* od **Angely Strassheim**. Tato série kombinuje její zkušenost a výcvik v oblasti technické fotografie s její dlouhodobou praxí coby forenzní fotografky. Fotografie v této sérii dokumentují místa vražd a jsou silně ovlivněny řemeslně technickou podstatou kriminalistické fotografie. Výsledné fotografie jsou zároveň přesným i tragickým záznamem událostí, jejichž okolnosti nechají diváka zapojit svou fantazii. Jedinečnost série *Evidence* spočívá v použití speciálního chemického prostředku známého jako „BlueStar“[90], který dočasně zviditelňuje latentní krevní stopy. Po aplikaci BlueStaru se spustí chemická reakce a místo krevní stopy začne význačným způsobem dočasně světélkovat, což se běžně využívá v praxi pro kriminalistickou fotografickou dokumentaci místa činu. BlueStar reaguje dokonce i s krví, která byla smyta nebo vyprána. Světélkující efekt, odborně chemiluminiscence, poté vytváří poněkud napjatou a přízračnou atmosféru, kterou Strassheim využila k dokumentaci interiérů rodinných domů a bytů, kde dříve došlo k vraždě. Tyto černobílé snímky Strassheim představuje v kombinaci s barevnými záběry exteriérů domů. Fotografie těchto zdánlivě obyčejných domů střední a vyšší třídy jsou titulovány podle vražedné zbraně použité v každém případě, což divákovi umožňuje představit si, co se uvnitř stalo. Jsou to obrazy paralelní skutečnosti, která existuje pod tím, co je vidět pouhým okem. To vše je umocněno perfektní prací s velkoformátovým analogovým přístrojem, který ve velkých finálních tiscích nechává vystoupit každý malý detail.

90 BLUESTAR® Forensic je chemická sloučenina určená k použití na místě činu nebo v laboratoři. Umožňuje detekci stop krve, dokonce i při velmi vysokých zředěních. Kontakt s krevní stopou způsobí světelnou reakci. Lze jej použít na všech materiálech: kovy, plasty, látky atd. Reakce je viditelná pouhým okem. Přípravek neovlivňuje DNA, lze ji tedy zajistit jako stopu a analyzovat v laboratoři.



~ **Sarah Sudhoff**, *Illness, Female, 60 years old*, ze série *At the Hour of Our Death*, 2010



~ **Les Krims**, *bez názvu*, ze série *The Incredible Case of the Stack O'Wheat Murders*, 1972



~ **Sally Mann**, *bez názvu*, ze série *Body Farm*, 2000–2001





~ Nahoře: **Fernando Brito**, *bez názvu*, ze série *Lost in the Landscape*, 2011
~ Dole: **Toby de Silva**, *bez názvu*, ze série *The Perfect Place to Die*, 2009





~ Nahoře: **Nick Waplington**, *Carbon Monoxide Poisoning*, ze série *Crimes & Suicides*, 2000
~ Dole: **Corine May Botz**, *Parsonage Parlor (doll)*, ze série *The Nutshell Studies of Unexplained Death*, 1997–2004



~ **Joel-Peter Witkin**, *Face of a Woman*, 2004



~ **Tsurisaki Kiyotaka**, *Cause identified-Mexico City*, Mexiko, 1998



~ **Angela Strassheim**, *Evidence No. 2*, 2009



~ 4.3

MANIPULATIVNÍ PŘÍSTUP V MODERNÍ UMĚLECKÉ FOTOGRAFII INSPIROVANÉ SMRTÍ

Zatímco fotografové představení v předchozí kapitole se snažili o zachycení fyzické podstaty smrti a bolesti, umělci v této části reprezentují převážně hlubší, poněkud sofistikovanější přístupy k tomuto tématu. Typickou a významnou vlastností autorů reflektujících smrt je absence obsahové a vizuální zdrženlivosti, politické korektnosti a předpisů společenské konvence. Ztvárňují a násobí význam umělce, který svět konfrontuje s jeho obrazem, s jeho nemocemi, i krásou. To ale neznamená, že pohled musí být lichotivý, glorifikující, nebo groteskní a ponižující. Je vždy subjektivní, ale vychází z přirozené lidské potřeby bádat po smyslu lidského bytí. Hledat východiska, která lze poté obrazově transformovat a převyprávět.

Na rozdíl od fotografů zobrazujících své objekty naturalisticky, nemají tito většinou tendence k osobnějšímu přístupu k tématu, nejsou motivováni potřebou arteterapie nebo reakce na konkrétní tragické situace. Jejich práce již nedokumentuje etnografické fenomény, reálná místa činu či sakrální architekturu a smrt v autentické fyzické podobě. Díky tomu lze téměř vždy vysledovat, že osobní rovina tohoto tématu vede přímo úměrně umělce k tomu, aby i jejich díla byla vizuálně i obsahově bezprostřední, nestrojená a přímá. Osobní prožitek tedy považuji za klíčovou vlastnost při imaginaci námětů inspirovaných smrtí.

U manipulativního přístupu je ještě zásadnější, aby divák překonal dechberoucí usazující první dojem, který by mohl zastavit jeho vnímání jen na povrchu, čímž by se k němu nemohla dostat myšlenka těchto děl, jejich cíl a poslání, jejich mnohdy silná výpovědní hodnota a teze, které mohou být prozíravé a očišťující. Vyžaduje to ovšem koncentraci, otevřenost a jistou úroveň vlastních intelektuálních, povahových a empirických znalostí. Moderní kulturní, lépe řečeno konzumní, prostředí vystřeďující smrt k tomu navádí. Izoluje nás od těchto elementárních prožitků, které jsou podmínkou ke správné interpretaci a svobodnému dialogu. Proto je práce těchto autorů vždy jen stěží doceněna širokým obecenstvem.

~ 4.4

FOTOGRAFOVÉ VYUŽÍVAJÍCÍ MANIPULATIVNÍ PŘÍSTUP V MODERNÍ UMĚLECKÉ FOTOGRAFII INSPIROVANÉ SMRTÍ

Již od dob Hippolyta Bayarda[91] fotografové reflektují smrt formou uměleckého vyjádření. Bayardova fiktivní sebevražda, ale není jediným exemplářem fotografie prezentující suicidální sklony.

Neil DaCosta ve své sérii *Astronaut Suicides* reflektuje kontroverzní rozhodnutí amerického prezidenta Baracka Obamy, který v roce 2010 ukončil z ekonomických důvodů program Constellation od NASA, který měl za cíl vyslat člověka znovu na Měsíc. DaCosta na to reaguje sérií složenou z fotografií astronautů, které inscenoval do pozic sebevrahů. Astronauti mají v této sérii skutečný vesmírný oblek, který si DaCosta spolu se svou tvůrčí skupinou *W+K 12* zapůjčil původně pro potřeby komerční zakázky. Oblek ho tak zaujal, že následně vytvořil za pomoci umělecké skupiny *W+K 12* také autorský projekt. V něm lze vidět utrápené astronauty, kteří se tvrdě připravovali na vesmírnou expedici, ale bohužel nezvládli své zklamání z ukončení tohoto projektu. To vedlo k tomu, že se následně zastřelili, oběsili, utopili, otrávili plynem, skočili z mostu, předávkovali prášky anebo si podřezali žíly. Tím, že se jedná o tragikomickou obrazovou metaforu, která je na rozdíl od Krimse autorem pojatá poměrně decentně, získala tato série dobré ohlasy u obecenstva.

Cyklus autoportrétů na motivy sebevražd vytvořil i americký fotograf **Kerry Skarbakka**. Autor na nich pomocí horolezeckého vybavení a digitální úpravy konstruuje snímky, ve kterých je jeho postava zmražena v procesu pádu. V sérii *The Struggle to Right Oneself* místo pádu ale není důležité, podstatná je pro autora filozofická rovina pádu — úpadku, kterou cituje německého filosofa Martina Heideggera a následně ji promítá do svých fotografií. *Heidegger popsal lidskou existenci jako proces klesání, v němž je odpovědností každého jedince zachytit sama sebe před naší vlastní nejistotou*[92]. Metaforicky se v ní snaží vyjádřit úpadek naší společnosti zmítané válkami a vlivy globalizace. Náš boj o vlastní místo na tomto světě, ve kterém musíme najít znovu svou vlastní narušenou rovnováhu. Vybízí k otázkám o smyslu tohoto boje a o důsledcích s ním spojených. Z hlediska vizuálního je ve Skarbakkových fotografiích cítit vliv komerčního filmu, ale objevují se v něm rovněž odkazy na umělecká díla.

Na filozofickém základu je postavena také práce české autorky **Barbory Bálkové**, která se kromě fotografie věnuje i tvorbě objektů, malbě, kresbě a asambláži. Její inspirací byl mimo jiné psychologicko-filozofický román *Stepní vlk* (1927) německo-švýcarského spisovatele Hermanna Hesseho, nositele Nobelovy ceny za literaturu za rok 1946. Úryvek z tohoto románu Bálková cituje ve své explikaci k sérii *Sebevraždy v literatuře*.

---

91 *Self Portrait as a Drowned Man* (1840) od Hippolyta Bayarda je první známá fotografie inspirovaná smrtí, více na straně 47.

92 Kerry Skarbakka v oficiální explikaci k sérii *The Struggle to Right Oneself* na *Skarbaka.com*

„Je třeba říci, že je nesprávné, označují-li se za sebevrahy jen ti lidé, kteří si skutečně vezmou život. Mezi nimi je mnoho těch, kteří se sebevrahy stávají jaksi náhodou, k jejichž podstatě sebevražednictví nutně nepatří. Mezi lidmi bez osobnosti, bez silného ražení, bez silného osudu, mezi tuctovými a stádnými lidmi je řada těch, kteří umírají sebevraždou, aniž proto celým svým vyznačením, svým ražením náleží k typu sebevrahů… Sebevrah nemusí nutně žít ve zvlášť silném vztahu ke smrti…“

≈

Hermann Hesse, z knihy *Stepní vlk* (pův. 1927), Odeon, Praha, 1972

Bálková představuje kolekci šesti aranžovaných posmrtných portrétů literárních postav ze známých knih, které spáchaly sebevraždu. Můžeme na nich nalézt Annu Kareninu, Paní Bovaryovou, Kleopatru, Ofélii[93], Julii Kapuletovou nebo Madam Butterfly. Autorka v nich ilustruje smrt knižních hrdinek, které zasazuje do prostředí, k nimž mají vztah. Obklopuje je pestrobarevnými hračkami symbolizujícími dětskou impulzivnost a demonstrativnost, kterou nachází i v jednání literárních postav. Hračky autorka doplňuje o předměty připomínající způsob, kterým si vzali život. Její pohled se straní klinickému naturalismu Andrease Serrana nebo Hanse Killiana. Bálková naopak v jejich smrti objevuje estetiku, snovost a poezii. Tu tvoří částečně cílená práce s barvou a citlivá kombinace umělého i denního světla. Autorka se ale vymezuje vůči urychleným soudům ohledně sebevražd obecně, zmiňuje, že tento akt je chápán diametrálně odlišně napříč kulturami: *„Od antiky se střídala období, ve kterých byla sebevražda odsuzována a postihována, s obdobími, kdy byla uznávána a tolerována. V některých zemích a kulturách je dokonce považována za čestný způsob smrti (harakiri či sepuka u japonských samurajů). Aristoteles ji považoval za počin zbabělce, za vyhýbání se protivenství. Křesťanská morálka odmítla sebevraždu absolutně, jako vzpouru proti Bohu, je smrtelným hříchem...“* [94]

Cindy Sherman, jedna ze současných celebrit fotografického světa, naopak divákovi neposkytuje žádné informace, se kterými by mohl následně její snímky číst. A dělá to zcela úmyslně, nechce, aby si divák vytvořil apriorní představu o tom, jak má fotografie vnímat. Své fotografie jen čísluje a řadí je do tematických cyklů. Tvoří téměř výhradně jen autoportréty. Sherman pracuje hned v několika svých fotografiích se smrtí. *„Je očišťující konfrontovat se s věcmi, které jsou opravdu znepokojující,“* [95] říká autorka, jejíž snímek s číslem *#173* (1986) zobrazuje tlející hromadu organického kompostu složeného z hlíny, hmyzu, potravin a zvířecí srsti, v jehož pozadí je rozostřené mrtvé tělo. Zbytky koláčů, sušenek, otevřený opalovací krém, nepřirozeně zbarvený písek a ručník pokrytý zvratky jsou na fotografii *#175* (1987) podkladem pro černé sluneční brýle, v nichž je zřetelný obraz zesnulé osoby s děsivým výrazem ve tváři. Nejznámější autorčinou fotografií inspirovanou smrtí a zároveň jednou z jejích nejznámějších fotografií vůbec je snímek *#153*[96] (1985) ze série *Fairy Tales*. Fotografie je detailním pohledem na vrchní část těla autorky, které je pokryté blátem, hlínou a stopami po fyzickém násilí na obličeji a krku.[97] Její tělo zde leží na rozhraní travnaté a asfaltové plochy, kde se nachází také pohozený zlatý prsten evokující zločin spáchaný na základě zhrzené lásky.

Alex Fotiadis a **Kathryn Smith** jsou umělci pocházející z Jihoafrické republiky, kteří vytvořili v roce 2004 cyklus *Memento Mori*, vyznačující se podobnou estetikou jako slavný snímek *#153* od Cindy Sherman. Smith se zabývá fotografií, performance, kritikou umění a kurátorskou prací.

---

93 Námět Ofélie se v umění objevuje často. Původně ho použil William Shakespeare ve své divadelní hře *Hamlet*, odkud ho převzal britský malíř Sir John Everett Millais, který ho ztvárnil ve svém obraze *Ophelia* z roku 1851-2. Tento motiv ale můžeme vidět také například ve fotografiích Jana Fauknera (série *Nemesis*), Gregory Crewdsona (série *Twilight*), Angela Cricchiho (série *Gloomy Sunday*), Carmela Garcia (série *Ofelias 3*), Toma Huntera (série *Life and Death in Hackney*) nebo Geraldine Kangové (série *In the Raw*).

94 Barbora Bálková v oficiální explikaci k sérii *Sebevraždy v literatuře* na *barborabalkova.cz*

95 Cindy Sherman pro portál *art21.org*

96 Fotografie byla vydražena v roce 2010 za 2 700 000 amerických dolarů, čímž se stala jednou z nejdražších vydražených fotografií v historii.

97 Autoportréty, v nichž autoři inscenují svou vlastní smrt, vytváří také například Kanaďanky Janieta Eyre v sérii *Rehearsals* (1993), Stéphanie Beaudoin v sérii *Je suis Morte* nebo Diana Thorneycroft.

V tomto případě byla i modelem fotografa Alexe Fotiadise, který ovšem pracoval na základě jejího konceptu a jejích direkcí. Se snahou vytvořit dílo zachycující ztracené stopy, lidi, objekty, události a životní prostředí nechává samu sebe fotografovat a prezentuje různé detailní záběry na své „mrtvé tělo". Snaží se s fotografiemi pracovat tak, *„aby se chovaly jako tělo, aby se mohly škubat, trhat, dýchat, potit se a krvácet."*[98] Tento předpoklad definuje ve snímcích tak, že na své ležící tělo vkládá několik druhů hmyzu, který ilustruje proces organické dekompozice, tedy pokračujícího života.

Ačkoliv objekty zájmu Američana **Elliota Dudika** zemřely i několiksetkrát, také stále žijí. Dudik se totiž zaměřil na portrétování herců, kteří pravidelně umírají v rekonstrukcích historických bitev americké občanské války (1861–1865). Od významné bitvy u Gettysburgu[99], zaznamenané mimo jiné fotografy Alexandrem Gardnerem nebo Timothy H. O'Sullivanem, uplynulo v roce 2013 již 150 let. U příležitosti velké rekonstrukce této bitvy sestavil Dudik sérii fotografií *Still Lives*, které zachycují obličeje padlých „vojáků" přímo na bitevních polích. Ty doplňuje o krátký text obsahující jméno padlého, jeho zařazení a celkový počet úmrtí. Dudika zajímá rovina kontroly a výběru místa, času a způsobu, kdy umíráme. Zkoumá zajímavý fenomén, v němž pomocí smrti, která by byla běžně něčím terminálním, vytváří herci historickou osvětu, tedy něco symbolicky přetrvávajícího. Poté tak navzdory jejich smrti zůstanou vzpomínky stále živé.

Naživu jsou i modelové, které fotografuje **Catherine Opie**. Ta se podílela na benefičním projektu[100] pro umělce trpící onemocněním AIDS, pod jehož záštitou vytvořila sérii snímků amerického performera Rona Atheyho. Ten na snímku *Ron Athey – The Sick Man (From Deliverance)* předstírá svou smrt následkem vlastní nemoci v objetí svého přítele performera Darryla Carltona. Jedná se o manipulativní příklad snímků reflektujících AIDS, které více či méně naturalisticky zobrazili také autoři Nan Goldin, Peter Hujar, David Wojnarowicz, Mark Morrisroe nebo William Yang. Čisté ateliérové snímky na černém pozadí jsou fotografovány raritní velkoformátovou kamerou od firmy Polaroid, která dokáže vytvořit snímky o velikosti až 40 × 80 palců (101.6 × 203.2 cm). Jediný exemplář tohoto obrovského zařízení přezdívaného Moby C, které museli obsluhovat tři lidé, byl původně vytvořen pro Museum of Fine Arts v Bostonu. Tam byl sestrojen na základě žádosti o reprodukci obrazu *Bal à Bougival* (1883) od Pierra-Augusta Renoira. Autorka ho využívala v době, kdy byl již prodán do fotografického studia Moby v New Yorku na přelomu tisíciletí.

Tam byl vytvořen také monumentální projekt *Faces of Ground Zero* komerčního fotografa **Joeyho McNallyho**, který obsahoval 246 portrétů vytvořených během tří týdnů po teroristickém útoku na newyorská dvojčata (11. 9. 2001). V něm můžeme vidět portréty příslušníků policie, hasičského záchranného sboru, přeživších, dělníků, duchovních ale i tehdejšího starosty New Yorku Rudolpha Giulianiho. Ty fotografoval po celodenní tvrdé práci na záchraně obětí i svých kolegů v ruinách Světového obchodního centra. Jeho práce se stala nadčasovým dokumentem své doby a ikonografickým symbolem této tragédie. Putovní výstavu, která byla instalována ve Vanderbilt Hall na nádraží Grand Central v New Yorku, v Rockefeller Center v New Yorku a dále v Londýně,

---

98 Kathryn Smith v knize *10 Years, 100 Artists*.

99 Gettysburg je město ve státě Pensylvánie na severovýchodě Spojených států amerických. Zde se mezi 1. a 3. červencem 1863 strhla bitva mezi vojsky Unie (Sever) a Konfederace (Jih), která dopadla pro jižany drtivou porážkou, což bylo jedním ze zásadních přelomů v tomto konfliktu.

100 *Estate Project for Artists with AIDS*.

Bostonu, Chicagu, Los Angeles a v San Franciscu vidělo bezmála milion lidí. Knihy se stejnojmenným názvem bylo prodáno přes 55 000 kusů a tato kolekce v celém svém rozsahu pomohla vybrat na konto záchranných prací a rodin obětí přes dva miliony amerických dolarů.[101] Tento projekt byl také tím posledním pro unikátní polaroidový přístroj, který je dnes ve zaslouženém fotografickém důchodu.

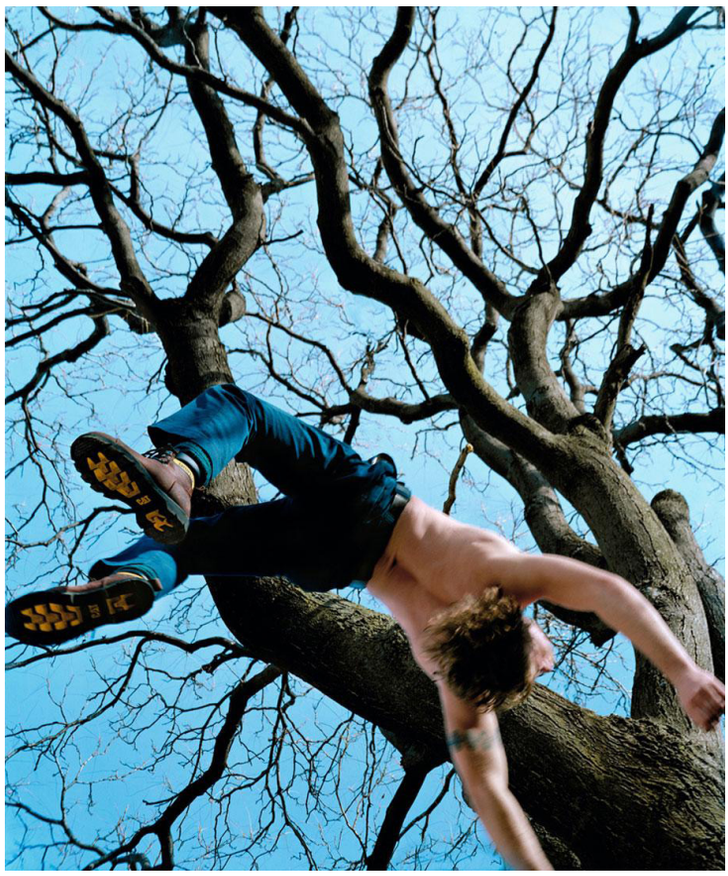
Ačkoliv se nejedná o manipulativní přístup k umělecké fotografii inspirované smrtí, je tento cyklus zajímavý mimo jiné také v komparaci se sérií *72 Virgins in the Paradise Gardens* českého fotografa, bývalého studenta pražské FAMU, Martina Vosáhla. Ten v roce 2011, tedy 10 let po útocích[102] v New Yorku, vytvořil kolekci černobílých fotografií, které zobrazují zemřelé muslimské bojovníky. Ti leží v blízkosti svých střelných zbraní a výbušnin. To s přihlédnutím na název souboru přímo evokuje jejich, z našeho pohledu slepou, víru a neomluvitelné činy, za které mají mít v ráji slíbenou hojnost a prosperitu včetně 72 panen pro jejich sexuální rozkoš. Vzhledem k době vzniku, formátové a obsahové podobnosti, byl autor zřejmě inspirován právě snímky Joyeho McNallyho.

101 Dle oficiální zprávy na *facesofgroundzero.com*

102 Další fotografy reflektující události z 11. září 2001 představuji v kapitole *Symbolika v moderní umělecké fotografii inspirované smrtí*.



~ **Neil DaCosta**, *Suicidal Astronaut 16*, ze série *Astronaut Suicides*, 2010





~ Nahoře: **Kerry Sharbakka**, *Blue Tree*, ze série *The Struggle to Right Oneself*, 2002
~ Dole: **Barbora Bálková**, *Anna Karenina*, ze série *Sebevraždy*, 2004



~ **Cindy Sherman**, *Untitled #153*, 1985





~ Nahoře: **Elliot Dudik**, *Matthew Grason, 7th South Carolina, Died 256 Times*, ze série *Still Lives*, 2013

~ Dole: **Alexis Fotiadis & Kathryn Smith**, *Memento Mori (detail)*, Johannesburg, 2004



~ **Catherine Opie**, *Ron Athey – The Sick Man*, z perfomance *Deliverance Polaroid*, 2000





~ Vlevo: **Joe McNally**, *Detective Joseph Putkowski, NYC Bomb Squad*, ze série *Faces of Ground Zero*, 2001
~ Vpravo: **Martin Vosáhlo**, *bez názvu*, ze série *72 Virgins in the Paradise Gardens*, 2011

Daniel Joseph Martinez je americký umělec věnující se audiovizuální tvorbě, práci s textem, performance, plastice, site-specific a také fotografii. Právě pro potřeby fotografického cyklu *More Human Than Human* vytvořil Martinez hyperrealistické objekty, které kopírují jeho vlastní podobu. Na základě důmyslného technického aranžmá a digitální manipulace autor prezentuje sám sebe jako oběť násilí, jako pokusné zvíře vlastního výzkumu. Jeho inspirací je filmové dílo *Videodrome* (1983) od kanadského režiséra Davida Cronenberga. Syrovost, fyzická doslovnost a autodestruktivní psychické chování v tomto filmu Martinez bez výjimky přebírá a aplikuje ho sám na sebe. Na fotografiích můžeme vidět realistické výjevy vyhřezlých střev, otevřených ran v břišní dutině, useknuté hlavy na podnose nebo střelu z revolveru letící skrz hlavu. V těchto fotografiích reflektuje autor kromě Cronenbergova Videodromu i historické a kulturní fenomény a pomocí inscenovaných kompozic vytváří také paraboly s uměleckými díly. Fotografii *Self-portrait #7 – George and Daniel*, v níž Martinez v ateliérových podmínkách ukazuje anonymního střelce vraždícího svého zajatce, může být obecnou metaforou teroru a represe, které vídáme i dnes na mnoha místech planety. Může být ale také uměleckým pokračováním slavné fotografie Eddieho Adamse zachycující vietnamského policejního generála[103] popravujícího zajatce Vietkongu.[104] Ve své obecnosti a naturalistické fyzičnosti jsou jeho fotografie překvapivě něčím, s čím se lze ztotožnit, fragmentem, do kterého lze promítnout své vlastní prožitky.

Mat Collishaw, známý britský umělec, reflektuje smrt ve svých instalacích, videoprojekcích i ve fotografii. V jeho dílech se objevuje především manipulovaná a symbolická rovina smrti, která je signifikantním bodem jeho tvorby. Již jeho rané dílo *Bullet Hole* (1988), se stalo ikonickým snímkem reprezentujícím radikální díla britské umělecké skupiny **YBA** (Young British Artist), která představil Damien Hirst na důležité výstavě *Freeze*[105] v roce 1988. Jeho snímek je mnohonásobnou zvětšeninou makrofotografie deformované lebky, kterou Collishaw reprodukoval z příručky pro patology. Navzdory svému názvu odkazujícímu na zranění způsobené střelnou zbraní, byla rána vytvořena horolezeckým cepínem. Autor ránu zvětšil do rozměrů 213,4 × 310 cm a rozdělil ji do 15 individuálních navazujících fotografií, které instaloval jako lightboxy. Collishawova religionistická výchova a názory se postupem času v jeho tvorbě objevují čím dál tím častěji. Stejně tak jako jeho tendence k zrcadlení politických, sociálních a společenských tabu. S přihlédnutím k jeho pozdějším pracím můžeme interpretovat jeho snímek *Bullet Hole* i z jiné perspektivy:

---

103 Policejní generál Nguyen Ngoc Loan popravuje Nguyena Văn Léma v Saigonské ulici, 1. 2. 1968; tato fotografie vyhrála v roce 1968 Pulitzerovu cenu a byla oceněna také na soutěži World Press Photo.

104 Vietkong je český výraz pro Národní frontu osvobození Jižního Vietnamu (pův. Viet Cong) působící jako partyzánské levicově orientované hnutí, které během vietnamské války vedlo boj proti vládě Vietnamské republiky.

105 Výstava se konala v docích Surrey v prázdné budově společnosti London Port Authority v londýnské čtvrti Docklands pod kurátorským vedením Damiena Hirsta. Tato výstava byla významnou událostí a také startovním můstkem pro zúčastněné autory, kteří se později prosadili v uměleckém světě.

„A znovu je tu echo religiozity: připomíná to jednu z ran z obrazů umučení Krista. V té době, kdy se mladé britské umění (YBA) prosazovalo, si nikdo nevšiml, že tyto šokující hororové snímky mají i hlubší charakter. Nevšimli si toho ani lidé, kteří ho tehdy uznávali."

≈

Jonathan Jones, Mat Collishaw: still sensational, *The Guardian*, 26. 4. 2013

Collishaw ve své další fotografické sérii inspirované smrtí už začíná scénu pečlivě aranžovat. Cyklus *Burnt Almonds* je inspirován ruským důstojníkem Konstantinem Simonovem, který popsal v roce 1945 události, jichž byl svědkem po okupaci Berlína. Ten údajně viděl výjevy dekadence a zhýralosti, jimž se oddávali němečtí důstojníci a přítomné ženy před svou smrtí. *„Při vstupu do bunkru v centru Berlína viděl následky posledního zoufalého večírku s šampaňským, sexem a kyanidem. Vědomi si svého blížícího se zániku, důstojníci cpali do svých těl veškerý pozemský luxus, který byl k dispozici. Jedli, pili, kopulovali a nakonec všechno spláchli kyanidovými prášky."*[106] Autor tento poslední večírek konstruuje dle výpovědi Simonova a zapojuje do něj herce, kteří představují zemřelé nacistické důstojníky. Tyto snímky poté nechává vytisknout s prostorovým trojrozměrným efektem a umísťuje je do rozměrných lightboxů.

Prostředí německého bunkru simuluje ve své práci také další fotograf. **Angelo Cricchi** je bývalý italský profesionální atlet, který po ukončení své sportovní kariéry objevil vášeň pro fotografii a začal pracovat jako módní a reklamní fotograf. Dnes se Cricchi nevěnuje ani módní fotografii, ale vytváří ucelené fotografické série. Jednou z nich je *Gloomy Sunday*, jejíž název odkazuje na kultovní maďarskou skladbu Rezső Seresse z roku 1933, která byla ve své době v několika státech zakázána kvůli své údajné síle stimulovat své posluchače k tomu, aby spáchali sebevraždu. V této sérii Cricchi na celkem 50 fotografiích zobrazuje reálné i fiktivní ženské postavy, které dobrovolně ukončili svůj život. Najdeme mezi nimi, podobně jako v práci Barbory Bálkové, například Ofélii, Lady Macbeth, Madam Butterfly, Emmu Bovary, Fridu Kahlo, Virginii Wolf, Silvii Plath, Dianu

106 Mat Collishaw ve své oficiální explikaci k sérii na *matcollishaw.com*

Arbus nebo Magdu Goebbels. Poslední jmenovanou autor fotografuje ve studeném prostředí bunkru, v němž na pozadí jejích šesti zavražděných dětí stojí Goebbels ve středu obrazu. Temně nalíčená a elegantně oblečená s liškou přes rameno zírá přímo do objektivu s výrazem oddanosti a lítosti. Její řeč těla je ale rozporuplná. I přes lítostný výraz je totiž zřetelný pevný postoj znázorňující sebejistotu a kontrolu, což je iritující, téměř nepřirozené. Tento atribut je ovšem přítomný ve většině ostatních fotografií, které oscilují mezi snovými, poeticky laděnými pohádkovými příběhy a syrovými, explicitními a někdy poněkud teatrálními výjevy.

Na filozofickém základě je podobně jako u Bálkové nebo Sharbakky postaven také cyklus *Défilé* ruské umělecké skupiny **AES+F**. Tu tvoří multižánroví umělci **Tatiana Arzamasova**, **Lev Evzovich**, **Evgeny Svyatsky** a **Vladimir Fridkes**. Série *Défilé* vychází z práce ruského myslitele Nikolaie Fyodoroviche Fyodorova, který obhajoval tělesnou nesmrtelnost a dokonce i vzkříšení mrtvých pomocí kombinace uměleckých, religionistických a vědeckých metod. Toho se moderními způsoby snaží dosáhnout i AES+F. Za pomoci digitálních technologií autoři upravují obnažená zesnulá těla takovým způsobem, aby je mohli později prezentovat v novém elegantním módním oblečení. Móda u autorů symbolizuje dočasnost, naši vlastní mortalitu a také jeden z faktorů, který pomáhá člověku vyrovnávat se těmito existenciálními otázkami. Celkem sedm snímků poté zvětšují do nadživotní velikosti, čímž je ještě více zřetelná jejich tendence apelovat na diváka tak, aby si uvědomil svou malost a bezvýznamnost v konzumním světě. Nemyslím si ale, že by tu AES+F bagatelizovali lidský život za účelem satirického zesměšnění, jen nás upozorňují na naší mortalitu a zkoumají vztah mezi krásnem a smrtí.

Erwin Olaf, významný nizozemský umělecký a módní fotograf, využívá rovněž postprodukční techniky k tomu, aby vytvořil zrcadlící portrét naší současné konzumní společnosti. *„Podívejte se na všechno to násilí ve světě, přemýšlejte nad filmy, které se dnes tvoří. My násilí uctíváme. To je něco, o čem bychom měli diskutovat“* [107], říká Olaf. Jeho soubor *Royal Blood* je vizuálně propracovaný a koncepčně provokativní, jeho snímky reflektují globální trendy směřující k posedlosti mládím, dokonalostí, násilím, konzumerismem a politickou korektností. Toho dosahuje sérií portrétů zástupců aristokratické společnosti, v níž zobrazuje například britskou princeznu Dianu, americkou první dámu Jacqueline Kennedy, poslední ruskou carevnu Alexandru Fjodorovnu Hesenskou, římského vládce Gaia Juliua Caesara nebo francouzskou královnu Marii Antoinettu. Olaf je představuje na téměř monochromatických, perfektně vykonstruovaných a módně svícených snímcích, jejichž zářivou bílou porušuje jen rudá krev tekoucí ze smrtelných ran odkazujících na příčinu smrti. V jeho imaginaci je silně cítit estetika módní a reklamní fotografie, které se úspěšně věnuje. Právě díky ní posouvá své portréty do světa ušlechtilé módy, tedy někam, kam přirozeně nepatří, což může být nakonec více provokativní, než naturalistické snímky smrti Jean-Luc Dubina nebo Manabu Yamanaky.[108] Příkladem mohou být snímky princezny Diany se zaseklým znakem Mercedesu v paži reflektujícím její autonehodu nebo gilotinou setnutá hlava Marie Antoinetty, kterou její protagonistka drží ve svých rukou.

To je také výjev, který můžeme sledovat ve fotografii *Champion* ze série *Everything is American* od amerického fotografa **Charlieho Whitea**. Ta ukazuje mladého muže, z poloviny zahaleného

---

107 Erwin Olaf pro *China Daily*, 25. 11. 2004.

108 Viz str. 155, 164 a 183, 190, 191.

do světlého prostěradla, který bosý pózuje v kaluži krve tekoucí z podivné, téměř nelidské hlavy. Tu model drží pevně za vlasy takovým způsobem, že stejně jako on zírá přímo na nás. Fotografie je zjevně inspirována slavným obrazem *David s hlavou Goliáše* (1609–1610) od italského malíře Cavaragga, kde David[109], pasáček a budoucí král, drží hlavu Goliáše, obrovského pelištejského zápasníka, kterého zabil kamenem z praku. Tento snímek, v komparaci s ostatními ze série *Everything is American, In a Matter of Days*, v níž nespecifikovaná monstra terorizují svět, nebo U*nderstanding Joshua*, který sleduje socializaci nahého mimozemšťana, je přesným příkladem Whiteových obrazů asociujících biblické postavy, slavné historické události, umělecká díla, ale především současný svět. To nakonec sám částečně osvětluje v článku Andrewa Womacka pro internetový kulturní magazín *The Morning News*:

AW: *V sérii „In a Matter of Days" iniciují násilí lidé, nikoliv mimozemšťané — i když jim to na konci oplatí. Takže koho zde monstra představují?*

CHW: *Monstra jsou jednoduše zástupci věcí, se kterými se setkáváme každý den nebo kterých se bojíme, protože se s nimi budeme muset vyrovnat v budoucnu. Vždy jsem vnímal tuto sérii jako fragmenty krajin Los Angeles, v obecnějším smyslu jako Ameriku. I když jsou v ní příběhy o útocích monster, nejde v ní doslova o útoky, spíše o místa a lidi, kterým vládne strach.*

AW: *Snímky v sérii „Everything Is American" působí velmi klasicistně. Je Charlie White tragéd ve smyslu Sofokla?*

CHW: *Několik snímků má klasicistní charakter, „Champion" určitě. Jsem tragéd? Myslím, že je přesnější říci, že se zajímám o různé formy zkázy, přičemž se zaměřuji mnohem více na problém než na jeho řešení. Zajímá mě tenze, která vyplývá ze sledování komplikovaných situací a vzniklých podobenství.*[110]

Série *Everything is American* byla publikována také knižně pod stejnojmenným názvem v roce 2006. Po vizuální stránce jsou tyto práce tvořeny jako pečlivě budované scény, v nichž má každý detail své místo a důvod. Přísné kontrole podléhá také použité světlo a selekce protagonistů. Fotografie jsou řízeny téměř hollywoodskou direktivou, což je typické i pro další autory využívající manipulativní přístupy.

Jedním z nich je také Jihoafričan **Pieter Hugo**, jehož práce ze série *The Bereaved* zachycující oběti AIDS a jiných pohlavních nemocí, jsem představil v předchozí kapitole.[111] V sérii *Nolywood* Hugo už své fotografie tvoří na míru, využívá herce a lokace, které stylizuje a upravuje. Jméno souboru přímo odkazuje na fotografické lokace, jimiž byly druhé největší filmové ateliéry na světě sídlící na jihu Nigérie. Autor v nich vytvořil sérii, která je složena z vizuálně přitažlivých, mírně děsivých a lehce ironicky laděných portrétů zachycujících lokální nigerijské herce. Ti reprezentují

---

109 David byl podle Bible předchůdcem samotného Ježíše, pomazaným králem sjednoceného Izraele, který panoval patrně v letech 1002–970 př. n. l.

110 Andrew Womack v rozhovoru s Charlie Whitem pro magazín *The Morning News*, 20. 8. 2007.

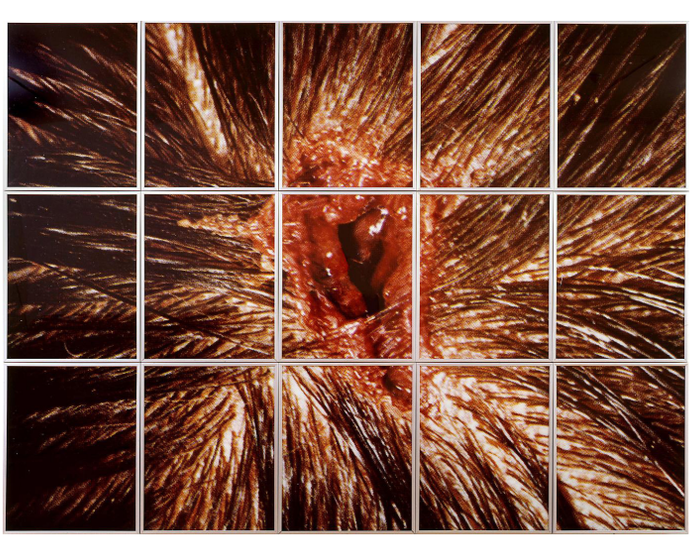
111 Viz str. 193.

jeho vnímání Nolywoodu jakožto místa, kde každodenně vznikají nečekaná náhodná setkání a absurdní obrazové situace. Místní profesionální maskéři mu pomohli dotvořit jeho představy, jejichž výsledkem jsou čtvercové snímky tvořené středním formátem, které znázorňují například vraha uprostřed rušné ulice, polonahého ďábla s rohy a drápy sedícího vedle tradičně oblečené nigerijské ženy, nemrtvé „zombie" děti, vojáky, mrtvolu s uřezanou dlaní v ústech nebo obnaženou ženu, která si, hledíc do objektivu, obrovským nožem probodává hruď. Takto tvořená série reprezentuje nejen unikátní africkou komunitu, ale i každodenní chaos současné Afriky zmítané sociálními a etnickými konflikty a náboženskými čistkami.

Marcos López v cyklu *Creole sub-realism* prezentuje, jakožto argentinský umělec věnující se fotografii, malbě, filmu, instalacím a tvorbě objektů, kulturu latinské Ameriky. Význam skrytý v názvu nejlépe vysvětluje sám Lopéz: *„Creole sub-realismus nemusí mít nic společného se surrealismem. Stejně jako Latino pop nemá nic společného s pop-artem. Creole umění je stejné jako autodidaktivní surrealismus, jako když použijete slovo expresionistický k popsání nutkavé potřeby vyjádřit něco opravdu důrazně... Když píšu a fotografuji, stávám se šamanem. Hovořím s mrtvými."*[112] Sám López v této sérii ale inklinuje k náhodnosti, k bretonovskému psychickému automatismu založenému na snovosti a nekontrolovatelném proudu asociací. Jak jinak si vysvětlit absurdní situace snímků, které vás na povrchu téměř oslepí svou maškarní pestrobarevností a uvnitř iritují hraničními výjevy odkazujícími na historické, religionistické a sociálně-kulturní fenomény. Ty bylo možné shlédnout na Lópezově autorské výstavě v rámci bratislavského festivalu Mesiac Fotografie v roce 2010.

112 Marcos López, z textu k výstavě *Tinta Roja*, Buenos Aires, 3/2000.





~ Nahoře: **Daniel Joseph Martinez**, *Self-portrait #7 – George and Daniel*, ze série *More Human Than Human*, 2002

~ Dole: **Mat Colishaw**, *Bullet hole*, lightbox, 1988



~ **Charlie White**, *Champion*, ze série *Everything is American*, 2005



~ **Erwin Olaf**, *Marie-Antoinette 1793*, ze série *Royal Blood*, 2000



~ **Pieter Hugo**, *Rose Njoku. Enugu, Nigeria*, ze série *Nollywood*, 2008



~ **Marcos López**, *El mártir. Buenos Aires*, ze série *Creole Sub-realism*, 2002



~ **Angelo Cricchi**, *Magda Goebbels*, ze série *Gloomy Sunday*, 2009



~ **Mat Collishaw**, *Wilhelm & Ingrid*, ze série *Burndt Almonds*, 3-D montáž, lightbox, 2000



~ **AES+F** (kolektiv), *Défilé #1*, ze série *Défilé*, 2000–2007



~ **Charlie White**, *Lower Arroyo Seco*, fotografie ze série *In a Matter of Days*, 1999

Galerie Rudolfinum představila v roce 2008 rozsáhlou retrospektivní sbírku **Gregory Crewdsona**, která byla zastoupena šesti sériemi s necelými šesti desítkami převážně velkoformátových fotografií. Crewdson je americký fotograf, který je jedním z velkých tvůrců inscenované fotografie, nejčastěji z typického amerického prostředí. Jeho malebné snímky připomínají dramatický hollywoodský film a jeho série *Twilight* už neskrytě připomíná film velké produkce. Fotografie povětšinou zobrazují dramaticky osvětlené ulice a uzavřené části měst se zmrazeným životem a podávají, díky týmové práci filmového štábu, do detailu perfektně propracovanou výpověď o záhadách a tajemstvích amerického osobního života. I když snímky působí děsivě, tajuplně, uměle a často až kýčovitě, je přesto jejich dokonalost v nápadu, technickém detailu a ve výsledném precizním zpracování, které dokáže na velkých fotografiích ohromit. Pokud ve svých snímcích reflektuje Marcos López kulturu jižní Ameriky a Pieter Hugo fenomény Afriky, tak zřejmě neexistuje lepší příklad moderního vyobrazení severní Ameriky, než je tomu právě u Crewdsona. V sérii Twilight je také možné nalézt ukázku inscenované posmrtné fotografie, inspirované, jako u mnoha dalších umělců, Millaisovým obrazem *Ofélie* z poloviny 19. století.

Těžkým konkurentem Crewdsonově grandiózní imaginaci je práce významného světově proslulého kanadského autora **Jeffa Walla**. Ten pracuje rovněž na bázi sofistikovaně stavěných a kulturně referujících snímků, které vždy nesou svůj vlastní příběh. Smrt je součástí několika fotografií, v nichž pracuje v symbolické a manipulativní rovině. Symbolika je například ve snímku *The Flooded Grave* (1998–2000), zobrazujícím otevřený hrob plný vody, ve kterém bují mořský život. Jako manipulativní lze označit snímek *Citizen* (1996), kde na otevřeném prostranství, na jehož okraji sedí na lavičce člověk studující ústavu, leží muž, který připomíná mrtvého. Nicméně ten nejznámější snímek inspirovaný smrtí je zároveň jedním z nejznámějších snímků Jeffa Walla vůbec. Samozřejmě jde o fotografii *Dead Troops Talk* (1992), v současnosti jednou z nejdražších fotografií na světě, vydraženou v roce 2012 za 3 666 500 amerických dolarů.[113] Ta zachycuje mrtvé sovětské vojáky zabité v sovětsko-afghánském konfliktu[114] v roce 1986. Ti spolu na fotografii vesele hovoří, navzdory jejich amputovaným končetinám, ostentativně mávají kusy svých vnitřností, ošetřují své kolegy, ale i křičí a trpí. Wallův groteskní výjev má ale samozřejmě i hlubší význam. *„Afghánská válka byla aktuální v době, kdy jsem o projektu začal přemýšlet, někdy v 80. letech, nevím ale přesně kdy. Poté, co se válka uvolnila a Sověti se stáhli, všechno se zdálo být zapomenuto. Rozpad SSSR zastínil afghánský konflikt a Afghánistán se ztratil světové pozornosti až do nástupu Talibanu v roce 2001. … Pocit, že válka byla zapomenuta, mě přitahoval, čímž mi vytvořil konkrétní základy k výrobě tohoto snímku. Líbil se mi fakt, že v době, kdy jsem fotografii dokončil (což byl rok 1991 nebo 1992), nebyla již afghánská válka dlouho předmětem zpráv. A tak jsem si mohl zcela volně hrát s prvky historie a žurnalismu.“*[115]

Wall snímek umístil do lightboxu a zvětšil ho do rozměrů 229,2 x 417,2 cm, čímž ještě více monumentalizoval toto své stěžejní dílo.

Arsen Savadov je příkladem moderního tvůrce, který pracuje napříč médii. Takové tvůrce dnes nazýváme raději obecně „umělci“, protože označení fotograf by bylo například pro Savadova,

---

113 Dle internetového portálu *mashable.com*, 11. 12. 2014.

114 Sovětská válka v Afghánistánu byl významný konflikt probíhající v letech 1979–1989 mezi sovětskými intervenčními jednotkami spolu s afghánskou komunistickou vládou a mezinárodními povstaleckými skupinami mudžáhedínů usilujícími o svržení komunistické vlády a vyhnání Sovětů.

115 Jeff Wall v rozhovoru s Gordonem MacDonaldem v časopise *Photoworks*, no. 5, 11/2005 > 04/2006.

vzhledem k tomu, že nefotografuje, opravdu zavádějící. Tento na Ukrajině sídlící a v Arménii narozený umělec totiž využívá pro fotografování služeb několika asistentů, kteří pracují pod jeho vedením přesně podle jeho představ. Podobně jako to dělají například kameramani současných velkofilmů, kteří za obrazovkou spolu s režisérem a producentem kontrolují a řídí práci svého kameramanského týmu. V sérii *Book of the Dead* pracoval Savadov v márnici, kde skládal z těl mrtvých heroické kompozice, v nichž zesnulí figurují jako modelové, náčiní nebo pomůcky. Ty aranžuje do téměř barokních scén, kde většina postav má svůj úkol a kde mezi jednotlivými „modely" a dodanými rekvizitami vzniká interakce. Na fotografiích tak můžeme vidět zjizvené mrtvé, kteří jeden přes druhého, oblečení i nazí, ležící, sedící a stojící, pózují v záplavě surrealisticky kombinovaných předmětů. Vizuálně přitažlivě, ale morálně a eticky naprosto nepřijatelně. Witkin by jásal, ale Heyert by asi plakala.[116] Pro mě osobně diletantské, ponižující až protiprávní.[117] Sám Savadov to vidí takto: *„Postavy v mé práci vnímám jako součást odysey, kde nejsou projekty spojeny abstraktně, nýbrž ideou humanismu. Toto je antropologie."*[118]

Německý umělec **Joachim Luetke** zachází ve svých fotografiích, grafikách, ilustracích, sochách a filmech na hranici kýče i etiky. Jakožto obdivovatel záporných hrdinů a metalové hudby je fascinován temnou stránkou lidské historie. Odpuzuje ho konzum, pozitivita a nablýskanost umění. *„Moje práce je opakem činnosti pop průmyslu. V populární hudbě jsou všechny negativní stránky naší existence eliminovány, jako by tu nebyly. Co dělá taková Britney Spears? Pro ni je všechno růžové, naprostá bomba... pro mě je tohle všechno povrchní a přihlouplé."*[119] Luetkeho práce tak opravdu nejsou růžové a navoněné, což je zřetelné se série *Sopor Aeternus*, kterou autor vytvořil v Pathologisch-anatomische Sammlung Narrenturm ve Vídni. Místo zaznamenávání formaldehydových exponátů[120] ale Luetke, v těchto původně nemocničních prostorách, vytváří ve sklepeních dramaticky svícené inscenované posmrtné portréty. Tyto černobílé a monochromatické barevné snímky poté upravuje způsobem, který je zřejmě z vizuálního hlediska pro mnohé za hranicí dobrého vkusu. Proto také Luetke svá díla vystavuje v galeriích velmi zřídka a publikuje je jen na internetových stránkách. V kontextu této práce a v kontextu prací vystavených v pražském Rudolfinu na výstavě *Decadence Now! Za hranicí krajnosti* (2010–2011), kde byl Luetke zařazen, stojí za to jeho dílo zmínit.

Todd Baxter zachází ve svých fotografiích ze série *Owl Scouts* do opravdu snových, pohádkových míst, aby se vrátil zpět v obrazovém hororu o utopených a medvědy rozcupovaných dětech. Baxterovy „filmové" záběry ztracených skautů vyprávějí příběh, který by svým výtvarným a obsahovým podáním jistě potěšil Davida Lynche. Děsivé zážitky s strastiplná cesta z lesa ale končí pro její dva protagonisty tragicky. Chlapec je po sovím krvavém klovnutí a úspěšné záchraně při tonutí nakonec ironicky roztrhán medvědem, přihlížeje tomu, jak dívku, se kterou se ztratil, strhává tornádo.

---

116 Viz strana 200 (E. Heyert) a strany 226–228 (J. P. Witkin).

117 Hanobení lidských ostatků, § 359 zák. č. 40/2009 Sb. (Trestní zákoník).

118 Arsen Savadov v textu pro výstavu *Blow-Up*, PinchukArtCentre, Kyjev, Ukrajina, 2011.

119 Zlatina Jeřábková, Joachim Luetke – Vidiny posthumánní budoucnosti, časopis *Spark*, 03/2004.

120 Viz práce autorů v první kapitole, strany 155–167.

„Líbí se mi fakt, že jde o dvě děti snažící se hledat cestu světem, který jim ale nakope zadek. Svět je mnohem silnější. Je to dobrá paralela s problémy ve vztazích... Ten medvěd je zajímavý. Vnímám ho dvěma způsoby; jako strach, který doprovází konec vztahu, ale i ve více buddhistickém smyslu opuštění. Chtěl jsem vytvořit scénu tak krásnou, jak to jen půjde — ne hrubě. I když se jedná o tak strašnou věc, zdála se mi možnost loučit se, opouštět a posunout se očišťující. Není to konec, je to začátek něčeho dalšího.“

≈

Tod Baxter v rozhovoru pro portál *creativebabble.com*, 4. 8. 2014

Tento americký autor v sérii vizuálně čerpá ze svých zkušeností z komerční fotografie i malby a systematicky kontroluje veškeré elementy v obraze, který vytváří. V jeho práci hraje velkou roli také digitální manipulace a profesionální svícení. Nemohu se ubránit představě, jak by Baxter zpracoval českou pohádku o Červené Karkulce.

Matt Glass je inspirován smrtí už od své první fotografické série *Examples of Absurdity* (2005). Ta je černobílou ironickou sérií z amerického předměstí plnou lehce banálních a absurdních scén, na které se autor odkazuje v názvu souboru. Zajímavější je už soubor *Office Murders* (2007) složený ze čtyřech diptychů z kancelářského prostředí. V tomto souboru autor vtipným způsobem rozbíjí stereotypy kancelářské práce moderní firmy. Záhadnými zmizeními a podivuhodnými událostmi vedoucími ke smrti Glass pokračuje v absurdním tématu a přidává navíc propracovanější scénu, kreativnější světlo a digitální manipulaci. Podobným způsobem je tvořen rovněž cyklus *Monsters* (2008), v němž hlavní hrdinové bojují s nedefinovaným zlem. To jednoho z aktérů humorně udusilo špinavým prádlem lezoucím z pračky. Série *Spurious Cultist* (2009–2010) navazuje vizuálně na předchozí soubor, s výjimkou využití diptychů k naraci příběhu. Ty tu částečně zastupuje video, které s příběhem úzce souvisí a časově ho předchází. Humor se v něm transformuje ze zrakové úrovně na tu obsahovou. Vypráví totiž tragikomický příběh několika náboženských kultů, jejichž katastrofické predikce o konci světa se nepotvrdily, což vedlo někdy k fatálním smrtelným následkům. Zde již každá fotografie obsahuje vlastní propracovanou scénu ve stylu Crewdsonovy série *Twilight*, kterou byl autor zřejmě inspirován. Glassův přístup není tak megalomanský, ale o to víc je místy teatrální a strojený. Apokalyptické vize můžeme sledovat také v sérii *Apocrypha* (2008) konstruované filmově působícími snímky alternativní reality, kde neznámá příčina zanechala lidstvo v troskách. Ta je inspirována biblickými příběhy ze zjevení svatého Jana, poslední knihy Nového zákona – závěrečné kapitoly ucelené biblické zprávy o vztahu Boha Stvořitele k veškerému lidstvu, která má celou řadu různých výkladů. Glass na osmi fotografiích reflektuje tyto příběhy v obrazech moderního světa, kde jeho postavy reagují na vzniklý chaos a destrukci. Po vizuální stránce jsou práce inspirovány tradičními barokními kompozicemi a příležitostně také Rembrandtovým šerosvitem a Caravaggiovým temnosvitem.[121] Tento americký autor se intenzivně věnuje také tvorbě hudby a filmu.

---

121 Šerosvit je výtvarná metoda využívající modelování světlem pomocí kontrastů mezi světlem a tmou. Temnosvit (také tenebrismus) je ve výtvarném umění založen na kontrastu a tmavých dominantních plochách.



~ **Gregory Crewdson**, *bez názvu*, ze série *Twilight*, 2001–2002





~ **Geraldine Kang**, *bez názvu*, ze série *In the Raw*, 2010–2011



~ **Jeff Wall**, *Dead Troops Talk*, 1992





~ Nahoře: **Arsen Savadov**, *bez názvu*, ze série *Book of the Dead*, 2001
~ Dole: **Joachim Luetke**, *Backbone practise 02*, ze série *Sopor Aeternus*, 2009





~ Nahoře: **Matt Glass**, *bez názvu*, ze série *Spurious Cultist*, 2009–2010
~ Dole: **Matt Glass**, *Sacrifice of Isaac*, ze série *Apocrypha*, 2008





~ Nahoře: **Todd Baxter**, *Owl Scouts Bear Attack*, ze série *Owl Scouts*, datum neznámé (po roce 2004)
~ Dole: **Janieta Eyre**, *Rehearsal 4*, ze série *Rehearsals*, 1993

Ikonografie je motivem, který se odráží v práci i několika dalších autorů. Fotografický pár Pierre Commoy a Gilles Blanchard, Damien Hirst a David Bailey nebo Robert Overweg jsou toho příkladem. Poslední jmenovaný není zdaleka tak etablovaným umělcem, jakými jsou jeho zmínění kolegové, nicméně právě jeho práce je mně osobně asi nejbližší. **Robert Overweg** pracuje s fotografií jako s médiem. Sám vytváří obrazový materiál, ale nazývat ho fotografem by bylo zavádějící stejně jako u Savadova. Sám sebe ale považuje za fotografa ve virtuálním světě. Pracuje s digitálními technologiemi, počítačovou technikou i apropriací. To vše dohromady můžeme vidět například v díle *The Evolution of War Iconography*. V něm spojuje symbolický snímek války ve Vietnamu od Arta Greenspona (1968), propagační plakát pro film *Četa* (1986, Oliver Stone) a svůj snímek z virtuálního prostředí válečné počítačové hry *Call of Duty: Black Ops* (2010, Treyarch). Tato díla na sebe úzce navazují, počínaje gestem padajícího vojáka v Greensponově fotografii, přes stejný výraz herce Willema Dafoea na plakátě až po identickými díly inspirovanou, na míru virtuálně vyfotografovanou umírající postavu od Overwega. Kontinuální inspirace a vizuální pokrok je zde předpokladem pro ikonografickou evoluci, na kterou se autor odkazuje v názvu díla. To je fyzicky koncipováno jako dvoukřídlý obrazový oltář, v němž gesta ve snímcích směřují diagonálně z levého horního rohu do pravého dolního rohu, tedy od nejstaršího díla k tomu nejnovějšímu. Jakoby Overweg symbolizoval kromě ikonografické evoluce také úpadek lidstva v proudu času.

Světoznámý umělec **Damien Hirst** a významný portrétní a módní fotograf **David Bailey** uzavřeli v roce 2004 spojenectví, ze kterého vznikl soubor fotografií *The Stations of the Cross*. Jak název napovídá, umělci ilustrují 14 zastavení křížové cesty Ježíše Krista, v tradičním umění zobrazovaných pomocí maleb, kreseb nebo sakrální architektury. Nebyl by to ale Hirst, kdyby toto téma netransformoval do jiných, kontroverzních souvislostí. Posouvá v ní křesťanskou ikonografii do moderního světa, kde trnovou korunu nahrazuje ostnatý drát, Pannu Marii mulatka s cigaretou a samotného Ježíše cigaretové nedopalky nebo nahé nalíčené ženy. To vše v módně laděných snímcích ohraničených mramorovým rámem se zlatou gravírovanou typografií, která obsahuje název a číslo konkrétního zastavení. V těch umělci poněkud krajním způsobem zjevně kritizují vnímání víry jakožto něčeho povrchního a masového, něčeho mělkého a kontrolovaného. Zachovávají přitom ale křečovitost, strnulost a teatrálnost tradiční ikonografie, která je mně osobně daleko víc nepříjemná než litry krve a zvířecí lebky, které jsou součástí série.

Mnohem zajímavějším dílem Damiena Hirsta je dle mého názoru fotografická instalace *The Wounds of Christ* (2005). *„Myslím, že v životě jsou důležité čtyři věci: víra, láska, umění a věda... ze všech se zdá být v současnosti správná věda. Stejně jako víra poskytuje záblesk naděje, že to vše nakonec dobře dopadne,“* [122] říká Hirst, který právě vědu v této instalaci i v mnoha svých dalších dílech zrcadlí v komparaci s náboženstvím. Jeho postoj k víře je tedy v nanejvýš pozitivní a ochraňující. *„Nemůžu se zbavit dojmu, že věda je pro mnoho lidí novým náboženstvím.“* [123] To znázorňuje v instalaci šesti fotografií z převážně lékařského prostředí, obsahující detailní pohledy na části zraněného lidského těla. Tyto reálné záběry z operačních stolů skládá Hirst do objektu ve tvaru kříže, v němž horizontální i vertikální snímky, každý na metr dlouhém bílém podkladě, dohromady tvoří tělo Kristovo.

---

122 Damien Hirst v rozhovoru s Seanem O'Haganem v Hirstově autorské knize *New Religion* (2008).

123 Tamtéž.

To je vytištěno technikou sítotisku a zasazeno do čistě bílého rámu s decentními pozlacenými linkami. Autor samozřejmě symbolizuje stigmata ukřižovaného Krista, který zemřel za naše hříchy. V souvislosti s naturalistickým pojetím selektovaných snímků můžeme vnímat symbolicky také činy lidí, kteří „obětují“ svá těla pro výzkum, abychom se i my po jejich smrti měli lépe. Jedním z těchto lidí může být i fotografka Sally Mann, která věnovala své tělo pro studium dekompozice lidského těla[124] při vytváření série *Body Farm*.

Pierre a **Gilles** (Pierre Commoy a Gilles Blanchard), jsou téměř po čtyři dekády fotografickými i životními partnery, kteří produkují svá díla společně. Pierre jako fotograf a Gilles jako malíř — oba neustále vytvářejí snové, idealizované, pestrobarevné, ručně dokreslované a klasickým barokním uměním, křesťanskou ikonografií a antickou mytologií inspirované fotografie se sexuálním podtextem. Hned v několika z nich opakují motiv smrti sv. Šebestiána, římského vojáka a křesťanského mučedníka, který na Diokleciánově[125] císařském dvoře otevřeně hlásal křesťanství a pomáhal chudým, za což si vysloužil trest smrti a byl následně neúspěšně[126] prostřílen šípy. Právě tento moment zjevně autory fascinuje, protože sami narozeni jako katolíci, mají k víře blízko. A autoři se k tomu vyjadřují v článku pro časopis *Forbes*[127] takto:

P: *Oba jsme byli vychováni jako katolíci, což v nás zanechalo hluboké pocity i přesto, že jsme později oba víru částečně odmítli. To, co v nás vyvolalo touhu pracovat s tímto tématem, byla vlastně naše cesta do Indie, kde jsme objevili místní barevné interpretace křesťanských náboženských obrazů.*

G: *Čiré barvy ve vidění jihoindických Tamilů nás šokovaly a byly důvodem, proč jsme zpracovali první dva svaté – svatého Šebestiána a svatou Terezu. Byli to právě sochy těchto svatých, které jsme viděli v indické vesnici. Moc se nám líbily.*

---

124 Viz str. 225 a 233.

125 Diokleciánus byl 51. císař římské říše, který vládnul mezi lety 284 a 305.

126 Šípy numidských lukostřelců Šebestiána nakonec nezabily. Ležícího ho našla sv. Irena, která ho uzdravila, aby se pak vrátil k Diokleciánovi obrátit ho na víru. To císaře rozhněvalo takovým způsobem, že ho dal umlátit kyji.

127 French Photographer-Painter Duo Pierre And Gilles Reveal Their Over-The-Top Portraits That Bare All, Y-Jean Mun-Delsalle, *Forbes*, 13. 9. 2014.



~ **Pierre** a **Gilles**, *Saint Sebastian*, 1987





~ Nahoře: **Robert Overweg**, *Evolution of War Iconography; Greenspon, Oliver Stone – Willem Dafoe, Call of Duty: Black Ops*, 2011

~ Dole: **Damien Hirst** a **David Bailey**, *XIII. Jesus is Taken Down From the Cross*, ze série *Stations of the Cross*, 2004



~ **Damien Hirst**, *The Wounds of Christ*, 6 listů 100 × 66,7 cm, 2005

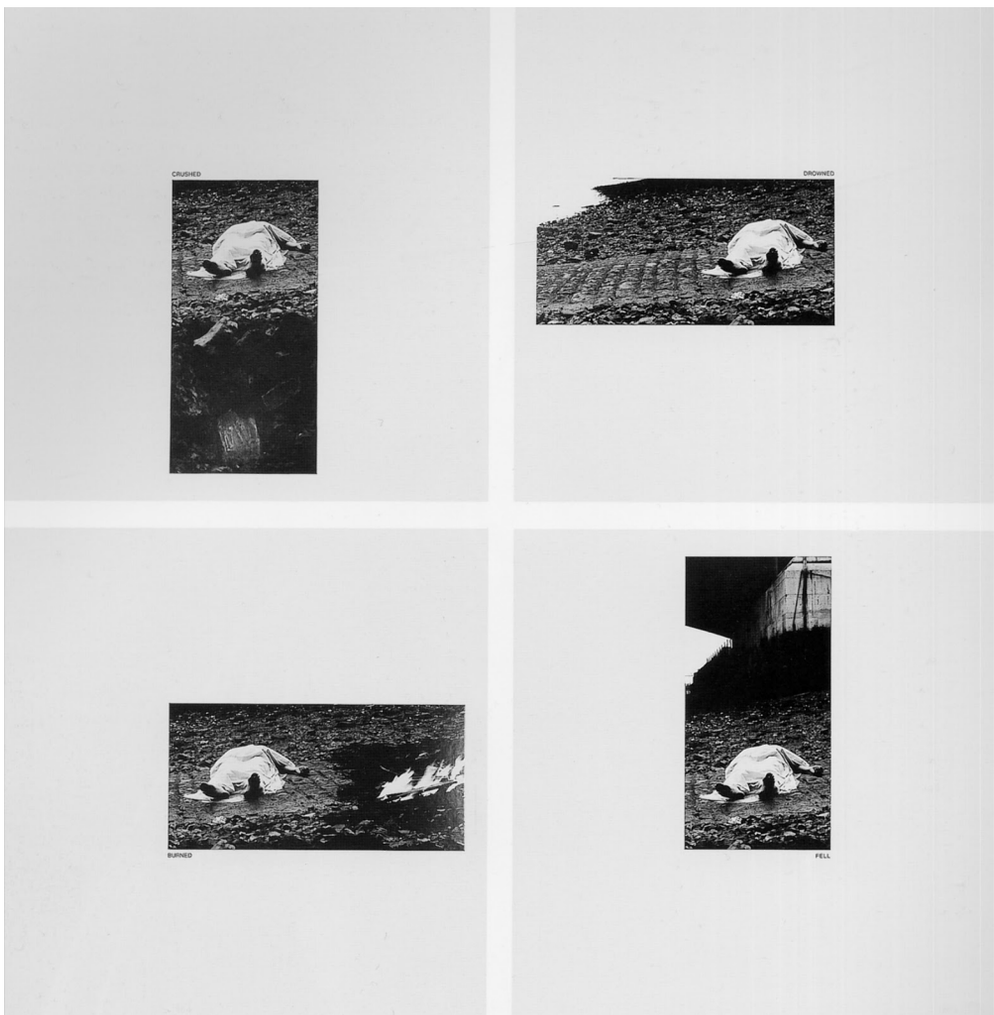
John Hilliard je britský konceptuální umělec zaměřující se na fotografii a instalaci. Je zmiňován především pro své nápadité práce, které pozoruhodným způsobem kombinují text a obraz. Zajímá ho intepretace obrazu v kombinaci s okolními faktory a variabilní možnosti editace, které dílo mohou prezentovat i z několika pohledů, čímž mění jeho význam. Tak je tomu i v jeho sérii *Cause of Death* z roku 1974 (původní z roku 1970), ve které jeden původní snímek zobrazující zesnulou osobu, systematicky a pomocí výřezů, rozkládá na čtyři samostatné fotografie. Černobílé fotografie následně instaluje jako samostatné obrazy a opatřuje je texty *Crushed* (rozdrcený), *Drowned* (utopený), *Burned* (spálený) a *Fell* (padlý), které díky zvoleným výřezům radikálně dezinterpretují jednu totožnou výchozí realitu. Tím vytváří krásný příklad toho, jakým způsobem mohou ovlivňovat a klamat své obecenstvo například umělci, editoři nebo televizní zpravodajství a internetová nebo tištěná media. Singulární snímky separované od originálu totiž nutí člověka vytvářet svá vlastní řešení, vlastní příběh, který s narativně vypočítaným doplňujícím textem utvrdí diváka ještě více v jeho imaginaci.

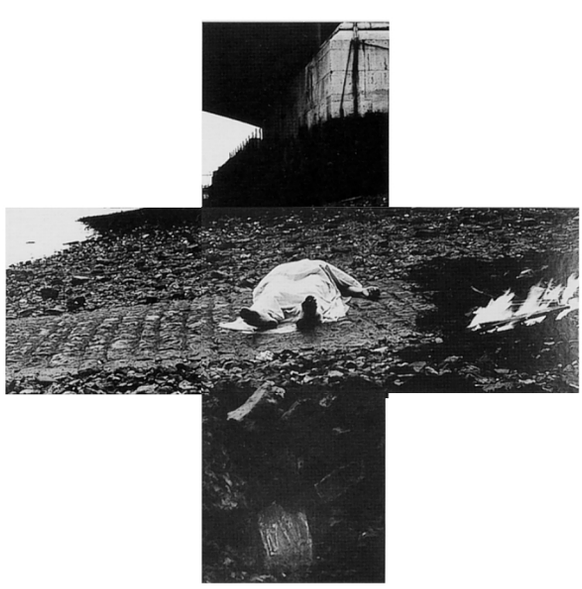
Tato práce inspirovala dalšího britského umělce, **Nicholase Middletona**, aby v roce 2004 vytvořil dílo s názvem *Four Deaths*. To je jednoduchou rekonstrukcí původního díla, které Middleton opětovně složil do původní kompozice. Ta vytváří tvar kříže produkující v díle další konotace s duchovními či medicínskými referencemi.

Poslední autor, jehož dílo v souvislostech s ostatními pracemi musím zmínit, je **Duane Michals**. Ve fotografiích tohoto významného amerického autora se slovenskými kořeny můžeme najít rovněž kombinaci několika obrazů a využití textu. Tento vystudovaný grafik a rozený vypravěč, reprezentující protipól bressonovskému rozhodujícímu okamžiku, staví své snímky do mnohdy romanticky, snově, dětsky a filmově laděných stylizovaných fotosekvencí. *„Každý chce být dospělý. K čemu vám to je? U mě neuděláte nic – žádné umění – aniž byste byli dětmi,“*[128] říká Michals ve svých 82 letech v rozhovoru k jeho velké retrospektivní výstavě v Carnegie Museum of Art v Pittsburghu. Příběh o smrti, se kterou se Michals vyrovnává svým vlastním, originálním, dětským, téměř pediatrickým způsobem, vypráví fotografie *Grandpa Goes to Heaven*. V této černobílé sekvenci můžeme na celkem pěti snímcích vidět staršího pána ležícího v posteli, před níž stojí mladý chlapec. Poté, co stařec vstane, se objeví na jeho zádech křídla. S mávnutím na rozloučenou a s úsměvem na rtech se naposledy podívá na chlapce a pomalu mizí v otevřeném okně. Chlapec mává zpět, příběh končí.

---

128 Duane Michals pro *Carnegie Magazine*, autor článku: Cristina Rouvalis, podzim 2014.





~ Nahoře: **John Hilliard**, *Cause of Death*, 1974
~ Dole: **Nicholas Middleton**, *Four Deaths*, 2004



~ **Duane Michals**, *Grandpa Goes to Heaven*, 1989



~ 4.5

SYMBOLIKA V MODERNÍ UMĚLECKÉ FOTOGRAFII INSPIROVANÉ SMRTÍ

Následující kapitola představuje podrobný pohled na různé přístupy a tematiky v oblasti umělecké fotografie, které se zaměřují na symboliku smrti. Text obsahuje detailní popisy děl a přístupů jednotlivých umělců z různých zemí a období. Díla těchto autorů zahrnují různé styly a techniky fotografie, od tradičních po moderní, a tematicky se dotýkají otázek smrti, smutku, ztráty a lidské existence. Moderní umělecká fotografie inspirovaná smrtí zde katalyzuje možnosti využití velmi osobitých symbolů a metod k vyjádření tématu smrti, ztráty a lidské existence. Fotografie v této oblasti často zahrnují osobní příběhy, historické a kulturní odkazy i citlivá osobní témata, která díky zástupné symbolice nemusí být vždy okamžitě zřejmá nebo doslovně vyjádřena, ale mohou vyžadovat hlubší interpretaci a uvědomění obrazu. V kontextu umělecké fotografie jsou díla autorů v následující kapitole nesmírně důležitá, protože nabízejí mnohoznačný pohled na smrt a umožňují divákům prozkoumat a interpretovat toto věčné téma skrze různé vizuální jazyky a symboly. V oblasti moderní umělecké fotografie inspirované smrtí se objevují různé přístupy a interpretace, které zahrnují také teoretické analýzy. Zajímavý pohled nabízí David Campbell ve své práci *Horrific Blindness: Images of Death in Contemporary Media* (Journal for Cultural Research, Volume 8, No. 1, Routledge, Londýn, 1/2004), kde zkoumá, jak jsou zobrazovány obrazy smrti v moderních médiích. Jill H. Casid v knize *Scenes of Projection: Recasting the Enlightenment Subject* (University of Minnesota Press, Minneapolis, 2020) se zabývá historickými a filozofickými aspekty smrti a její reprezentace ve vizuálním umění. Peter Schwenger ve své knize *The Tears of Things: Melancholy and Physical Objects* (University of Minnesota Press, Minneapolis, 2000) se zaměřuje na melancholii a fyzické objekty, které často zahrnují prvky spojené se smrtí a smutkem. Existují i další díla a teoretické studie, které se věnují tomuto tématu. Jedním z nich je například studie *The Aesthetics of Death in Works of Contemporary Art* od Xin-yu Wang, Hyun-joo Kim a Youn Young (Journal of Digital Convergence, Volume 18, No. 4, Daejeon, 2020), která zkoumá význam estetiky smrti v současném umění. Tato studie rozděluje estetické vyjádření smrti na dvě kategorie: reprodukovatelnost smrti a symboliku smrti, přičemž zdůrazňuje, že symbolika smrti v současném umění nejen přímo souvisí se smrtí, ale také odhaluje různé psychologické stavy, které smrt vyvolává. V kontextu symboliky smrti může být fotografie chápána jako médium, které zachycuje a uchovává vzpomínky, a tak podporuje proces truchlení. Studie *Mourning becomes eclectic: Death of communal practice in a Greek cemetery od O'Rourke* (American Ethnologist, Volume 34, Wiley-Blackwell, Hoboken, 2008) se zabývá právě tímto tématem, zkoumá, jak veřejné a osobní procesy formují praktiky smrti a přispívají k porozumění identity, komunity a smrti samotné.

~ 4.6

FOTOGRAFOVÉ VYUŽÍVAJÍCÍ SYMBOLIKU V MODERNÍ UMĚLECKÉ FOTOGRAFII INSPIROVANÉ SMRTÍ

V průběhu moderních dějin se odehrálo několik klíčových momentů, které měly zásadní vliv na směřování naší společnosti a staly se zdrojem inspirace pro mnoho umělců, kteří na ně reagovali svými jedinečnými díly. V této kapitole se budeme věnovat tvorbě předních fotografů a umělců, jejichž díla reflektují a interpretují dění tragického 11. září 2001, kdy došlo k sérii koordinovaných teroristických útoků na významné cíle ve Spojených státech amerických. Každý z těchto umělců přistupuje k tématu z jedinečné perspektivy, přičemž společně tvoří mozaiku uměleckých reakcí, které odhalují složitost a hloubku dopadů těchto událostí na lidskou psychiku a společnost. Od Walida Raada, jehož díla se pohybují na pomezí reality a fikce, přes emocionálně nabitou fotografii Reeve Schumachera, až po Gerharda Richtera, který ve svých foto-malbách zkoumá osobní a kulturní vnímání tragédie, nám tito umělci poskytují různorodé a provokativní pohledy na jeden z nejvýznamnějších dnů v nedávné historii.

Walid Raad je významný umělec, jehož práce se zaměřuje na dokumentaci a interpretaci libanonských občanských válek prostřednictvím uměleckých projektů, jako je *Atlas Group*. Jeho díla často používají fikci a archivní materiály k vyjádření složitosti a napětí mezi realitou a fikcí v kontextu moderních válečných konfliktů. Raadova práce *Let's be honest the weather helped* (1998) a video *We can make rain, but no one came to ask* (2003) jsou příklady jeho metody mapování zkázy a procesů historické rekonstrukce. Raadův přístup k dějinám je analyzován v kontextu jeho performance *Les Louvres and/or Kicking the Dead*, které je součástí širšího projektu o historii umění v arabském světě. Toto dílo se zaměřuje na koncepty „prostorů přerušených historií" a „sebehistorizace,"[129] které představují unikátní pohled na umělecké využití dokumentů v rámci socio-politického kontextu Libanonu a Blízkého východu. V sérii *Cotton Under My Feet* z roku 2007 se zabývá způsobem, jakým jsou získávány umělecké sbírky, a jaké jsou příběhy a motivace za nimi skryté. Podle záznamu San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA) byl Raad inspirován reakcemi svědků na události 11. září 2001, kteří si pamatovali nádherně modrou oblohu nad manhattanským skyline plným kouře a popela. Raad ztělesňuje tuto vzpomínku v sérii inkoustových tisků, kde každý odstín modré představuje jednu z možností barvy oblohy v tento den.

Reeve Schumacher je renomovaným umělcem v oblasti moderní fotografie. Jeho práce je známá svou hlubokou, symbolikou a emočním nábojem, často inspirovaným tématy jako je smrt a lidská existence. V jeho významné sérii[130] *Nothing but Blue Skies* lze nalézt fotografie, které využívají symboliku v kontextu moderní umělecké fotografie inspirované smrtí. Jedná se o jedno z nejvýznamnějších a nejznámějších děl Reeve Schumachera. Tato série je známá svým minimalistickým stylem a jednoduchými kompozicemi, které zahrnují nebe a vzdušné scény. Jedním z hlavních motivů je symbolika nebe. Nebe je často chápáno jako místo spojené s nadějí, věčností a transcendencí. Schumacher ve svých obrazech využívá nebe jako metaforu pro něco více, než co vidíme na povrchu. Jeho fotografie mají tendenci vyvolávat otázky o našem vztahu k smrti a věčnosti. Snímky jsou často jednoduché a abstraktní, často se jedná o obrazy nebe s minimem dalších prvků, které zvýrazňují prostor a ponechávají diváka v pozici reflexe. Použití modré barvy, která dominuje na obrazech, přidává k celkovému dojmu klidu a mystičnosti. Reeve Schumacher

---

129 *The symptomatology of a surpassing disaster: Narrativization and temporality in the work of Walid Raad*, Kaja Kraner, 2020.

130 Tato série byla poprvé představena v roce 2016 na festivalu *Les Rencontres* ve francouzském Arles, což je jedna z nejprestižnějších událostí v oblasti umělecké fotografie.

se inspiroval nejen smrtí jako tématem, ale také její symbolikou. Schumacherova práce se pokouší vyjádřit tyto složité myšlenky a emoce prostřednictvím fotografií, které jsou často jednoduché, ale hluboce dojemné.

Podobně **Thomas Ruff**, významný současný německý fotograf, ve svých dílech často zkoumá těžká a komplexní témata, jako je smrt. Ruff využívá symboliku a abstrakci, aby vyjádřil hluboké a často nepříjemné aspekty lidské existence. Příkladem je série *Nights* zobrazující noční scény, které na první pohled působí nevinně, ale při bližším prozkoumání odhalují latentní násilí a smrt. Mnohdy velmi tmavé fotografie v tomto souboru byly vytvořeny pomocí techniky citlivé na infračervené světlo, což dodává scénám neobvyklou a surreálnou atmosféru. V rámci své série *Jpeg*, zahájené v roce 2004, použil Ruff techniku chromogenního tisku pro prezentaci digitálních obrázků reflektujících teroristické útoky 11. září 2001,[131] které získal z internetu a z různých tiskových materiálů. Jeho zaměření na digitální geometrickou strukturu, která je klíčová pro formát JPEG – běžný kompresní formát digitálních obrázků, bylo stěžejní. Ruff objevil, že při zvětšování těchto obrázků se pixelová struktura mění na viditelné čtvercové bloky, což běžně působí jako vizuální chyba. Avšak pro Ruffa to představovalo zajímavý vizuální prvek, který mohl obohatit divácký zážitek. Zblízka tyto obrazy vypadají jako abstraktní geometrické vzory, zatímco z dálky se jeví jako jasně definované fotografické scény.

Sean Adair je fotograf, jehož dílo je též úzce spojeno s tragickými událostmi 11. září 2001. Jeho fotografie, které zachycují momenty, kdy letadla narazila do budov Světového obchodního centra v New Yorku, jsou považovány za ikonické záznamy tohoto dne. Adairovy snímky zahrnují okamžik, kdy jižní věž Světového obchodního centra vzplanula po nárazu uneseného letu United Airlines 175. Tato dramatičnost a naléhavost v Adairových fotografiích odhalují sílu a dopad tohoto historického dne na celý svět. Události 11. září 2001 představovaly nejen dramatický moment v historii, ale také významný bod v oblasti fotožurnalistiky. Fotografové jako Sean Adair a mnoho dalších, kteří dění dokumentovali, hráli klíčovou roli ve zprostředkování této tragédie veřejnosti. Jejich snímky poskytly nezbytný vizuální kontext a přispěly k historickému záznamu událostí tohoto dne.

Joan Fontcuberta, katalánský konceptuální umělec a fotograf, je známý především díky svým pracím zkoumajícím pravdivost fotografie. Jeho díla často kombinují realitu s fikcí a využívají fotografii jako prostředek k vyjádření ironie a kritiky. Jednou z jeho významných sérií je *Googlegram-9-11-NY*. V této sérii Fontcuberta využívá Google jako nástroj k vytváření děl. Vybral klíčová slova, která zadal do vyhledávače Google, a na základě nich systém náhodně vybral tisíce malých obrázků. Tyto obrázky pak Fontcuberta pomocí bezplatného softwaru skládá jako mozaikové dlaždice do jednoho velkého obrazu. Fontcuberta ale využívá Googlegramy i k poukázání na další problémy. Například ve svém díle *Abu Ghraib* vytvořil skandalózní obraz americké vojákyně Lynndie England, táhnoucí nahého vězně jako psa na vodítku, a to vyhledáváním jmen osob zapojených do vězeňských krutostí. V jiném díle *Ukřižování* vyhledával slova jako mučení, mučedník a vykoupení, aby znovu vytvořil ikonický zpravodajský obraz Iráčana mučeného v pozici Ježíše Krista. Fontcubertovy Googlegramy mohou být sestaveny z malých obdélníků, připomínajících pixely, ale nemají studenou vzdálenost digitálních jedniček a nul. Jeho díla jsou jakýmsi ostrým úderem do tváře, který vyzývá k probuzení ze slepoty vůči mediálním obrazům a manipulaci.

---

131 Adam Broomberg & Oliver Chanarin také reflektují 9/11 v knize *War Primer 2* (2018).

Jojakim Cortis a **Adrian Sonderegger**, dva významní fotografové, se ve svém projektu *Icons* zaměřují na přetváření historických fotografií, které zachycují tragické události. Tento projekt není jen obyčejnou reprodukcí historických snímků, ale zároveň přináší nový pohled na události, které se staly ikonickými v naší kolektivní paměti. Cortis a Sonderegger prostřednictvím svého umění zkoumají, jak se tyto události vryly do naší společné historie a jak se staly symboly určitých aspektů lidské existence, včetně smrti a ztráty. Jejich práce se vyznačuje pečlivou rekonstrukcí těchto historických scén v miniaturách, které pak fotografují. Tento proces vyžaduje značnou míru důkladnosti a uměleckého cítění, neboť detaily scén jsou reprodukovány s ohromující přesností. Například, v jednom ze svých děl Cortis a Sonderegger zrekonstruovali fotografii z atentátu na Johna F. Kennedyho. Tento obraz, který zachycuje tragickou událost, je prezentován tak, aby divák reflektoval nejen samotné události, ale i její význam a dopad na společnost. Další významnou prací v rámci projektu *Icons* je rekonstrukce fotografií z požáru vzducholodi Hindenburg nebo teroristického útoku z 11. září 2001. Cortis a Sonderegger tímto způsobem propojují historický moment s aktuálními otázkami o technologickém pokroku a jeho dopadech na lidské bytí. Projekt *Icons* tak není jen o reprodukci historických fotografií, ale o promýšlení a přetváření těchto obrazů v kontextu současnosti. Cortis a Sonderegger se snaží přimět diváky k zamyšlení nad tím, jak historické události ovlivňují naši současnost a jaký mají dopad na naše kolektivní vnímání smrti a ztráty. Jejich díla tak představují unikátní spojení historie, umění a filozofie.

Gerhard Richter, známý svým inovativním přístupem ke spojení fotografie a malby, je jednou z nejdůležitějších postav v moderním umění. Jeho tvorba, která zahrnuje foto-malby, abstrakce, skleněné a zrcadlové konstrukce, tisky, sochy a instalace, představuje fascinující propojení tradičních a moderních technik. Richterova díla často vychází z fotografií z masmédií a populární kultury.[132] Tyto foto-malby využívají obrazy z veřejných zdrojů a kladou otázky týkající se reprezentace a nejistoty. Jeho foto-malby jsou zvlášť pozoruhodné způsobem, jakým překládají fotografické idiomy do malířského média. Touto technikou vznikají malby, které vytvářejí optický efekt fotografického rozmazání. Richterova tvorba zahrnuje širokou škálu témat, od banálních situací a anonymních postav po známé krajiny, které divákovi připadají povědomé a pohodlné. Jeho díla nejsou pouhými kopiemi fotografií, ale mají vlastní strukturu, která z fotografie esteticky čerpá a transformuje ji do malby. Richterův způsob práce s historickými a kulturními tématy, který často zahrnuje osobní a kulturní vnímání války, fragmentace a ztracené identity, může poskytovat náhled do jeho vnímání. Richterův obraz *September* je příkladem jeho foto-malby, stylu, který využívá od 60. let 20. století. Richter začal sbírat fotografie v raných 60. letech a tyto používal jako základ pro svá díla. Během let se tato sbírka vyvinula v archiv, který umělec pojmenoval *Atlas*. V současnosti obsahuje *Atlas* přes 800 listů s různými obrazy, které umělce zaujaly. Sbírka zahrnuje několik fotografií teroristických útoků, což je indikativní pro Richterův umělecký proces: umělec rozpozná své téma skrze *Atlas*, vybere odpovídající fotografii a pak vytvoří malbu. Pro dílo *September* si vybral dramatický moment, v němž druhé letadlo ovládané teroristy narazilo do Světového obchodního centra. Richter nejprve namaloval celou scénu a poté škrábal povrch, čímž odhalil bílé tečky na plátně. Tento proces způsobil, že původně jasné barvy se promíchaly a vznikly odstíny šedé a hnědé, které dominují plátnu. Richter tak vytvořil efekt rozplývajícího se

---

132 *The Idiom in Photography As the Truth in Painting*, R. Hawker, 2002.

obrazu, který odráží zobrazenou scénu rozpadajících se věží. Tímto způsobem malba také zapojuje paměť diváka; známý obraz je zastřen, nutí diváka znovu si vybavit a přehodnotit svoji vzpomínku na události. Obraz existuje na hranici rozpoznatelnosti, na liminálním bodě, kde informace, které obsahuje, se mohou sestavit do několika známých vyprávění, a mysl musí pracovat, aby vytvořila soudržnost z málo definovaných kontur tvaru a rozmazané barvy. Richterovo dílo můžeme obdivovat i v České republice díky stálé sbírce Lidické galerie, kde v jako jediné instituci v zemi, nalezneme autorův obraz. Obraz nazvaný *Strýček Rudi* vytvořený v roce 1967, o rozměrech 87 × 50 cm, je olejomalba na plátně a zobrazuje Richterova strýce v uniformě německého wehrmachtu. Strýc byl během druhé světové války vojákem a zemřel krátce před jejím koncem. Dílo vyvolává smíšené emoce, neboť představuje vojáka v kontextu nacistického Německa, zároveň však zobrazuje rodinného příslušníka malíře, který byl doma vnímán jako laskavý a přátelský. Richterův obraz se stal středobodem kontroverze, když byl umístěn v Lidické galerii, místě symbolizujícím utrpení způsobené nacisty během druhé světové války. Jeho vystavení naproti vchodu galerie vyvolalo silné reakce mezi návštěvníky a místními obyvateli. Protože je tento obraz jediným dílem Gerharda Richtera vystaveným v České republice, je ceněný jak pro svůj umělecký význam, tak i pro svou finanční hodnotu, i když není určen k prodeji. Sám autor řekl k obrazu toto: *„Spíše je to pomník, je to způsob vyrovnání se. Vlastně o něm vím velmi málo mimo to, že jeho matka a jeho sestra, o něm mluvily. Viděl jsem ho jenom zřídka, ale velmi mi imponoval. Tehdy mi bylo zhruba 10 let. Měl slušivou uniformu, byl velmi milý, vtipkoval a velice dobře vypadal. Ještě si vzpomínám, jak pošťák přinesl telegram s touto zprávou: váš syn padl. Obě ženy, tedy moje babička a moje matka, vykřikly, přečetly si ten text podrobněji a ještě víc naříkaly.“* [133]

Sophie Ristelhueber je francouzská umělkyně známá pro svou práci reflektující válku a její důsledky jak na krajinu, tak na lidské tělo. Její práce často využívá symboliku spojenou se smrtí a zkázou v kontextu moderní umělecké fotografie. Jedním z jejích nejvýznamnějších děl je série *Eleven Blowups* z roku 2007. V této sérii Ristelhueber používá digitálně upravené snímky z videozáznamů silnic poškozených bombami. Fotografie zobrazují zemi, která reaguje na násilí jako živý organismus, přičemž krátery a poškozený asfalt připomínají otevřené rány. Ristelhueber často pracuje s tématy opakování a variace ve svých dílech, což umožňuje hlubší pohled na chronologii a historii konfliktů a na to, jak jsou tyto události zobrazovány a vnímány. Jedním z jejích významných projektů je také série *Fait* (1992), která dokumentuje následky války v Kuvajtu. Tato série obsahuje letecké snímky a detailní záběry pouště po bitvě, které zobrazují jak fyzické, tak psychologické jizvy zanechané válkou. Ristelhueber vytvořila i sérii *Every One* (1994), která obsahuje velkoformátové snímky chirurgických stehů na lidských tělech, což připomíná rány na povrchu země způsobené válkou. Další její dílo, *WB* (2005), prezentuje fotografie cest po Západním břehu Jordánu, které jsou přerušeny fyzickými překážkami, jako jsou hromady kamení nebo betonové bloky. Toto dílo reflektuje izolaci a rozdělení způsobené politickým a náboženským konfliktem.

Christian Patterson je americký fotograf, jehož série *Redheaded Peckerwood* je zajímavá svým způsobem prezentace a výpravy. Ta zahrnuje fotografie, objekty a dokumenty. Patterson ve své práci kombinuje prvky fikce a autentické prvky z historie, přičemž se zaměřuje na tragický

---

133 https://ct24.ceskatelevize.cz/clanek/kultura/strycek-rudi-obraz-s-pribehem-261840

příběh dvou teenagerů, Charlese Starkweathera a Caril Ann Fugate, kteří během třídenního vražedného řádění v roce 1958 usmrtili 10 lidí včetně členů rodiny Fugate. Pattersonova práce je oceňována pro jeho schopnost zachytit a zobrazit násilí a jeho vliv na krajinu. Jeho fotografie jsou doprovázeny dokumenty a objekty, které patřily vrahům a jejich obětem, včetně mapy, básně, doznání, plyšového zvířátka, kapotové ozdoby a různých dalších předmětů. Některé tyto materiály jsou objevy, které Patterson učinil jako první a prezentuje je v této sérii. Publikace *Redheaded Peckerwood* byla vydána v roce 2011 a získala široké mezinárodní uznání. Byla vybrána jako jedna z nejlepších fotoknih roku 2011 redakcemi *The New York Times*, *The Guardian* a *Le Monde*. Dále získala ocenění Book Author Award 2012 na festivalu *Rencontres de la Photographie* v Arles. Patterson za svou práci obdržel v roce 2013 prestižní stipendium Johna Simona Guggenheima. Kromě *Redheaded Peckerwood* má Patterson na svém kontě další významné projekty, například *Sound Affects a Bottom of the Lake*. Jeho díla byla vystavována v různých galeriích a muzeích, včetně Robert Morat Galerie v Hamburku a Museum of Contemporary Photography v Chicagu.

Donald Weber je významným umělcem a fotografem, jehož práce se vyznačuje hlubokým zaměřením na temněji laděná témata, a to zejména na smrt a konflikty. Weber začal svou kariéru jako sociální antropolog, což mu dodalo hlubší chápání sociálních a kulturních aspektů společnosti. Tuto znalost využil v následujících letech ve své práci jako fotograf, kdy se specializoval na dokumentární fotografii. Jeho série *Molotov coctails* nás zavede na cestu do světa moderní umělecké fotografie, která se nebojí konfrontovat se syrovou realitou pomocí silných symbolů. Tato série zachycuje protesty a nepokoje, které vypukly na Ukrajině v roce 2014 během Euromajdanu[134]. Jednou z klíčových složek těchto událostí byly právě Molotovovy koktejly, což byly domácí improvizované zbraně, které demonstranti používali k boji proti ozbrojeným silám. Autor se zaměřil na detailní záběry těchto symbolů protestu. Fotografie byly pořízeny v improvizovaném studiu na ulicích Kyjeva, kde Weber shromáždil několik Molotovových koktejlů, které byly přineseny nebo dovezeny obyvateli města pro protestující. Snímky zobrazují láhve od piva s hořlavou kapalinou a hadříky, přičemž Weber zdůrazňuje, že ačkoliv se jedná o banální objekty, mají v kontextu protestů velkou sílu. Za tento projekt byl Weber v roce 2015 jmenován fotografem roku v kategorii „Zátiší“ na Sony World Photography Awards. Molotovovy koktejly nejsou ve Weberově práci jen prostředkem boje, ale stávají se také symbolem odvahy, zoufalství a touhy po změně. Weberova práce nebyla pouze záležitostí konkrétního okamžiku na Ukrajině. Její vliv a síla přesahují do oblasti moderní umělecké fotografie jako celku. Inspirovala další umělce k tomu, aby se věnovali podobně náročným tématům a snažili se prostřednictvím svých děl komunikovat o hlubších lidských zkušenostech a emocích.

---

134 Euromajdan byla série masových demonstrací na Ukrajině trvajících od listopadu 2013 do února 2014, které vedly k tzv. revoluci důstojnosti, svržení proruského prezidenta Viktora Janukovyče a vzniku prozatímní vlády.



~ **Adam Broomberg & Oliver Chanarin**, reprodukce z knihy *War Primer 2*, 2008



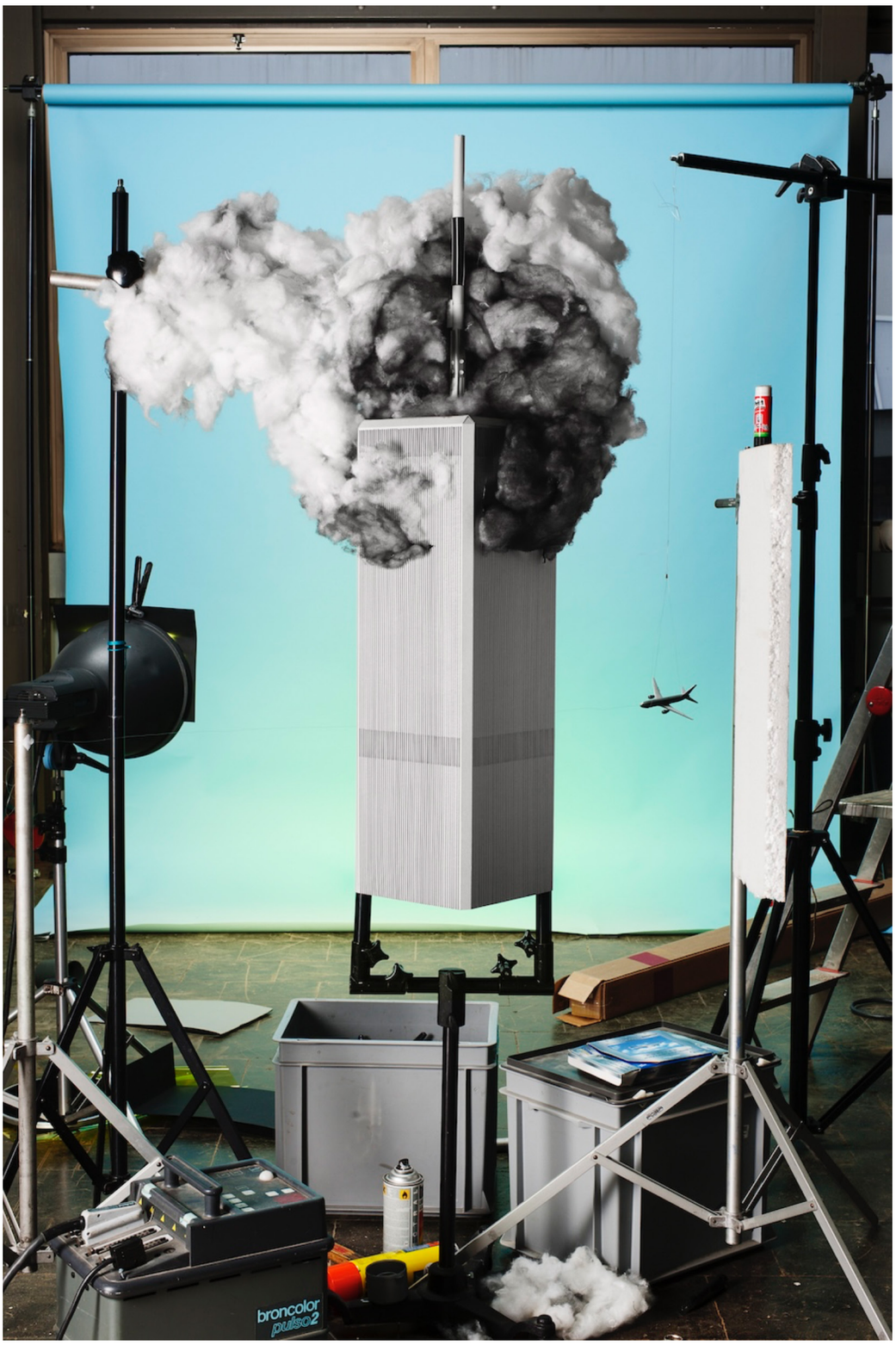


~ Nahoře: **Gerhard Richter**, *September*, 2005
~ Dole: **Thomas Ruff**, *Jpeg ny02*, 2004



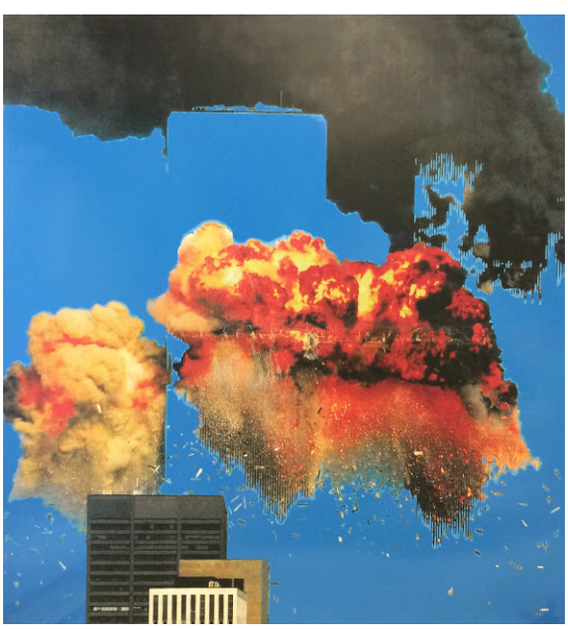


~ Nahoře: **Walid Raad**, *Cotton Under My Feet*, 2007
~ Dole: **Joan Fontcuberta**, *Googlegram-9-11-NY*, 2005



~ **Jojakim Cortis & Adrian Sonderegger**, *Making of 911*, datum neznámé





~ Nahoře: **Sean Adair**, *9-11*, 2001
~ Dole: **Reeve Schumacher**, *#1*, ze série *Nothing but Blue Skies*, 2016





~ Nahoře: **Christian Patterson**, ze série *Redheaded Peckerwood*, 2011

~ Dole: **Donald Weber**, *Staropramen II*, ze série *Molotov Cocktail*, 2014



~ **Sophie Ristelhueber**, *Eleven Blowups No 1*, 2006

Jonathon Kambouris, americký fotograf, se ve svém projektu *The Last Meals Project* zaměřuje na poslední jídla odsouzených k trestu smrti. Tímto způsobem propojuje onirickou[135] symboliku s tématem trestu smrti. Jeho práce evokují otázky o smrti, spravedlnosti a lidské povaze. V tomto projektu fotograficky zachycuje poslední jídlo, které bylo servírováno odsouzeným k trestu smrti, spolu s jejich jménem, věkem a informací o jejich zločinu. Výsledné obrazy jsou plné symboliky – jídlo zde není prezentováno jen jako poslední pokrm, ale jako metafora života, konečnosti a lidské identity. Kambourisův přístup je zároveň odrazem širšího trendu v moderní umělecké fotografii, kde umělci používají symboliku k prozkoumání hlubokých a často tabuizovaných témat.

Stejný objekt zachycuje také **James Reynolds**, avšak přístup a vyjádření jeho děl se liší. Zatímco Kambouris ve svém projektu *The Last Meals Project* propojuje onirickou symboliku s realitou trestu smrti, Reynolds přistupuje k tématu s jemnějším a minimalistickým způsobem, přestože jeho fotografie jsou silně emotivní. Tento minimalistický přístup zdůrazňuje kontrast mezi zdánlivou obyčejností jídla a vážností situace, v níž byla podávána. Zatímco Kambourisův přístup je osobnější a evokativnější, s důrazem na příběh a identitu jednotlivce, Reynolds se zaměřuje na vizuální a symbolickou sílu objektů samotných. Oba fotografové skrze svá díla podněcují diváka k přemýšlení o tématu smrti a konečnosti, ale každý z nich to dělá svým jedinečným způsobem. Kambourisovy obrazy vyzývají k zamyšlení nad sociálními a morálními aspekty trestu smrti, zatímco Reynolds přináší reflexi skrze vizuálně jednoduché, avšak silně symbolické zobrazení.

Mat Collishaw, britský umělec a fotograf již zmíněný[136] v kapitole o manipulativním přístupu v moderní umělecké fotografii inspirované smrtí, se věnuje tematice smrti a morálních otázek prostřednictvím svých provokativních děl. Jeho série *Last Meal on Death Row* je posledním příspěvkem k fotografické dokumentaci posledních jídel odsouzených k trestu smrti. Tato série obsahuje obrazy sedmi posledních jídel vězňů na cele smrti, které Collishaw přetvořil do minimalistických kompozic ve stylu holandských mistrů. Toto vizuální ztvárnění nejen odráží vážnost situace vězňů, ale také slouží jako nepřímý portrét těchto lidí. Ve srovnání s tím se Jonathon Kambouris ve svém projektu *The Last Meals Project* a James Reynolds ve svém díle *Last Suppers* sice věnují stejnému objektu se symbolem smrti, ale přistupují k němu s odlišnými uměleckými přístupy. I když všichni tři umělci – Collishaw, Kambouris a Reynolds – se zabývají stejným tématem, jejich metody a prezentace se výrazně liší. Práce Collishawa je pozoruhodná svými historickými uměleckými odkazy a unikátními tiskovými technikami, které přinášejí hloubku a texturu, odlišnou od přímějších fotografických přístupů Kambourise a Reynoldse.

Téma trestu smrti je také nosným prvkem série *The Omega Suites* **Lucindy Devlin**, známé americké fotografky. Tato série, kterou vytvářela v letech 1991 až 1998, zobrazuje interiéry popravišť ve věznicích ve Spojených státech. Tyto fotografie, prezentující místa spojená s trestem smrti, nabízejí hluboký pohled na prostředí, které běžně není veřejnosti přístupné. Práce Devlin byla veřejnosti široce představena na Benátském bienále v roce 2001, kde vzbudila značnou pozornost. Jedna z ikonických fotografií v této sérii ukazuje žluté elektrické křeslo nazývané *Yellow Mama*.

---

135 Onirická symbolika je symbolika spojená se sny a snění. Pochází z řeckého slova „oneiros“, což znamená sen. Tento typ symboliky se často vyskytuje v literatuře, umění a psychologii, kde se používají obrazy a motivy ze snů k vyjádření hlubších, často podvědomých myšlenek a emocí. Onirická symbolika se zaměřuje na intuitivní, subjektivní a často nelogické prvky, které jsou charakteristické pro sny, a často zkoumá propojení mezi snění a bdělým stavem.

136 Viz str. 254, 255, 265.

Tento objekt byl zvolen kvůli své výrazné barvě, která byla výsledkem použití dostupných materiálů – stejné barvy, která se používá na školní autobusy. Tato fotografie symbolizuje paradox použití běžného, každodenního objektu ve spojení se smrtícím zařízením. Devlin, která je součástí hnutí New Color Photography, se specializuje na fotografie interiérů se specifickým účelem nejen v USA, ale i v dalších zemích. Její práce často zahrnuje různé série, jako jsou *Pleasure Ground*, *Corporal Arenas*, *Water Rites* a *Subterranea*, které se zaměřují na různé aspekty lidské existence a interakce s prostředím.

V souvislosti s prací Lucindy Devlin se nabízí zmínit významnou historickou publikaci *Palace of Death: A True Tale of 59 Executed Murderers* (vydal autor, Columbus) napsanou **H. M. Foglem** a poprvé publikovanou v roce 1908. Tento titul nabízí pohled do tehdejšího systému trestního soudnictví v Ohiu, zejména do Ohijského státního vězení a jeho pobočky známé jako Ohijská věznice Annex. Kniha obsahuje podrobné příběhy o uvěznění a popravě vrahů v Ohiu a je hojně ilustrovaná fotografiemi elektrického křesla, popraviště, skutečných scén poprav, popravených mužů a významných událostí z „největšího vězeňského zařízení na světě“. Přestože byl Fogleho popis kontroverzní, jeho práce je považována za důležitý historický dokument, který zachycuje tehdejší metody poprav a podmínky, v nichž byli vězni udržováni až do jejich smrti. Podle dostupných informací a referencí byla kniha *Palace of Death* také považována za suvenýr pro VIP a politiky, kteří navštívili zařízení, aby si prohlédli elektrické křeslo a někdy i sledovali popravy. Tento aspekt poukazuje na fascinaci veřejnosti popravami a smrtí v té době. Fogleův zájem o popravy a jeho detailní zprávy o každém případu nabízí nahlédnutí do psychologických a sociálních aspektů trestního soudnictví a poprav v tomto období. Jeho práce mohla být inspirovaná smrtí, ale je důležitá pro pochopení historie trestního práva a poprav v Americe na přelomu 19. a 20. století. Detailní a autentické zprávy o popravách, které Fogle poskytuje, včetně fotografií a popisů vězňů a jejich zločinů, přispívají k našemu porozumění historii a vývoji trestu smrti v USA. Kniha tak může být užitečná pro historiky, výzkumníky, studenty práva a všechny, kdo se zajímají o trestní soudnictví a jeho vývoj.

Rodney Alcala, známý jako *Dating Game Killer*, byl americký sériový vrah, který působil v 70. a 80. letech 20. století. Alcala byl také vášnivým fotografem a jeho sbírka fotografií přitahuje pozornost jak pro svůj potenciální vztah k jeho zločinům, tak pro její uměleckou hodnotu a kontroverzní povahu. Alcalovy fotografie často zachycují mladé ženy a dívky v různých pózách a situacích. Mnohé z těchto snímků mají nejasnou povahu – některé se zdají být nevinné portréty, zatímco jiné nesou známky manipulace a možného násilí. Tato dvojitost představuje hlubší otázky o povaze umění a jeho vztahu k morálce a etice. V kontextu moderní umělecké fotografie, která často zkoumá temnější aspekty lidské existence, včetně smrti a násilí, lze Alcalovy fotografie vnímat jako znepokojivý příspěvek k tomuto diskurzu. Umělci jako Diane Arbus, Nan Goldin, a Weegee jsou známí tím, že svými fotografiemi otevírají dialog o marginalizovaných skupinách, osobních traumatech a temných stránkách společnosti. Alcalova sbírka, ačkoliv je spojena s jeho hrůznými činy, přispívá k diskusi o hranicích uměleckého vyjádření a etických dilemat. Jeho fotografie vyvolávají otázky o tom, co definuje uměleckou fotografii, kde leží hranice mezi uměleckým vyjádřením a morální odpovědností, a jak společnost reaguje na umělecká díla, která jsou spojena s reálným zlem. Zatímco Alcalovy fotografie mohou být pro někoho znepokojivé a kontroverzní, pro jiné představují fascinující studii lidské psychologie a morálních dilemat. Jsou příkladem toho, jak fotografie může být použita k vyvolání silných emocí a k zahájení důležitých společenských diskusí. I když je důležité si být vědomi kontextu, ve kterém byly tyto snímky pořízeny, nelze

popřít, že v rámci širšího spektra umělecké fotografie představují zajímavý a provokativní příspěvek. Jedním z klíčových aspektů Alcalovy fotografie je její schopnost zobrazit povrchovou nevinnost a skrytou temnotu. Tato dualita je charakteristická pro mnoho děl moderní fotografie, která se snaží odhalit skryté vrstvy lidské existence. Fotografie v tomto žánru často prozkoumávají temná témata, jako jsou izolace, ztráta identity a smrt, a Alcalovy práce se mohou jevit jako extrémní příklad tohoto trendu. Při posuzování Alcalovy sbírky je důležité si uvědomit kontext, ve kterém byly fotografie pořízeny. Zatímco některé snímky mohou být technicky kompetentní a esteticky zajímavé, jejich spojení s Alcalovými zločiny vrhá stín na jakoukoli hodnotu, kterou by mohly mít jako umělecká díla. Je to případ, kdy morální a etické otázky převažují nad čistě estetickými úvahami. V každém případě představuje Alcalova fotografická sbírka unikátní a kontroverzní případ v historii umělecké fotografie.

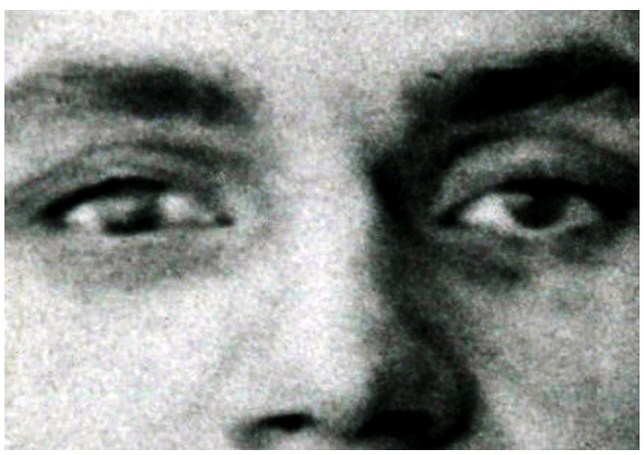
S násilnou minulostí se fotograficky vyrovnává také **Stefan Hunstein**, významný umělec, jehož práce se vyznačují reflexí politických a společenských témat prostřednictvím fotografie. Od 80. let 20. století Stefan Hunstein přijímá a modifikuje cizí obrazy, které následně začleňuje do svých fotoinstalací. Hunsteinovo dílo se zaměřuje na historické události a aktuální sociální problémy, mimo jiné na téma osudů obětí holocaustu. Jeho styl zpracování je srovnatelný s Erikem Kesselem, kdy oběma jde o zvýraznění barevné a rozmanité dekády obrazových dějin 20. století. Hunstein využil princip částečné apropriace ve svém cyklu *Gesta* z roku 2005, kde pracoval s fotografiemi od Hitlerova osobního fotografa Heinricha Hoffmanna. Z černobílých fotografií vytváří výřezy založené na gestech, čímž ze záběrů odstraňuje samotného Adolfa Hitlera – podobným způsobem jako by byl cenzurován v textu. Tím je Hitler vyloučen z obrazových dějin německého národa. V jiném díle *Die Augen der Attentäter* (Oči atentátníků) z roku 2005 použil Hunstein fotografie účastníků atentátu na Reinharda Heydricha v roce 1942 a vytvořil detailní kompozici jejich obličejů, zejména očí a nosů. Na velkých černých lightboxech jsou tak zobrazeny upřené pohledy Jozefa Gabčíka, Jana Kubiše nebo Josefa Bublika. Série byla vystavena v Deutsches Technikmuseum v Berlíně a v roce 2006 v Kunstvereinu v Augsburgu. Kromě *Die Augen der Attentäter* vytvořil Hunstein řadu dalších významných děl, jako jsou *Im Eis* (V ledu), *Gegenwart...!* (Současnost...!), a *Schön war's!* (Bylo to krásné!), které rovněž odráží jeho schopnost propojit uměleckou formu s hlubokým společenským obsahem.

Na oči se zaměřuje i **Josef Hník**, český fotograf, který ve svých dílech zkoumá temnou a introspektivní stránku smrti. Jeho práce často využívá symboliku stínů a světla, aby vyjádřil hluboké emoce spojené se ztrátou a smutkem. Hníkovy portréty jako například snímek *Shadow of Time* zobrazují postavu zahalenou ve stínu, symbolizují smrt a minulost. Hník se narodil v Praze a svou uměleckou kariéru rozvíjel na Katedře fotografie FAMU v Praze, kde se zaměřil především na fotografii a grafiku. V rané fázi svého uměleckého vývoje experimentoval s různými technikami, což mu poskytlo prostor pro vytvoření osobitého a originálního stylu. Hníka je zde ovšem nutné zmínit kvůli jeho sérii *Jiné tváře sériových vrahů*. Série vznikla mezi lety 2008 a 2012 a zahrnuje převzaté portréty známých sériových vrahů, jako jsou Jeffrey Dahmer, John Wayne Gacy nebo Ted Bundy. Tyto portréty nejsou pouhým zachycením jejich fyzické podoby, ale spíše studií kontrastů a psychologických aspektů lidské povahy. Každý portrét obsahuje dodané vizuální symboly spojené s konkrétním vrahem a jeho zločiny. Tímto způsobem fotografie získávají hlubší vrstvu. Technicky jsou Hníkovy fotografie vynikající. Jeho schopnost pracovat s barvami a kontrasty přidává jeho fotografiím silnou vizuální sílu. Série byla vystavena na mnoha významných uměleckých výstavách v České republice i v zahraničí a obdržela uznání kritiků a umělecké komunity.

Lennart Grebelius, švédský umělec, který působí v Göteborgu a Londýně, je známý svým uměleckým zaměřením na základní aspekty existence, kombinující logické a měřitelné prvky, jako je čas a matematika, s lidským rozměrem a limity naší humanity. Jeho práce od 80. let 20. století zahrnují různá média, včetně knih, videí, velkoformátových tisků a neonových značek. Grebelius se zaměřuje na knihy jako nosiče paměti a svědectví, ale také jako objekty samy o sobě. Používá knihy k shromažďování a organizování velkého množství existujících informací ve formě textu, čísel nebo obrazů. Například v díle *Man's Inhumanity to Man* (1999) jsou ve 43 svazcích uvedeny osoby, které zemřely ve válečných konfliktech během 18., 19. a 20. století, přičemž každý jednotlivec je reprezentován křížem. Další jeho práce, jako *Days at Auschwitz* (2015), obsahují výňatky z deníků lékařů v koncentračních táborech a jsou součástí trilogie, jež ilustruje holokaust výhradně pomocí citací osob popisujících svou každodenní práci na vyhlazování lidí. Významným projektem Grebelia je série *Unclaimed*, kterou vytvořil ve spolupráci s fotografem **Håkanem Ludwigsonem**. V této sérii jsou zaznamenány náhrobky stovek vězňů pohřbených na hřbitově Joe Byrd v Huntsville v Texasu. Ludwigson fotografoval kamenné kříže proti identickému černému pozadí a k fotografiím připojil tabulky se seznamem informací o zesnulých, jako jsou jména, zločiny, doba věznění a způsob smrti. Grebelius je také známý jako podnikatel a filantrop, což dokládá jeho mnohostranný přístup k umění a společenské angažovanosti.



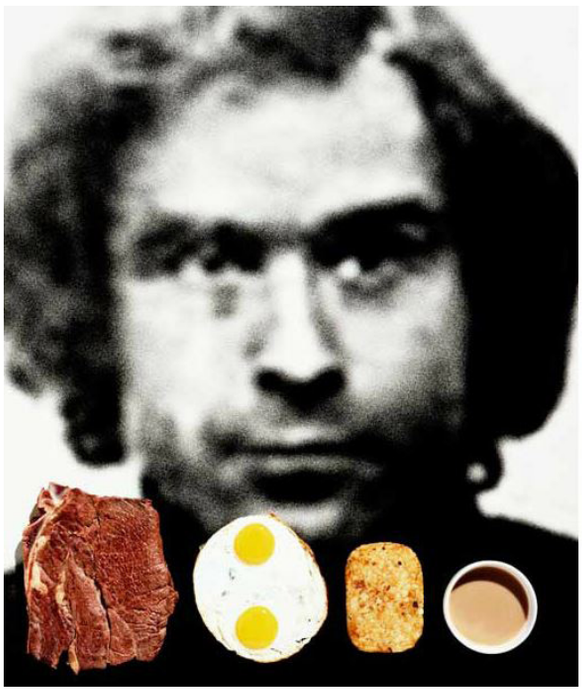


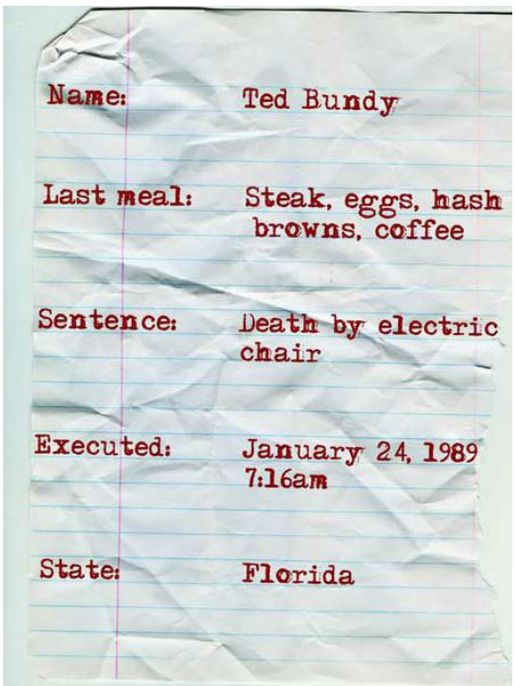


~ Nahoře: **Josef Hník**, *Jiné tváře sériových vrahů*, 2008–2012

~ Uprostřed: **Rodney Alcala**, *bez názvu*, datum neznámé

~ Dole: **Stefan Hunstein**, *Die Augen der Attentäter series, Nr. 6 (Josef Bublik)*, 2005







~ Nahoře: **Jonathon Kambouris**, *Ted Bundy*, ze série *Last meal*, datum neznámé
~ Dole: **James Reynolds**, ze série *Last Suppers*, datum neznámé



~ **Mat Collishaw**, *Sammie Felde Junior*, ze série *Last Meal on Death Row*, Texas, 2010





~ Nahoře: **Lucinda Devlin**, Komora pro smrtící injekci, státní věznice Nevada, Carson City, ze série *The Omega Suites*, datum neznámé

~ Dole: **Lennart Grebelius**, ze série *Unclaimed*, datum neznámé

Sophie Calle, významná postava ve světě moderního umění, se proslavila svými unikátními a emocionálně nabitými projekty, které se často zabývají tematikou smrti a ztráty. Její díla, charakteristická propojením fotografie, textu a instalací, odhalují intimní pohled na smutek, vzpomínky a osobní zkušenosti. Projekt *Take Care of Yourself*, který byl poprvé představen na Benátském bienále v roce 2007, představuje originální přístup k tématu ztráty a odmítnutí. Calle zde využívá e-mail, který obdržela od bývalého přítele, ukončujícího jejich vztah, jako východisko pro sérii uměleckých interpretací. Tento e-mail byl předán různým ženám – včetně tanečnic, právniček, psycholožek a dalších – které byly požádány, aby na něj reagovaly skrze svou profesní perspektivu. Výsledkem je rozmanitá a fascinující kolekce prací, které zahrnují fotografie, texty, videoinstalace a další média. Toto dílo odhaluje nejen osobní příběh Calle, ale také reflektuje širší spektrum ženských zkušeností a emocí. Dalším klíčovým dílem Calle je kniha *Rachel, Monique* (Éditions Xavier Barral, Paříž, 2017), která se soustředí na smrt a odkaz její matky. Tento projekt je sbírkou příběhů, fotografií a objektů, které mapují život a smrt Sophiiny matky, obsahující mimo jiné fotografii hrobu s nápisem „mother" (matka). Skrze tento osobní a zároveň univerzální přístup Calle zkoumá témata smrti, paměti a smutku. Její práce přitom často balancuje na hraně mezi humorem a tragédií, osobním a obecným. Sophie Calle, jejíž tvorba je uznávaná po celém světě, byla vystavována v předních mezinárodních galeriích a muzeích, jako je Centre Georges Pompidou v Paříži, Musée d'Art Moderne de la Ville v Paříži, Museum Boymans van Beuningen v Rotterdamu, Institute of Contemporary Art v Bostonu, Tel Aviv Museum of Art nebo Hara Museum of Contemporary Art v Tokiu. Její práce je známá pro svůj inovativní přístup k fotografii a za to byla v roce 2010 oceněna prestižní Hasselbladovou cenou za fotografii. V roce 2017 byla navíc nominována na cenu Deutsche Börse Photography a Foundation Prize Infinity Award v kategorii umění od International Center of Photography v New Yorku. Calle se věnuje nejen osobním tématům, ale její práce často zahrnuje širší sociální a kulturní otázky. Její metody, které spojují umělecké a dokumentární prvky, často vyvolávají diskusi a zamyšlení nad hranicemi mezi soukromým a veřejným, skutečností a fikcí, uměním a životem. Její tvorba je silně autobiografická, ale zároveň se dotýká univerzálních lidských zkušeností, což ji činí významnou postavou v současném uměleckém světě.

Hrobová místa v kontextu moderní umělecké fotografie inspirované smrtí lze nalézt také v mém souboru (**Robert Kiss**) *Neproplaceno* (2015). Ten zkoumá hrobová místa na kladenském hřbitově s nálepkou „Neproplaceno". Tato označení sdělují, že hroby již nejsou spravovány jejich původními majiteli a brzy mohou být správcem hřbitova odstraněny a zlikvidovány. Nálepky předznamenávají likvidaci hrobu, tedy něčeho, co se zdá být věčně klidné a trvalé. Ale i to přirozeně podléhá koloběhu života, a tak jejich místa převezmou časem jiní zájemci. Správci hřbitovů a jejich zaměstnanci tento fakt vědomě nebo nevědomě reflektují poněkud satiricky tím, že přes portréty zemřelých nebo pod gravírované nápisy („pokoj", „rodina" nebo „spěte blahý sen") umisťují známku NEPROPLACENO, která v tomto kontextu vytváří originální tragikomická zátiší.

Denis Tarasov je fotograf, jehož práce se vyznačují mimořádnou vizuální silou a hlubokými kulturními referencemi. Jeho sérii fotografií zvanou *Essence*, která byla vytvořena v roce 2013, se stala známou díky jejímu specifickému zaměření na extravagantní náhrobky, které najdeme ve městech jako je Jekatěrinburg v Rusku a Dněpropetrovsk na Ukrajině. Tyto náhrobky, které jsou často spojovány s tzv. „mafiánskými válkami" a zobrazují zesnulé tak, jak si přáli být zapamatováni: v luxusních autech, s drahým alkoholem nebo v oblíbeném koženém oblečení. Každá z těchto fotografií zachycuje náhrobek s portrétem zesnulého v životní velikosti, často zaobírající

se symboly bohatství a materiálního úspěchu, jako jsou drahá auta nebo šperky. Tarasovova práce byla vystavena na mnoha místech, včetně Saatchi Gallery v Londýně, kde byly jeho fotografie ze série *Essence* prezentovány jako součást výstavy *Body Language*. Tato výstava se pokusila prokázat, že figurativní umění je stále živé, a Tarasovovy fotografie mobsterských náhrobních kamenů byly považovány za významný příspěvek k této diskusi. Jeho fotografie byly popsány jako „cenné diamanty", které se vyčleňují ze společného rámce tělesnosti nebo figurativního umění.

William Christenberry, významný americký fotograf, malíř a sochař, je známý svými pracemi, které zachycují jižní americké prostředí, zejména krajinu a architekturu jeho rodného Hale County v Alabamě. Jeho díla jsou často považována za výrazné příklady moderní umělecké fotografie, které se zabývají tématem smrti, času a paměti. Christenberryho dílo významně přispělo k rozvoji fotografického média. Autor cíleně fotografuje stejná místa a objekty v různých časových obdobích, čímž sleduje změny a stárnutí v krajině a strukturách. Jedním z jeho známých děl je *Child's Grave with Pink Rosebuds, Hale County, Alabama* (1975). Tato fotografie zobrazuje dětský hrob, který je jemně ozdoben růžovými růžičkami. Christenberry ve fotografii mistrně zachycuje kontrast mezi krásou květin a smutkem ze ztráty dítěte, což vytváří silný vizuální i emoční dojem. Podobný motiv lze nalézt také na fotografii *Child's Grave with Lamb, Hale County, Alabama* (1981). Na této fotografii je zobrazen dětský hrob s figurkou jehněte, symbolem nevinnosti a čistoty. Tato fotografie, podobně jako jeho ostatní díla, odráží Christenberryho zájem o zachycení kulturního významu jižních tradic a rituálů, života a kultury.

Hrobové místo zachycuje též **Jeff Wall** na fotografii nazvané *The Flooded Grave* (1998–2000). Ta je příkladem moderní umělecké fotografie, která využívá symboliku překračující tradiční hranice dokumentární fotografie. Dílo představuje scénu zcela konstruovanou Wallem, avšak s nádechem dokumentárního realismu. Fotografie je výsledkem téměř dvouleté práce, přičemž fotografie byly pořízeny na dvou vancouverských hřbitovech během několika měsíců. Snímek je zvláštní tím, že zobrazuje otevřený hrob, který je zatopený vodou, ve které se ovšem nachází mořský život. Tento surrealistický prvek byl vytvořen ve studiu, kde pomocí specialistů na mořský život vytvořil Wall živý vodní ekosystém v nádrži vyrobené z odlitku skutečného hrobu. Wall v tomto konkrétním díle používá pokročilé fotografické a počítačové technologie, aby vytvořil „obraz" připomínající kompozici, měřítko i ambice největších historických maleb. Wall tím dosahuje pocitu zvláštního snového hyperrealismu. Zajímavým aspektem tohoto díla je i jeho prezentace. Fotografie je prezentována jako lightbox, což je technika, kterou Wall často využívá.[137] Tato metoda prezentace dodává dílu jistou hloubku a vizuální efekt umocňující jeho velký formát.

Celý hřbitov pak najdeme na fotografii **Gregora Sailera**, rakouského fotografa, jenž je známý pro svou schopnost zachytit ve svých dílech neobvyklé architektonické struktury. Sailerova práce často vyžaduje měsíce výzkumu a práce v extrémních podmínkách, včetně těch arktických. Na dokumentaci pak autor využívá velkoformátové kamery. Tu použil také v pozoruhodném projektu *The Potemkin Village*, ve které Sailer zkoumá a dokumentuje řadu falešných fasád a struktur vytvořených pro různé účely po celém světě, včetně vojenských výcvikových středisek. V této sérii

137 Viz fotografie *Dead Troops Talk* (1992) na s. 275.

se Sailer soustředí na objekty, které jsou navenek atraktivní nebo obvyklé, ale ve skutečnosti se jedná o kulisy nebo konstrukce bez odpovídajícího využití. Projekt ukazuje, jak se architektura může stát nástrojem manipulace a iluze. Ve své práci například zmiňuje idylickou francouzskou vesnici, která je ve skutečnosti vojenským cvičištěm, stejně jako falešná vesnice v poušti Mojave v Kalifornii, vytvořená americkou armádou jako tréninkové středisko. Sailerova fotografie *Tiefort City VIII, Fort Irwin, US Army, Mojave Desert, California, USA* ukazuje právě tento bizarní objekt – vojenské středisko Fort Irwin National Training Center – na pozadí lokálního hřbitova.

Neobvyklé události na pozadí běžného hřbitova nalezneme rovněž u **Polixeni Papapetrou**, australské fotografky, která ve své tvorbě často zkoumá témata spojená se smrtí, ztrátou a pomíjivostí. Tento aspekt její práce je zřetelný zejména v pozdějších sériích, kde symbolika a atmosféra fotografií odkazují na velmi osobní témata. V rámci své série *Elvis Immortal* se autorka soustředila na způsob, jakým odkaz Elvise Presleyho přežívá v moderní populární kultuře. Skrze fotografie jeho obdivovatelů a imitátorů zkoumala udržování a transformaci jeho image. Vytvořené snímky odhalují, jak veřejnost přebírá a adaptuje Elvisovu osobnost. Série se výrazně liší od jejích pozdějších děl, která se věnují především dětské identitě a symbolice.

Aleksandar Rafajlović, narozený v roce 1957 v Berane v Černé Hoře, je významný umělec, který se věnuje malbě, fotografii a dalším formám vizuálního umění. V posledním desetiletí změnil médium a nahradil svůj malířský štětec fotoaparátem, ale zachoval svůj osobitý výtvarný jazyk. Jeho díla často reflektují abstraktní reflexivitu, přičemž každé dílo je pečlivě promyšlené jako intelektuální idea a myšlenková konstrukce. Rafajlovićovy fotografie často obsahují symboly smrti a prozkoumávají hranice mezi materiálním a duchovním světem, mezi životem a smrtí. Významná díla zahrnují série fotografií *Sezona* a *Ruke*, které mají autobiografický charakter, a série *Rua da Alegria – Ulica radosti* zaměřená na motivy ze hřbitova, například svaté figurky a květiny, které komunikují s tématem smrti a paměti.





~ Nahoře: **Denis Tarasov**, ze série *Essence*, 2013

~ Dole: **Polixeni Papapetrou**, ze série *Elvis Immortal*, Imitátor Elvise Mark vyjadřuje svou úctu u Elvisova památníku v Melbourne, 1992





~ Nahoře: **Robert Kiss**, *Neproplaceno*, 2015
~ Dole: **Sophie Calle**, *Father, Mother, Brother (45)*, 1990





~ Nahoře: **Jeff Wall**, *The Flooded Grave*, 1998–2000
~ Dole: **Gregor Sailer**, *Mars Corner II. US-Army Mojave Desert, USA*, 2016





~ Nahoře: **Aleksandar Rafajlović**, *Zemlja*, 2004
~ Dole: **William Christenberry,** *Hrob dítěte s jehnětem, okres Hale, Alabama*, 1981

Pavel Maria Smejkal, narozený v roce 1957 v Ostravě, je představitelem současné umělecké fotografie. Absolvoval Veterinární univerzitu v Košicích a Institut tvůrčí fotografie na Slezské univerzitě v Opavě. Věnuje se volné fotografii a je také kurátorem a pedagogem. Jeho práce je známá pro sofistikované konceptuální a reflexivní přístupy, které často zpochybňují tradiční vnímání fotografie. Významným projektem využívajícím symboliku je jeho série *Fade Out*, která se skládá ze sbírky nalezených fotografií. Tyto snímky, připomínající díla Christiana Boltanského, jsou ve skutečnosti monumentalizované snímky z hřbitovů. Proces blednutí či vymazávání, který na nich probíhá, je podle Smejkala jakousi inverzí procesu vzniku fotografie. Tento projekt reflektuje blízký vztah mezi pamětí a fotografií. V kontextu moderní umělecké fotografie inspirované smrtí a používající symboly v podobě fotografování náhrobků nebo jejich částí, vytváří Smejkalovo dílo zajímavý dialog s díly jiných umělců, jako jsou **Jaroslav Vraj** a jeho série *Kasemata vzpomínek*, **Michel Vanden Eeckhoudt** se sérií *Remembering slavery series*, **Kris Vervaeke** se sérií *At Infinitum*, **Xavier Zimbardo** se sérií *Metamorphosis – We Shall Vanish*, **Rahul Talukder** se sérií *Faded History of the Lost*, **Torben Eskerod** se sérií *Campo Verano*, **Lucie Prášilová** s fotografiemi ze série *Vzpomínáme,* a dalších, kteří se také zabývají podobnými tématy. Vizuální a obsahová podobnost mezi Smejkalovými fotografiemi a pracemi těchto umělců je nápadná, ale zároveň každé dílo nabízí unikátní pohled a interpretaci tématu.

Rahul Talukder je významný dokumentární fotograf z Bangladéše, narozený v roce 1991. Jeho práce se zaměřuje na sociálně-politické a kulturní otázky, přičemž významným milníkem v jeho kariéře byla série fotografií dokumentujících kolaps budovy Rana Plaza v roce 2014, za kterou obdržel ocenění World Press Photo v kategorii Spot News Story. V roce 2015 získal ocenění v profesionální kategorii Konceptuální fotografie na Sony World Photography Awards. Jeho práce *Faded History of the Lost* (Zbledlá historie ztracených) získala uznání pro její silnou výpovědní hodnotu a schopnost zachytit výjimečným způsobem smutné dědictví tragédie kolapsu Rana Plaza. Tento incident zdůraznil kruté pracovní podmínky v textilním průmyslu v Bangladéši a měl široké mezinárodní dopady. Talukderovy fotografie zachycují nejen tragédii a smrt, ale i odolnost a boj lidí, kteří byli těmito událostmi postiženi. Černobílé výtvarné portréty na Talukderových fotografiích byly vystaveny na mnoha mezinárodních výstavách a objevily se v předních světových médiích, včetně *New York Times*, *Wall Street Journal* a *The Guardian*. Jeho schopnost zachytit silné vizuální příběhy přispěla k většímu povědomí o sociálních a politických problémech v Bangladéši i mimo ni. Jeho práce je považována za významný příspěvek k moderní umělecké fotografii, zejména v kontextu jejího využití k vyjádření symboliky smrti a lidské odolnosti.

Socio-kulturní a politická symbolika se objevuje i v dílech **Xaviera Zimbarda**. Francouzský fotograf ve svém projektu *Phantoms of the City* zkoumá různé aspekty městského života, včetně témat spojených se smrtí a zánikem. V kontextu moderní umělecké fotografie je třeba poukázat také na Zimbardovu sérii *Metamorphosis – We Shall Vanish* využívající symboliku metamorfózy a zmizení k vizualizaci smrti a přechodnosti. Metamorfóza v umění často symbolizuje transformaci, obnovu nebo přechod z jednoho stavu do druhého, což může v kontextu smrti představovat přechod z fyzické existence do jiné formy nebo stavu bytí. To Zimbardo fotograficky znázorňuje pomocí mizejících portrétů, siluet z bývalých náhrobních fotografií. V sérii *Metamorphosis* lze nalézt také menší cykly jako *Lost Beauties*, *Monks of Dust* nebo *Short Lived,* které se rovněž věnují smrti v symbolické rovině.

Fotografická série **Krise Vervaekeho** *Ad Infinitum* prezentuje taktéž fotografie portrétů na náhrobcích. Tato série obsahuje více než 1 000 fotografií z hongkongského hřbitova Chung Yeung, z nichž některé zůstávají překvapivě zachovalé a detailní, zatímco jiné jsou tak poškozené, že zůstává pouze malá část původní podoby. V knize, která soubor úspěšně uzavírá, jsou fotografie anonymní, beze jmen, příběhů nebo jiných referencí, pouze jako médium v různých stádiích rozkladu. Vervaeke svou prací ukazuje sílu individuálního obličeje i křehkost lidského těla.

Michel Vanden Eeckhoudt byl belgický fotograf známý především pro své černobílé fotografie zvířat. Narodil se v roce 1947 v Bruselu a zemřel v roce 2015 ve věku 67 let ve stejném městě. Společně s Christianem Caujollem spoluzakládal agenturu VU. Jeho práce byla charakteristická precizním, často až krutým okem, kterým dokázal zvířata v zoologických zahradách prezentovat v trvalé rovině smutku. Eeckhoudt začal svou kariéru ve fotožurnalistice, ale brzy se začal věnovat osobnějším tématům, zvláště vztahům mezi psy a jejich majiteli. Jeho fotografie jsou plné humoru, ale nikdy nejsou jen anekdotické. Jsou elegantní a čisté, některé vyvolávají úsměv, jiné vážné otázky. V jeho díle lze najít široké spektrum témat, od imigrace v Belgii, přes reportáže o soutěžích psů, koček, miminek a mažoretek až po práce na objednávku v Belgii i jinde v Evropě. Publikoval také několik knih, mezi které patří například *Zoologies* z roku 1982, *Doux-amer* a *Duo*. V roce 1998 vytvořil sérii *Remembering Slavery Series*. Tato série vznikla, když se Vanden Eeckhoudt věnoval fotografování v různých koutech světa, včetně Martiniku, aby zachytil atmosféru a objekty připomínající období otroctví. Martinik je známý svými historickými povstáními otroků, z nichž nejvýznamnější se odehrála v letech 1678, 1699, 1748, 1752, 1822, 1833 a především v roce 1848, což vedlo ke zrušení otroctví. Kontrastní černobílá fotografie zachycující ztrhané linie mužské postavy černošského původu je tedy silně symbolicky spjata s tématem utrpení, svobody i smrti.

Torben Eskerod, dánský fotograf, je známý pro své unikátní přístupy k umělecké fotografii. Ve své sérii *Campo Verano* představuje unikátní interpretaci fotografií umístěných na náhrobcích v největším římském hřbitově stejného jména. Eskerod se zaměřuje na fotografie jako na památníky, zkoumá vztah mezi fotografií, pamětí a smrtí. Autor ve své práci dokumentuje portréty zemřelých a odstraňuje je z jejich původního kontextu. Používá zastaralé filmy k zachycení zvětralých pohřebních fotografií, rámovaných květinami a opadanými listy, čímž dosahuje nereálných barev a evokativních, živých textur. Výsledným zvětšením rovněž zvýrazňuje detaily a struktury obrazu, které tak nabývají nových významů. Tyto struktury zároveň ukazují na vliv času, jejich materiál degraduje, čímž připomíná implicitní přítomnost smrti ve fotografii. Eskerodův umělecký přístup k smrti se výrazně liší od klasické fotografie.

Další práce **Gerharda Richtera** v kontextu symboliky smrti v moderní umělecké fotografii vyvolává otázky o hranicích umění a o tom, jak umění zachází s tématy, jako jsou tragédie a politický terorismus. Dílo nazvané *18. Oktober 1977* je fascinující a kontroverzní součástí moderní umělecké fotografie. Série obrazů se zaměřuje na smrt členů skupiny Baader-Meinhof, známé také jako Frakce Rudé armády (RAF). Tato radikálně levicová skupina se v 70. letech 20. století v západním Německu dopustila řady teroristických činů. Richterovy obrazy jsou založeny na fotografiích dokumentujících smrt členů RAF, včetně Andrease Baadera, Gudrun Ensslin a Jana-Carla Raspeho, kteří byli nalezeni mrtví ve svých celách ve Stuttgartu 18. října 1977. Série také zahrnuje obraz *Beerdigung*, který

zobrazuje pohřeb těchto členů RAF[138] ve Stuttgartu. Richter využívá techniku rozmazání obrazu[139], což dává jeho dílům charakteristický vzhled a přispívá k jejich emocionálnímu dopadu. Tato technika rozmazání vytváří dojem nejistoty a nejasnosti, což je klíčové pro porozumění symboliky smrti v moderní umělecké fotografii. Dílo *18. Oktober 1977* bylo poprvé vystaveno v roce 1989 a následně se objevilo v několika předních galeriích a muzeích po celém světě, včetně Museum of Modern Art v New Yorku, které dílo nakonec získalo do svých sbírek v roce 1995.

V kontextu se nabízí také práce neméně významného světového autora. **Christian Boltanski** byl umělcem, který ve své tvorbě hojně využíval symboliku smrti v moderní umělecké fotografii. Jeho díla často reflektovala téma smrti a paměti, což je vidět na příkladech děl jako *Images modeles* (1973–1975), *La Vie Impossible* (1996) a *Personnes* (2010). Jeho raná tvorba v 70. letech 20. století byla součástí diskuse o roli fotografie jako umělecké formy a postavení umělce-fotografa. Boltanského díla často využívala fotografii k vyvolání pocitu ztráty a smutku, zvláště v kontextu holokaustu a historických tragédií. Jeho práce byla vnímána jako komentář k otázkám paměti a způsobu, jakým lidé vnímají a pamatují si historické události[140]. Zajímavým příspěvkem na téma moderní umělecké fotografie inspirované smrtí je instalace *The Reserve of Dead Swiss* obsahující 42 fotografických portrétů mužů, žen a dětí různého věku. Každá fotografie je rámována, umístěna na polici a nakloněna k zadní stěně. Na každém rámu jsou elektrické lampy směřující světlo na tváře zobrazených. Fotografie jsou uspořádány ve třech řadách na policích s lehkými látkami. Instalace je umístěna na jedné stěně nebo v rohu místnosti – podle galerie. Boltanski pro tuto instalaci použil fotografie z nekrologů švýcarských novin *Le Nouvelliste du Valais*. Identita osob je cíleně ztracena kvůli špatné kvalitě tisku a odstranění doprovodného textu. Boltanski o díle *The Reserve of Dead Swiss* prohlásil mimo jiné toto: *„Předpokládám, že část práce je také o jednoduché fascinaci z pohledu na hezkého člověka, u něhož si představujete jeho popel.“* [141] Instalace byla poprvé postavena v Japonsku v roce 1990 pro sólovou výstavu na mezinárodním festivalu Aichi Triennale v Nagoji.

Princip využití více uměleckých forem za účelem vytvoření uměleckého díla se symbolikou smrti nalezneme také u **Mladena Srbinoviće**, významného srbského malíře a grafika, který žil v letech 1925–2009. Byl nejen uznávaným umělcem, ale také se výrazně angažoval ve společenském životě. Působil jako profesor a děkan na Srpska Akademija Nauka i Umetnosti (Akademii výtvarných umění v Bělehradě), byl členem předsednictva a viceprezidentem Srbské akademie věd a umění a také členem Makedonské akademie věd a umění. Během svého života získal řadu ocenění, včetně Oktobarské ceny města Bělehradu (1958 a 1974) a Sedmojulské ceny (1984). Jeho dílo *The Colours of Death* vytvářející s Boltanským zajímavý dialog, se skládá z množství různě velkých objektů, které jsou uspořádány na stěně ve strukturované, ale zdánlivě náhodné kompozici. Objekty využívají převážně černou, bílou a červenou barvu a zdá se, že každý z nich nese určitý grafický nebo ikonografický prvek, jako jsou kříže, hvězdy nebo geometrické tvary. Celkově kompozice působí abstraktně, ale s výraznými náznaky symboliky smrti a možná i politiky, vzhledem

---

138 Téma RAF inspirovalo také Arwed Messmera k vytvoření knihy *RAF: No Evidence / Kein Beweis* (2017). Více podrobností na s. 109, 117.

139 Na principu mizejících portrétů je založeno také dílo *Albert* od Toma Molloye.

140 *Obliquely Shown Crimes*, C. Shapiro, 2001.

141 Dle rozhovoru na *https://www.sculptureclubjournal.com/journal/boltanski*

k použití červené barvy a hvězdy, která může evokovat komunistickou symboliku. Tato kombinace prvků by mohla naznačovat komentář k otázkám života a smrti, možná ve vztahu k historickým nebo socio-politickým událostem. Abstraktní přístup k umění může povzbuzovat diváka, aby se zamyslel nad významem jednotlivých prvků a jejich vzájemným vztahem. Černá barva často symbolizuje smutek nebo smrt, zatímco červená může vyjadřovat krev, vášeň nebo násilí. Bílá barva může představovat nevinnost nebo čistotu, ale v kontrastu s černou a červenou může získat další vrstvy významu. Vzhledem k tomu, že jde o dílo Mladena Srbinoviće, je pravděpodobné, že bylo ovlivněno jeho zkušenostmi a uměleckou praxí ve 20. století v bývalé Jugoslávii, což bylo období bohaté na radikální historické a politické změny.





~ Nahoře: **Jaroslav Vraj**, *Kasemata vzpomínek*, 2004
~ Dole: **Xavier Zimbardo**, *Metamorphosis – We Shall Vanish series*, datum neznámé



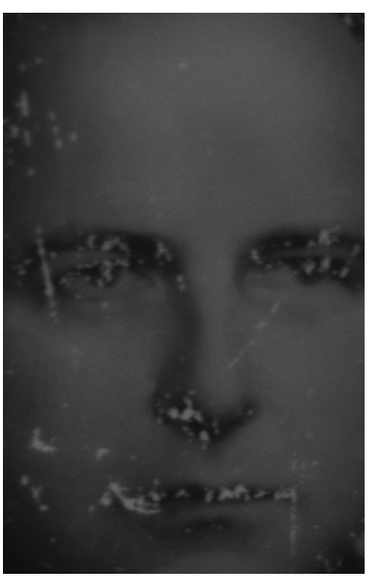




~ Vlevo nahoře: **Pavel Maria Smejkal**, ze série *Fade Out*, 2004
~ Uprostřed nahoře: **Rahul Talukder**, *Faded History of the Lost*, Bangladéš, 2015
~ Vpravo nahoře: **Torben Eskerod**, *Campo Verano*, 2009

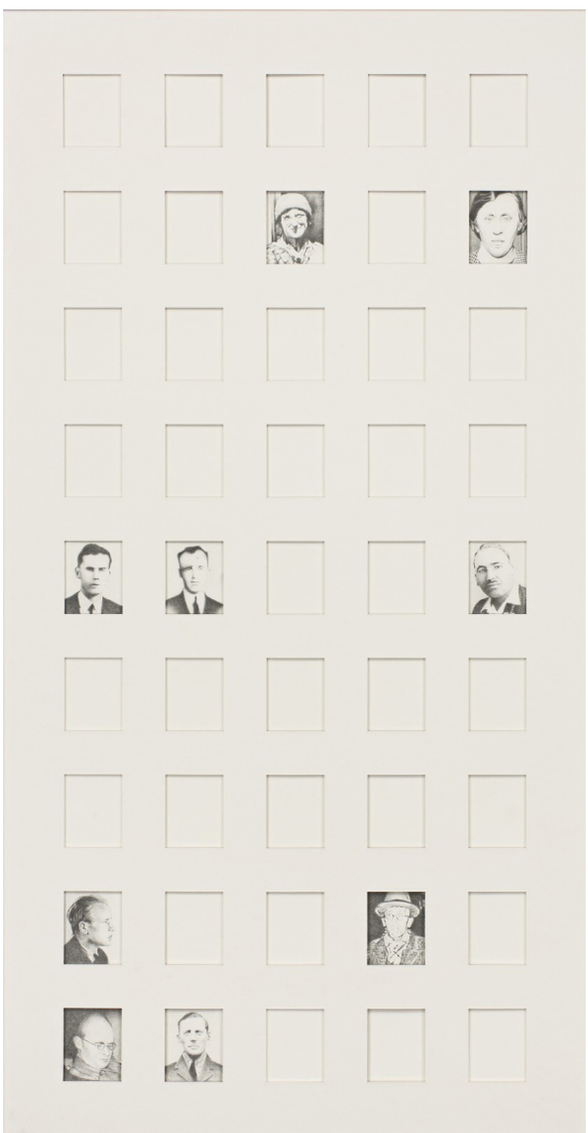






~ Vlevo dole: **Michel Vanden Eeckhoudt**, *Martinique*, ze série *Remembering Slavery*, 1998
~ Uprostřed dole: **Kris Vervaeke**, *Ad Infinitum*, 2013
~ Vpravo dole: **Lucie Prášilová**, *Vzpomínáme*, 2007





~ Nahoře: **Gerhard Richter**, *Baader-Meinhof photographs from atlas (18 October 1977)*, 1988

~ Dole: **Tom Molloy**, *Albert, detail, plate 1*, 2012





~ Nahoře: **Christian Boltanski**, instalace *Reserve the Dead Swis*, 1990

~ Dole: **Mladen Srbinović**, *The Colours of Death*, 1986–1990

Georgia Metaxas je renomovanou melbournskou fotografkou, která se zaměřuje především na dokumentární fotografii. Její práce často zkoumá téma identity a rituálů v rámci různých komunit a kultur. Metaxas se věnuje portrétní fotografii a ve svých dílech využívá estetiku rané dokumentární fotografie. Jedním z jejích nejvýznamnějších projektů je série *The Mourners* (Plačky), která představuje portréty žen, které se rozhodly nosit černou na znamení trvalého smutku po ztrátě svých blízkých. Z výrazů na jejich tvářích lze číst hlubokou pietu i nikdy nekončící vzpomínání na blízké zesnulé. Tato série je považována za silný příspěvek ke vztahu mezi pamětí, fotografií a smrtí, propojujícím tyto elementy do jednoho celku. Vizuálně minimalistický koncept plný silných portrétů vznikl v prostředí mobilního fotografického studia s černým pozadím.

Obrazové podobnosti s dílem Metaxas lze najít u **Mariely Sancari**, argentinské fotografky, která se narodila v Buenos Aires v roce 1976 a v současnosti žije a pracuje v Mexiku. Její umělecká práce se soustředí na identitu a paměť a zkoumá, jak jsou tyto aspekty vzájemně provázány a ovlivňovány časem a prostorem. Jedním z jejích nejznámějších děl je série fotografií nazvaná *Moisés*. Koncept je typologií portrétů mužů ve věku 70 let, což je věk, kterého by její otec dosáhl, kdyby byl stále naživu. Projekt *Moisés* je tedy inspirován osobní zkušeností Sancari. Vznikl poté, co jí a jejímu dvojčeti nebylo povoleno vidět mrtvé tělo jejich otce, který spáchal sebevraždu. Tato skutečnost způsobila, že obě sestry pochybovaly o jeho smrti a měly pocit, že vše byla jen noční můra. Prací na sérii se snažila zpracovat svůj zármutek a ztrátu. Kniha vycházející z této série byla později zařazena do mnoha seznamů nejlepších fotoknih roku 2015. Sancari prezentovala své dílo v galeriích Patricia Conde Galería v Mexico City a Sello de Agua ART Gallery v Tchaj-peji.

Symbolickou rovinu v zobrazování smrti prezentuje rovněž **Paweł Supernak**, polský fotograf a fotožurnalista. Je fotoreportérem Polské tiskové agentury a absolventem Institutu tvůrčí fotografie na Slezské univerzitě v Opavě. Jeho série *Hereafter* je intenzivním průzkumem tématu smrti a lidského těla. Fotografie ukazují portréty živých lidí, kteří se rozhodli pro různé formy nakládání s jejich těly po smrti. Supernak zachycuje například člověka, který se rozhodl darovat své tělo po smrti pro vědecké účely, nebo námořníka, který si přeje, aby jeho popel byl rozptýlen v moři, či mladou dívku, která si přála kremaci. Je zde také portrét Tatarky, která ví, že bude pohřbena na Mizaru. Supernakova práce přináší do popředí otázku, jaký význam přikládáme lidskému tělu během života a po smrti, a ukazuje různé kulturní a náboženské přístupy ke smrti a pohřbívání. Supernak přiznává, že samotné fotografování bylo více technickou prací, zaměřenou na kompozici a využití světla, přičemž hlubší reflexe a emoce se objevily až při pozdější práci na fotografiích.

Dílo nabité symbolikou je doménou **Angela Cricchiho**, známého italského fotografa, jehož dílo *Gloomy Sunday* popisuji detailně také v kapitole o manipulativním přístupu[142] v moderní umělecké fotografii. Další Cricchiho díla vztahující se k symbolické rovině zobrazování smrti najdeme například v sérii *Et amare amabam* (Milovat jsme milovali), inspirované spisem *Confessions*[143] svatého Augustina. Tato série se zabývá vztahem mezi tělem a svatostí a zahrnuje imaginární portréty

142 Viz s. 255, 264.

143 Vyznání jsou poměrně rozsáhlým filosoficko-autobiografickým spisem o 13 knihách, v nichž autor (tehdy již hipponský biskup) líčí své bolestné hledání moudrosti a cestu ke křesťanské víře (knihy I–IX) a zamýšlí se nad otázkami paměti (X), času (XI), smyslu starozákonní knihy Genesis a soupodstatností Trojice (XII–XIII).

katolických mučedníků, řeckých a egyptských bohů, postav z brazilského a kubánského Santeria nebo Santa Muerte, ženské postavy personifikující smrt[144] v mexickém a americkém lidovém katolicismu. Tyto práce jsou prezentovány ve formátu diptychů, což umožňuje zajímavou vizuální a tematickou interakci mezi dvěma spojenými obrazy. Cricchiho kariéra jako fotografa začala po ukončení jeho sportovní kariéry. Jako módní fotograf spolupracoval s předními mezinárodními časopisy a vytvářel portréty celebrit. V roce 1997 založil svou produkční společnost Lostandfound, pro kterou tvořil reklamní kampaně. Od roku 2001 se Cricchi věnuje také režii krátkých filmů, uměleckých videí a módních filmů. Po výstavě Gloomy Sunday v muzeu MAK ve Vídni v roce 2009 se rozhodl omezit svou práci v módní fotografii a soustředit se ryze na uměleckou fotografii. Jeho díla byla vystavena v muzeích a soukromých institucích v Itálii, Nizozemsku, Francii a Rakousku. Angelo Cricchi je také kreativním ředitelem magazínu FLEWID.

Belinda Whiting je umělkyně, která se ve své práci zaměřuje na fotografii a vizuální umění. Její dílo *Sophie's Story* je velmi osobním projektem, který vznikl jako odezva na předčasnou smrt její dcery Sophie ve věku tří let. Toto dílo je zaměřené na proces smutku a zpracování ztráty, ale zároveň slouží jako oslava mladého života. Soubour je kombinací jednoduchého textu a fotografií z rodinného alba, což dává dílu přístupný a zároveň intimní charakter. Toto dílo bylo vytvořeno zejména pro mladší publikum, aby mu pomohlo lépe porozumět realitě krátkého, ale výjimečného života. Kniha byla poprvé představena na významné mezinárodní výstavě v Národním mediálním muzeu v Bradfordu a později i v Dánsku a Kanadě. Byla také zahrnuta do dokumentárního seriálu pro britský *Channel 4*. Kniha *Sophie's Story* (iUniverse, Bloomington) byla vydána v roce 2012 a je možné si ji koupit přímo od Belindy Whiting na její webové stránce.

Podobným citlivým přístupem vizualizuje svá díla **Bianca Sistermans**, nizozemská fotografka, jejíž dílo je charakteristické zobrazením malých frustrací a imperfekcí života, které jsou zároveň velmi poetické a esteticky podané. Několik jejích sérií představila výstava *Alledaagse ergernissen en het Baby zeepaardje* (Každodenní otravy a Malý mořský koník) v galerii Cokkie Snoei v Rotterdamu. Jedna z nich, *Alledaagse ergernissen* (Každodenní otravy), zobrazuje každodenní malé až úsměvné nepříjemnosti, jako jsou vlhké skvrny na záclonách nebo nevhodně umístěný koberec. Tato díla vyzývají k přijetí nedokonalostí našeho životního prostředí. Sistermans také spolupracuje s básníky a spisovateli, například s Evou Gerlach a Sasjou Janssen, kteří svými básněmi doplnili její fotografie. Další její série mají smutnější témata. V sérii *Lang zal ze leven! Met mijn moeder verdween het keuvelen* (Dlouho žila! S mojí matkou zmizelo povídání) portrétovala lidi, kteří nedávno ztratili svou matku. Symbolik lze nalézt také v projektu *Hier besta ik* (Zde existuji), který se zaměřuje na skupinu básníků píšících o lidech umírajících v úplné samotě, od bezdomovců po osamělé seniory.

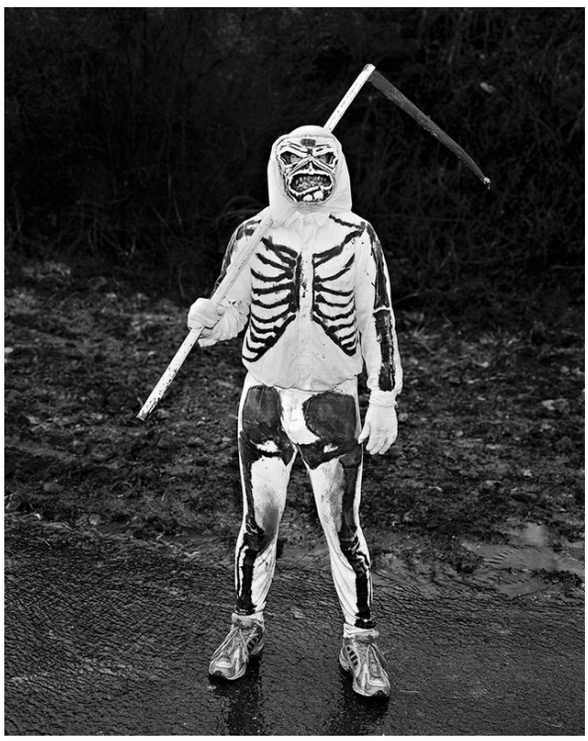
144 Postavu smrti (smrtky), nalezneme také v dokumentárně laděných fotografiích Václava Jiráska. Aranžovaná díla hojně využívající téma smrti v symbolické rovině tvoří také Svyatoslav Ponomarev Purba, současný ruský umělec, který se zabývá několika uměleckými žánry včetně fotografie.







~ Vlevo nahoře: **Georgia Metaxas**, *Mourners #6*, fotografie ze série *Mourners*, 2011
~ Vpravo nahoře: **Mariela Sancari**, fotografie ze série *Moisés*, 2015
~ Dole: **Paweł Supernak**, fotografie ze série *Hereafter*, 2013





~ Nahoře: **Václav Jirásek**, *bez názvu*, datum neznámé

~ Dole: **Angelo Cricchi**, *Santa Muerte*, ze série *Inacarnate – Et amare amabam*, datum neznámé





~ Nahoře: **Belinda Whiting**, *Sophie's Story*, 1995
~ Dole: **Bianca Sistermans**, *Appels Garden*, ze série *Hier Besta Ik*, 2017

Tina Enghoff, dánská fotografka, video-umělkyně a spisovatelka se proslavila především svým projektem *Possible Relatives*. Tento projekt se zaměřuje na tematiku odmítnutí, samoty, neviditelnosti i smrti v kontextu moderních sociálních vztahů ve vyspělé společnosti. Série *Possible Relatives*, realizovaná v letech 2002–2004, obsahuje 26 děl, která dokumentují část lidského života, které jsme svědky málokdy – smrt v podobě stop zanechaných lidmi, kteří zemřeli sami. Jedná se sérii založenou na fotografiích prázdných bytů, jejichž obyvatelé zemřeli. Tato místa autorka zaznamenala díky výjimečnému povolení vstupu do těchto prostor. Fotografie vyvolávají pocit existenciální samoty, která je společná nám všem, a představují nevyřčené a neznámé příběhy osamělých lidí. Projekt zpochybňuje představu dobře fungujícího sociálního státu a vzbuzuje u diváků jistý neklid. Sérii se podařilo zakončit úspěšnou publikací *Possible Relatives* (Journal, Stockholm, 2004). Enghoff v rámci své umělecké praxe vytvořila i další významné projekty, jako jsou *Dogwalk*, *Migrant Documents* a *Seven Years*. Její práce se často zaměřují na marginalizované skupiny a jedince, zkoumají téma izolace a sociálních vztahů. Její fotografie a videoinstalace byly vystavovány na mnoha místech, včetně Nikolaj Kunsthal v Copenhagen Contemporary Art Center v dánské Kodani a Tampere Museum of Contemporary Art ve finském Tampere. Enghoff je rovněž autorkou několika dalších knih, mezi které patří například *Dogwalk* (Journal, Stockholm, 2006) a *Migrant Documents* (Journal, Stockholm, 2013). Za svou práci získala řadu ocenění a nominací, včetně nominace na Deutsche Börse Photography Prize. Významným aspektem jejího uměleckého díla je používání symboliky a metafor v moderní umělecké fotografii, často inspirované tématy jako je smrt, osamělost a sociální izolace.

Na objekty, které zůstaly po smrti člověka, se zaměřila rovněž významná německá fotografka **Tina Ruisinger**, která se ve své práci zaobírá především lidskou smrtelností a pomíjivostí. Studovala na Hamburger Schule für Fotografie (Hamburská škola fotografie), v International Center of Photography (ICP) v New Yorku a na Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) (Univerzitě umění v Curychu). Od 90. let pracuje jako nezávislá fotografka v oblastech reportážní fotografie, portrétů a taneční fotografie. Její dílo *Traces* (Stopy), publikované v roce 2017, se zabývá tématem ztráty a zanechání stop po zesnulých v životech jejich rodin a blízkých. Ruisinger fotografovala předměty, které zůstaly po smrti člověka, jako jsou osobní věci, fotografie, oblečení nebo místa. Tato díla reflektují nejen smrt, ale také životy těch, kteří zůstali. Předměty jsou zobrazeny mimo svůj původní kontext, což podtrhuje symboliku a jejich vlastní emocionální náboj. Dalším významným projektem je *Ashes* (Popel) podrobně představený v kapitole o naturalistickém přístupu v moderní umělecké fotografii inspirované smrtí. Ruisinger se také věnuje fotografii v oblasti paliativní péče, kde využívá fotografii jako prostředek pro zkoumání lidských příběhů a biografií. Její práce v této oblasti zdůrazňuje význam fotografie jako nástroje pro zachycení a předávání životních příběhů a emocí. Ruisinger je oceňovaná fotografka, jejíž práce byly vystavovány v sólových i skupinových výstavách v Evropě i v zahraničí. Kromě svých nezávislých projektů realizuje Ruisinger také zakázkovou práci jak v redakční, tak komerční sféře. Spolupracuje s různými institucemi a nabízí umělecký doprovod v domovech pro seniory, hospicích a nemocnicích, a vede workshopy v domovech pro seniory.

Thomas Demand je německý umělec, narozený v roce 1964, jehož díla se vyznačují unikátním spojením sochařství a fotografie, přičemž často vycházejí z nalezených obrazů. Demand žije a pracuje v Berlíně a Los Angeles a věnuje se výuce na Vysoké škole výtvarných umění v Hamburku. Ve své tvorbě se zabývá rekonstrukcí nalezených fotografií do trojrozměrných modelů

z papíru a kartonu, obvykle v životní velikosti, které poté pečlivě osvětluje a fotografuje pomocí velkoformátové kamery. Po dokončení procesu jsou modely vždy zničeny. Jeho práce *Junior Suite* z roku 2012 je fotografickým komentářem k bezohledné povaze tabloidní fotografie a obrovskému veřejnému zájmu o tragédie celebrit. Reaguje na mediální šílenství kolem předávkování Whitney Houston v roce 2012. Demand byl šokován publikací jedné fotografie, která zobrazovala stůl, u kterého Houston jedla krátce před svou smrtí. I tuto scénu autor znovu vytvořil jako dokonalou alternativu z barevného papíru. Výsledné dílo ruší iluzi intimity vytvořenou bulvárním snímkem, často označovaným za „poslední večeři" Houston. Fotografie je dnes také součástí sbírky National Gallery of Art ve Washingtonu, D.C. Další Demandova práce, *Badezimmer* (Koupelna) z roku 1997, je založena na fotografii hotelového pokoje v Beau Rivage v Ženevě, kde byl ve vaně nalezen mrtvý Uwe Barschel, významný německý politik ze strany CDU. Obě díla, *Junior Suite* i *Badezimmer*, jsou příkladem Demandova zájmu o reprezentaci a transformaci prostřednictvím fotografie, kde modely vytvořené z papíru slouží jako základ pro velkoformátové fotografie často zobrazující stopy poslední lidské aktivity. Modely zároveň reprezentují zvláštní vztah mezi reprodukcí a originálem, který jeho fotografie zkoumá.

Na symboliku smrti a stárnutí se soustředí významná japonská fotografka **Miyako Ishiuchi** v její sérii *Mother's*. Ishiuchi se narodila v roce 1947 a začala se věnovat fotografii ve věku 28 let. Její dílo lze rozdělit do tří hlavních fází. První fáze zahrnuje série *Yokosuka Story* (1977), *Apartment* (1978) a *Endless Night* (1981), které se vyznačují zrnitými černobílými fotografiemi. Druhá fáze, počínaje sérií *1·9·4·7* (1989), se zaměřuje na lidské tělo, zobrazující různé textury kůže a jizev. Třetí fáze začíná sérií *Mother's* a je významným milníkem v její kariéře. Představuje hluboký pohled do intimního světa ztráty a vzpomínek. Tato série byla poprvé představena mezi lety 2000 a 2005 a později reprezentovala Japonsko na Benátském bienále v roce 2005. V tomto souboru autorka zachycuje předměty po své zesnulé matce, včetně jejího spodního prádla, šatů, bot a kosmetiky. Fotografie v této sérii jsou známé svou intenzitou a citlivostí k detailu, přičemž každý snímek je vypracován s vysokým stupněm zručnosti, včetně emocionálního vkladu. Ishiuchi zde ukazuje, jakým způsobem mohou osobní předměty nést stopy života a stávat se tak tichými svědky lidské existence a smrti. Soubor je také na rozdíl od přechozích prací vypracován v barvě, což přispívá k povaze díla i jeho silnému vizuálnímu dopadu. Jednotlivé fotografie v sérii jsou výjimečné svým zaměřením na textury a detaily, které v sobě nesou stopy času a používání. Například fotografie spodního prádla nejsou jen statickými záběry látek, ale odrážejí osobní příběh, minulost a intimní spojení s jejich majitelkou. Tyto předměty, zachycené s velkým respektem a jemností, nabývají nového významu a stávají se nositeli vzpomínek a emocí. Série *Mother's* je oslavou nejen matky Ishiuchi, ale také ženskosti, stárnutí a nevyhnutelnosti smrti. Ishiuchi prostřednictvím svých fotografií přemýšlí o otázkách identity, paměti a ztráty. Její fotografie jsou zároveň osobním i univerzálním vyjádřením, které rezonuje s mnoha lidmi. Fotografie jsou pozoruhodné pro svou schopnost zachytit krásu v běžných, opotřebovaných předmětech. Ishiuchi ukazuje, jak něco tak obyčejného jako staré šaty nebo pár bot může být přeměněno v mocný symbol života a jeho pomíjivosti. Tím, že se zaměřuje na drobné detaily, jako jsou stopy opotřebení na látce nebo zbytky rtěnky na štětci, Ishiuchi transformuje tyto předměty v něco transcendentního. Úspěšný princip zopakovala originálním způsobem v roce 2007, kdy začala pracovat na sérii *Hiroshima*, kde fotografovala oblečení a další předměty patřící obětem atomového útoku na Hirošimu. Tyto předměty jsou součástí sbírek Hirošimského mírového památníku.

Jim Johnston se ve své fotografické práci zaměřuje na inovace, technologie a vztah lidí k našemu prostředí. V sérii *Medical Simulation*, zobrazuje artefakty, které umožňují studentům medicíny a klinickým pracovníkům učit se speciální techniky potřebné v budoucí praxi. Díky sofistikovaným simulátorům lidských pacientů mohou procvičovat a zdokonalovat lékařské zákroky i procedury. Cílem tohoto projektu je zlepšit klinickou způsobilost a snížit počet úmrtí (odhadovaných na 1–5 %), který se v nemocnicích vyskytuje kvůli lidským chybám. Simulátory mohou být programovány tak, aby reagovaly na injekčně podávané léky a znovu vytvářely situace s ohrožením života. Soubor tak zachycuje podivuhodně realistické pohledy na předměty evokující bolest, utrpení i smrt. Pro dosažení co nejvěrnější a autentické situace se v rámci této přípravy využívají i další rekvizity – falešná krev, syntetický žaludeční obsah, odlitky imitující vážná zranění a dokonce i imitace čekáren v nemocnici.

Pomocí silných symbolů komunikuje také přední japonský fotograf **Nobuyoshi Araki**. Autor je široce uznáván pro své unikátní a často kontroverzní zobrazení témat sexuality a smrti. Jeho práce jsou poutavé a silně osobní, čímž vyvolávají emocionální reakce a vedou k diskusi o hranicích uměleckého vyjádření. Arakiho fotografický styl je zvlášť patrný v sériích *Sentimental Journey* a *Winter Journey*, kde se zabývá ztrátou své milované manželky. Tyto série jsou intenzivním a intimním pohledem na osobní zkušenost se smrtí a smutkem. V *Sentimental Journey* dokumentuje svůj vztah s manželkou od začátku až po její smrt, zachycuje momenty radosti i hlubokého zármutku. Na druhé straně *Winter Journey* představuje ještě temnější a introspektivnější průzkum jeho pocitů po její smrti na fotografiích, které zobrazují mimo jiné Arakiho manželku v rakvi. Intimní a dojemnou poctou Arakiho zesnulé manželce Yoko je také samostatná kniha původně publikovaná v Japonsku v roce 1993 pod názvem *Shokuji* (Magazin House, Tokio) a později přepracována pro anglicky mluvící publikum jako *The Banquet* (Errata Editions, New York, 2012). Jde o fotografický deník pokrmů, které spolu manželé sdíleli během posledních měsíců jejího života. Araki začal dokumentovat jejich společné chvíle u stolu, když se jeho manželka dozvěděla o své nevyléčitelné nemoci. Kniha je složena ze tří souvisejících částí. První jsou veskrze „komerční" barevné fotografie jídel pořízených Arakim od roku 1985. Ve druhé části je text, písemný deník pojednávající o jídle. Ve finální třetí části potom černobílé fotografie pořízené doma pouze s dostupným světlem. Tyto jsou zvláštní svým detailním zobrazením jídel, která jsou nepřikrášlená, ale graficky poutavá. Snímky někdy více než jídlo připomínají části lidského těla jako maso, krev nebo vlasy. Fotografie ačkoliv černobílé, jsou saturované smyslem pro zachycení krásy i tragiky každodenního života.

Diana Thorneycroft je významná umělkyně z Kanady. V jejích dílech často nacházíme nečekané prvky, jako jsou hračky a panenky, které jsou umístěné do scenérií, jež mají kořeny v dílech známé kanadské Group of Seven[145] (Skupiny sedmi) a jejich současníků. Tyto zdánlivě nevinné scény pak při podrobnějším zkoumání odhalují temnější tematiku. Thorneycroft prohlašuje, že kanadské dějiny jsou bohaté na nešikovné okamžiky, které jsou v ostrém kontrastu s idylickými krajinami, jak je malovala právě Skupina sedmi. V rámci série *A People's History* Thorneycroft ukazuje příběhy postav na okraji společnosti, rekonstruuje svým způsobem vyprávění, která vycházejí

145 The Group of Seven, kdysi známá jako Algonquin School, byla skupina kanadských krajinářů z let 1920 až 1933 s „podobnou vizí". Původně ji tvořili Franklin Carmichael, Lawren Harris, A. Y. Jackson, Frank Johnston, Arthur Lismer, J. E. H. MacDonald a Frederick Varley.

z jejích předchozích sérií *Group of Seven Awkward Moments* a *Canadiana Martyrdom*. Její série *Group of Seven Awkward Moments* z let 2007 až 2010 používá černý humor k průzkumu dopadu mytologie kanadské přírody na kanadskou národní identitu. Tyto pečlivě připravené studiové scény zachycují části kanadské historie, které jsou často ignorovány nebo odmítány. Příkladem je její fotografie *Fatal Accident near Ski Tracks* (2009), kde se odráží její charakteristický styl, který spojuje hravost s temnější tematikou. Scéna je inscenovaná v manýristickém duchu, kde je vánoční idylka narušena tragédií. Na popředí vidíme rozptýlené postavy, zřejmě hračky, které představují Santu Clause a jeho soby, nyní roztroušené po sněhové krajině. Santa Claus a sobi jsou zobrazeni rozprostřeni v chaotickém uspořádání na sněhu, což vyvolává dojem havárie. Výjev je plný barev a detailů, od drobných dárků roztroušených po sněhu až po jemně modelované stopy ve sněhu, což ukazuje na pečlivou práci umělkyně s kompozicí a detaily. V tomto díle může divák spatřit i kritiku konzumní společnosti, která se skrývá za zdánlivě veselou fasádou svátečního období. Thorneycroft zde používá známé symboly a obrací je naruby, aby odhalila jinou, skrytou realitu. Thorneycroft byla v roce 2016 poctěna cenou Manitoba Arts Award of Distinction, což je nejvyšší uznání Manitobské umělecké rady pro umělce s významnými dlouhodobými přínosy. Její práce jsou zastoupeny v mnoha veřejných sbírkách včetně Art Gallery of Southwestern Manitoba v Brandonu, nebo Art Gallery of Alberta v Edmontonu.

Podobným vizuálním jazykem mluví také **Eleanor Macnair**. Proslavila se projektem, ve kterém přetváří ikonická fotografická díla do objektů z modelíny. Jedním z významných děl, která Macnair vypracovala, je i fotografie Paula Fusca *RFK Funeral Train, 1968*. Tento projekt představuje zajímavý přístup k interpretaci a převedení fotografických děl do jiného média. **Paul Fusco**, autor původní fotografie, dokumentoval pohřební procesí Roberta F. Kennedyho v roce 1968. Jeho série, *RFK Funeral Train*, zachycuje okamžiky hlubokého národního smutku a úcty lidí různého věku a sociálního postavení, shromážděných podél železniční trati, aby vzdali hold zesnulému Kennedymu. Tyto snímky jsou výjimečné svou emotivností a bezprostředností, odhalují spontánní projevy smutku a respektu vůči Kennedyho odkazu. Fotografie jsou silně symbolické, zachycují atmosféru doby a jsou důležitým dokumentem historického momentu v americké historii. Macnair svou prací dodává těmto momentům nový rozměr, a tím přispívá k jejich dalšímu kulturnímu a historickému významu. Její unikátní přístup k opětovné interpretaci historických fotografií nabízí nový pohled na známé události a umožňuje divákům prožít tyto momenty zcela novým způsobem.

Čistě symbolický je příspěvek **Neila Winokura**, amerického fotografa, který se narodil v roce 1945 v New Yorku. Studoval na Hunter College v New Yorku, kde v roce 1967 získal titul v oborech matematika a fyzika. Jeho umělecká praxe se začala formovat v 70. letech 20. století, kdy začal experimentovat s černobílou fotografií městských scén. Winokur je známý pro své fotografie, které často zobrazují předměty proti jednobarevným pozadím, vizuálním stylem připomínají jeho díla komerční fotografii. Jedním z Winokurových významných příspěvků k moderní umělecké fotografii je jeho použití symboliky a minimalismu, které se odráží ve způsobu, jakým zachycuje běžné předměty. Jeho díla často zobrazují jednoduché objekty, jako jsou kávové šálky, hudební nástroje, zvířata nebo každodenní předměty, umístěné proti živým, jednobarevným pozadím. Tento přístup dodává jeho fotografiím silný charakteristický autorský styl. Fotografie *Memorial Candles* od Neila Winokura z roku 1993 je silným příkladem jeho charakteristického vizuálního stylu, který se soustředí na minimalismus a použití intenzivních barev. Na tomto díle je vidět série svíček seřazených v řadě proti monochromatickému, sytě červenému pozadí. Svíčky

jsou zapálené, což naznačuje, že jde o něco více než jen statický záznam objektů; mají funkční, téměř rituální roli. Svíčky jako tradiční prvek smutečních obřadů zde mohou být chápány jako odkaz na ty, kteří zemřeli, nebo jako reflexe nad pomíjivostí života. Výběr tak silného pozadí může zase poukazovat na nevyhnutelnost a všeprostupující povahu smrti. Fotografie je perfektním příkladem využití symboliky v moderní umělecké fotografii k prozkoumání a komentování kultury smrti a paměti. Winokur byl v roce 1987 oceněn Guggenheimovým stipendiem v oblasti kreativních umění udělovaným John Simon Guggenheim Memorial Foundation[146] v New Yorku. Winokur je také známý tím, že pracuje v managementu knihkupectví Strand Bookstore v New Yorku, kde působí již více než čtyři desetiletí jako nákupčí knih.

146 Nadace byla založena v roce 1925 senátorem Simonem Guggenheimem a jeho ženou Olgou na počest jejich zesnulého syna Johna Simona Guggenheima. Nadace poskytuje Guggenheimova stipendia výjimečným jednotlivcům, kteří prokázali mimořádné schopnosti v produktivní vědecké nebo umělecké činnosti, aby jim umožnila věnovat se výzkumu nebo tvorbě v jejich oborech za co nejsvobodnějších podmínek.





~ Nahoře: **Tina Enghoff**, ze série *Possible Relatives*, 2002–2004

~ Dole: **Thomas Demand**, *Bathroom*, 1997



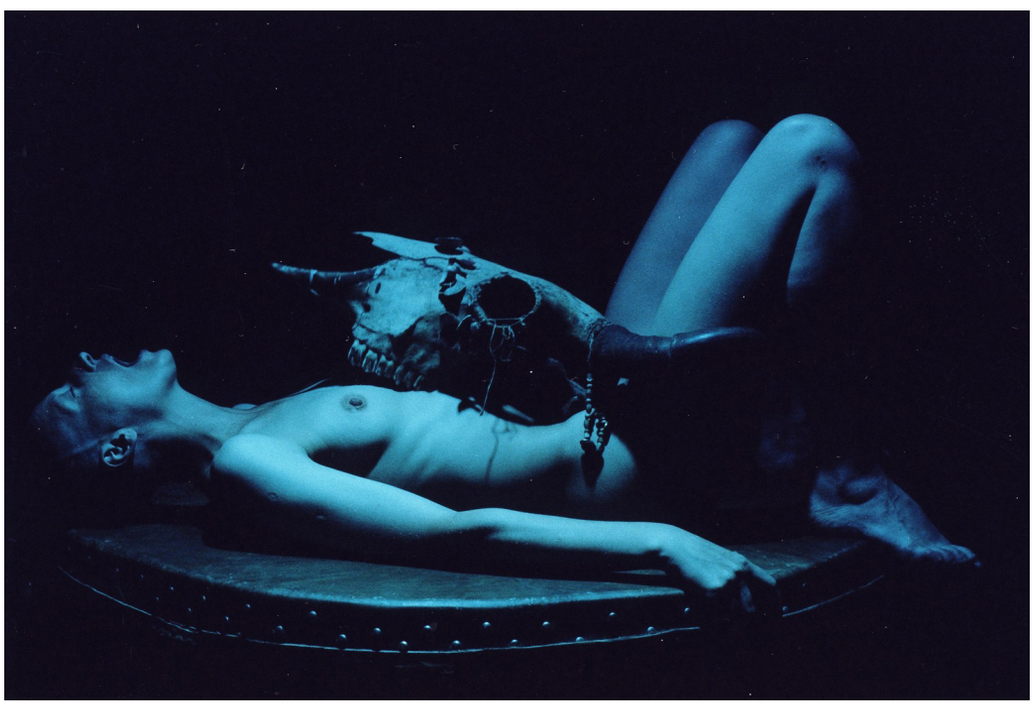


~ Nahoře: **Tina Ruisinger**, ze série *Traces*, 2017
~ Dole: **Miyako Ischiuchi**, *Mother's #36*, ze série *Mother's*, 2001





~ Nahoře: **Jim Johnston**, ze série *Medical Simulation*, datum neznámé
~ Dole: **Nobuyoshi Araki**, *bez názvu*, z knih *Shokuji / The Banquet*, 1993



~ **Svyatoslav Ponomarev Purba**, ze série *Dreams*, datum neznámé





~ Nahoře: **Diana Thorneycroft**, *Fatal Accident near Ski Tracks*, ze série *Group of Seven Awkward Moments*, 2009

~ Dole: **Eleanor Macnair**, *RFK Funeral train (1968 by Paul Fusco)*, 2013



~ **Neil Winokur**, *Memorial Candles*, 1993

5 ~

PŘESAHY DO FILMU A TELEVIZNÍ TVORBY

Tajemná praxe viktoriánské éry využívající posmrtnou fotografii se dostala společně s kriminalistickou fotografickou dokumentací i bulvárně laděnými snímky žurnalistů do povědomí společnosti jako silné téma, které je třeba umělecky prozkoumat. Ústředním tématem této práce jsou fotografické odpovědi na tuto fascinaci, ale pravdou je, že téma takto silně rezonující ve společnosti i v umění má zcela přirozeně přesahy také do dalších oborů lidské činnosti. V jednom z nich, ve filmové a televizní tvorbě, jakožto umělecky nejbližším médiu, lze vysledovat mnoho konkrétních případů silné inspirace. Ta ale proudí všemi směry, tudíž může být i vzájemná – kupříkladu zpětná inspirace vizuálním stylem noirových fimů, kterou převzalo mnoho amerických forenzních fotografů tvořících v první polovině 20. století v NYPD a LAPD[147] nebo bohatá výprava včetně filmového štábu používaná fotografem Gregory Crewdsonem. Nicméně i umělecké fotografie inspirované smrtí se staly v průběhu času inspirací v širším uměleckém světě, a to nejen v oblasti fotografie, ale také právě ve filmu. Filmoví režiséři a scenáristé čerpali z těchto obrazů smrti, aby vytvořili atmosféru, která dopomáhá k posílení dramatického výrazu jejich děl. V některých případech se posmrtná fotografie, zaznamenávající okamžiky po smrti, a její temná estetika staly inspirací pro několik významných filmů a televizních sérií. Podívejme se na několik příkladů, které tuto tematiku využily.

Prvním může být známý snímek ***Rear Window*** (1954) od Alfreda Hitchcocka. Hlavní roli fotografa L. B. „Jeffa" Jefferiese, který je po zlomenině nohy odkázán na vozík, ztvárnil James Stewart. Ten sleduje své sousedy přes objektiv fotoaparátu a ke svému překvapení zachytí vraždu. Dalšími hlavními postavami tohoto klasického filmu jsou jeho přítelkyně Lisa Fremont, jíž hrála Grace Kelly, a detektiv NYPD Thomas J. Doyle, ztvárněný Wendellem Coreyem. Významnými postavami jsou také Stella, kterou hraje Thelma Ritter, a podezřelý soused Lars Thorwald, ztvárněný Raymondem Burrem. Děj se točí kolem Jefferiese, který tráví čas pozorováním svých sousedů z okna svého bytu. Postupně se začíná zajímat o podezřelé chování jednoho ze svých sousedů, Thorwalda, a přesvědčuje se, že právě on zavraždil svou manželku. S pomocí Lisy a Stelly Jeff zkoumá tuto záhadu, což vede k napínavému rozuzlení, když Thorwald vstoupí do Jeffova bytu a Jeff je nucen použít blesky svého fotoaparátu, aby ho dočasně oslepil. Příběh končí Thorwaldovým přiznáním vraždy a návratem normálního života do sousedství, zatímco Jeff je imobilizován, již s oběma zlomenými nohami. Film je slavný pro svou vizuální kompozici a zvukový design. Hitchcock mistrně využívá omezený prostor Jeffova bytu a nabízí divákovi pohled skrze jeho oči, což vyvolává pocit, že je součástí příběhu. Tento efekt je umocněn použitím barevné kinematografie a osvětlení, které odpovídá denní době scén, doprovázeným autentickými zvuky města. Hitchock reflektuje smrt a fotografii podruhé v díle ***The Alfred Hitchcock Hour: The Photographer and the Undertaker*** v epizodě z třetí série televizního seriálu *The Alfred Hitchcock Hour*, která byla původně vysílána v roce 1965. Tento jednohodinový kriminální, dramatický a tajemný televizní film byl režírován Alexem Marchem a vysílán na CBS. Snímek vyniká svým scénářem, který napsal Arthur Hayes. Jeho scénář rozšiřuje a prohlubuje původní krátký příběh, přidává lovecký zájem a zápletku s otcem, který najímá pohřebníka, aby zabil nepohodlného fotografa.

Film ***Blow-Up*** (1966) od Michelangela Antonioniho je zřejmě nejznámějším filmem s motivem smrti ve fotografii s významným vlivem na vizuální umění a kulturu 60. let. Film vypráví

147 Viz kapitola 2.2

o londýnském módním fotografovi, který náhodně objeví na svých fotografiích možné známky vraždy, když ve svém ateliéru zvětší zdánlivě banální fotografie, které nafotil v parku. Na těchto fotografiích ale při zvětšování zpozoruje nejasné obrysy postavy, která se může podílet na zločinu. Na jedné z fotografií je zachycena žena a zdá se, že se dívá na něco nebo někoho mimo záběr fotoaparátu. Po dalším zvětšení a zkoumání fotografií Thomas zpozoruje nejasnou postavu skrytou v keřích, což ho přivede k podezření, že by mohlo jít o vraždu. Další fotografie ukazují rozmazanou postavu na zemi pod keřem, což Thomasovo podezření jen posiluje. Tyto záběry jsou významné pro způsob, jakým Antonioni pracuje s tématem reality a iluze, kde se fotografie – obvykle považované za objektivní záznam reality – stávají zdrojem nejistoty a mnohoznačnosti. Celá scéna se zvětšenými fotografiemi je pro film klíčová, protože zpochybňuje, co je skutečné, a co je výtvorem Thomasovy fantazie nebo paranoii. Tato nejistota a dvojznačnost jsou stěžejní pro celý film a Antonioniho přístup k vyprávění příběhu. Ten byl velmi experimentální, včetně jeho spolupráce s fotografy a malíři při jeho vývoji. Jeho práce byla často považována za metaforu tvůrčího procesu.

Pozoruhodný je rovněž film ***Eyes of Laura Mars*** (1978), režírovaný Johnem Carpenterem. Jedná se o thriller o módní fotografce jménem Laura Mars, která má paranormální schopnost vidět svět očima sériového vraha. Tento film propojuje módní fotografii s temným podsvětím a zkoumá vztah mezi uměním, násilím a subjektivním vnímáním reality. A podobně jako posmrtná fotografie ukazuje i tento film na možnost fotografie zachytit a zobrazit skryté aspekty reality a lidské existence.

Děj filmu ***Under Fire*** (1983) je napínavé drama z období občanské války v Nikaragui, které zachycuje chaos a dilemata, jimž čelí novináři pokoušející se porozumět probíhající revoluci. Hlavními postavami jsou fotožurnalista Russell Price (Nick Nolte) a reportéři Claire (Joanna Cassidy) a Alex (Gene Hackman), kteří se přesouvají z Čadu do Nikaragui, kde levicová revoluce hrozí svržením režimu prezidenta Anastasia Somozy (René Enríquez), podporovaného USA. Film se odehrává během posledních dnů korupčního režimu Somozy v Nikaragui před jeho pádem kvůli lidové revoluci v roce 1979, kombinuje prvky romantiky a politického intrikování. Russell v průběhu filmu začíná sympatizovat s povstaleckou věcí, což ho vede k novinářskému hříchu: falšování fotografie, aby pomohl gerilovým silám. Tento čin je znázorněn jako eticky problematický, ale zároveň je nastíněno, že v prostředí války je morálka těžko definovatelná a ještě těžší je ji praktikovat. Film, i když je většinou fikční, byl inspirován vraždou reportéra ABC Billa Stewarta a jeho překladatele Juana Espinozy vojáky Nikaragujské národní gardy v roce 1979. Tento incident byl natočen a zveřejněn v národní televizi ve Spojených státech a stal se mezinárodním incidentem, který podlomil podporu diktátora Anastasia Somozy.

Další film, který zkoumá téma posmrtné fotografie, je ***Fotograf smrti*** (1990). V něm je fotoreportér Paul Marish konfrontován s morálním dilematem, když je požádán, aby vyfotografoval popravu odsouzeného muže. Tento film se zaměřuje na etické otázky spojené s posmrtnou fotografií a trestem smrti[148].

Photographing Fairies (1997) je britský fantasy film, který byl natočen podle stejnojmenného románu Steva Szilagyiho z roku 1992. Film režírovaný Nickem Willingem vypráví o fotografu Charlesi Castlovi, který po smrti své manželky hledá nový smysl života a odchází jako válečný

148 Téma etiky a posmrtné fotografie je také zkoumáno v práci *Between film and photography: the bubble of blood in The Family of Disorder* od A. Elduque (2019), která zkoumá vztah mezi filmem, fotografií a smrtí.

fotograf na frontu. Po návratu je kontaktován záhadnou ženou, která umí odhalit tajemství skryté za fotografiemi mrtvých a zavražděných – zná totiž způsob, jak se s jejich pomocí spojit se záhrobím. Od této chvíle má Charles jediný cíl – znovu se setkat se svou mrtvou ženou. Fotografie v tomto příběhu slouží jako důkaz, že tzv. víly, stvoření z paralelního světa, opravdu existují. Jeho snaha o vědecké ověření této existence prostřednictvím fotografie symbolizuje střet mezi vědou a magií, mezi skepsí a vírou. Víly ve filmu jsou prezentovány jako živé bytosti, které existují v paralelním světě a jsou normálně pro lidské oko neviditelné. Hlavní postava, Charles Castle, objevuje, že určitý druh květiny umožňuje člověku zpomalit vnímání natolik, že může víly vidět a interagovat s nimi. Podstata tohoto procesu spočívá v tom, že víly se pohybují extrémně rychle, a proto jsou běžným způsobem nezachytitelné. Castle využívá květinu, která mu umožňuje vidět víly, a snaží se je zachytit pomocí svého fotografického vybavení. To je znázorněno jako velmi náročný a technicky složitý proces, který vyžaduje nejmodernější fotografické vybavení dostupné v té době. Castle se sice nakonec nesetká se svou zesnulou manželkou ve fyzické podobě, ale film nabízí jakési duchovní a emocionální uzavření jeho příběhu. Jeho závěr je více o Castleově vnitřním uzdravení a smíření se se ztrátou než o doslovném opětovném setkání se zesnulou manželkou. Fotografie také hraje důležitou roli ve filmu jako metafora pro vidění a vnímání. Castle v něm používá fotografii k prozkoumání a zpochybnění vlastní reality a vnímání světa.

V kontextu filmů s tématem fotografie a smrti lze také zmínit film ***Johnny Skidmarks*** (1998). Jde o mysteriózní thriller slabšího ražení režírovaný Johnem Raffo, vyprávějící o nezávislém fotografu Johnny Skidmarksovi. Ten se živí fotografováním smrtelných autonehod a míst činu pro policejní potřeby a současně pracuje načerno pro skupinu vyděračů, pro které fotí bohaté muže v pochybných motelech s prostitutkami. Když se situace zvrtne a lidé, pro které pracuje, začnou jeden po druhém umírat krutými způsoby, Johnny se obává, že může být další na seznamu. Po závěrečné konfrontaci s „nesmrtelným" záporákem nicméně nakonec vyvázne z celé situace živý.

Harrison's Flowers (2000) režírovaný Éliem Chouraquim, se zaměřuje na válečné události v Jugoslávii v roce 1991. Hlavní postavou je Pulitzerovou cenou ověnčený fotožurnalista Harrison Lloyd, hraný Davidem Strathairnem, který je považován za mrtvého po zřícení budovy během své poslední pracovní cesty. Jeho manželka Sarah, ztvárněná Andie MacDowell, se vydává na nebezpečnou cestu do válečného prostředí, aby ho našla, neboť je přesvědčena, že je stále naživu. Film zkoumá tematiku válečné fotografie a role fotožurnalistiky ve válečných zónách. Harrison a jeho kolegové fotografují a dokumentují hrůzy války, což slouží jako klíčový prvek příběhu. Sarah, přes svou neznalost válečných zón, se připojí k Harrisonovým kolegům – fotografům, kteří ji doprovázejí na její cestě. V průběhu filmu jsou diváci svědky násilí a chaosu války, které náhle vypuknou v běžných situacích a ulicích proměněných ve válečná pole. Důležitým prvkem filmu je také smrt a ztráta. Cesta Sarah je vedena touhou najít svého manžela, živého či mrtvého, a přinést ho zpět domů. Tato cesta je nejen fyzická, ale i emocionální a ukazuje na výzvy a tragédie, kterým čelí ti, kteří jsou zasaženi válkou. Film poukazuje na moc fotografie zachytit tragédii války a odhalit lidské utrpení[149].

---

149 Tento film reflektuje vztah mezi fotografií, smrtí a válečným utrpením, což je důležitým tématem v rámci studia fotografie a smrti (Penfold-Mounce, 2017).

Mysteriózní film ***The Others*** (2001), režírovaný Alejandrem Amenábarem, využívá temné a potemnělé prostředí k vytvoření atmosféry tajemství a nadpřirozených jevů, přičemž fotografie hraje důležitou roli v odhalování skrytých tajemství. Film se zaměřuje na příběh Grace Stewart, kterou hraje Nicole Kidman, a na její dvě děti Anne a Nicholase, trpící vzácnou alergií na světlo. Film se vyznačuje atmosférou plnou napětí, záhadných jevů a duchů, které zpochybňují Graciinu katolickou víru a rozum. Postupně se ukazuje, že dům je obýván nejen Grace a jejími dětmi, ale také duchy služebnictva, které zemřelo během epidemie tuberkulózy. Tato skutečnost je odhalena ve chvíli, kdy Grace nalezne album fotografií[150] s mrtvými těly služebnictva – což je další klíčový moment, ve kterém fotografie hrají významnou roli. Fotografie slouží jako potvrzení, že služebnictvo je ve skutečnosti mrtvé. Napětí vyvrcholí, když se ukáže, že i Grace a její děti jsou ve skutečnosti duchové – což je odhaleno během seance, kterou provádí médium s rodinou, jež se do domu přistěhovala. Grace, Anne a Nicholas zjistí, že jsou mrtví poté, co Grace ve zmatku a zoufalství z manželovy absence zavraždila své děti a poté spáchala sebevraždu. Tento šokující zvrat přináší nový pohled na všechny dřívější události v domě a zároveň vysvětluje, proč byly děti citlivé na světlo – jako duchové nemohou být slunečnímu světlu vystaveni. Film končí tím, že Grace a její děti se smiřují se svým osudem a zůstávají v domě jako duchové, zatímco žijící rodina se stěhuje pryč a nechává dům opět prázdný a obestřený tajemstvím. Zajímavostí je, že Nicole Kidman během příprav na film kvůli intenzitě příběhu, zejména scéně, kde její postava zabíjí své děti, projekt opustila. Nakonec byla přesvědčena, aby se vrátila, nicméně uvedla, že byla ráda, když mohla po skončení natáčení postavu Grace opustit.

Velmi úspěšný film ***City of God*** („Cidade de Deus“), natočený v roce 2002, je brazilským kriminálním dramatem režiséra Fernanda Meirellese, spolurežírovaný Kátií Lund. Film, který je založen na skutečných událostech a odehrává se ve favelách Ria de Janeira, zkoumá životy různých postav uvězněných v síti násilí, drog a chudoby. Hlavní postavou filmu je Rocket, chlapec, který sní o tom, že se stane fotografem. Jeho příběh je vyprávěn v kontextu násilného a chaotického prostředí favel, kde je obklopen gangovým násilím a obchodem s drogami. Film ukazuje, jak se Rocket snaží vyvázat ze svého nebezpečného prostředí prostřednictvím fotografie, což mu nakonec umožní získat práci v místních novinách. Skutečnou inspirací pro postavu fotografa ve filmu *City of God* byl brazilský zpravodajský fotoreportér André Camara. Camara začal pracovat v oboru v roce 1985, kdy byl zaměstnán u *Jornal do Brasil*. V roce 1986, když mu bylo 17 let, se stal jediným fotografem, který se odvážil navštívit slum v Riu během války drogových dealerů o kontrolu nad slumem. Jeho fotky byly publikovány v novinách *Jornal do Brasil*, což vedlo později k národnímu pobouření a donutilo policii zasahovat. Tato událost, 20 let poté, inspirovala režiséra Meirellese k vzniku filmu. Camara byl ve věku 19 let jmenován zahraničním zpravodajem a přestěhoval se do Anglie. Poté pracoval pro *Associated Press*, *Reuters* a *The Times* jako fotograf. Během své kariéry získal sedm ocenění v oblasti fotografie.

Série krátkých filmů ***BMW Films – The Hire*** (2001) byla revolučním projektem v oblasti marketingu a reklamy. Tato série osmi snímků, vytvořená pro internet (již v roce 2001!), využívala inovativní přístup k propagaci automobilů BMW. Každý film představoval různé modely vozů

---

150 Autentické posmrtné fotografie pro vytvoření alba zapůjčil pro potřeby natáčení Burnsův archiv.

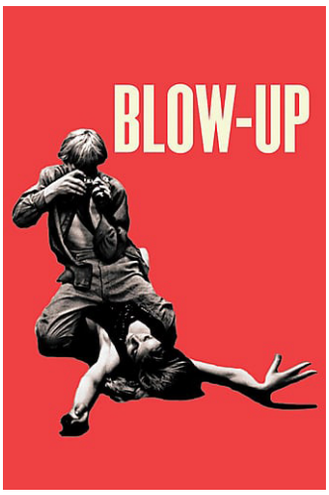
BMW prostřednictvím napínavých a dobře napsaných příběhů. Hlavní postavou všech filmů byl *Driver* (Řidič), ztvárněný Clivem Owenem, který se ocital v různých dobrodružstvích, vždy spojených s jedním z modelů BMW. Každý film byl režírován významným filmařem, jako jsou John Frankenheimer, Ang Lee, Wong Kar-wai, Guy Ritchie a Alejandro González Iñárritu. Příběhy byly rozmanité, od dramatických po akční, a často v nich hráli známí herci, jako je Forest Whitaker, Mickey Rourke, Adriana Lima nebo Madonna. Například v epizodě *Star* režírované Guyem Ritchiem hrála Madonna rozmazlenou celebritu, která se stane nechtěnou obětí řidičových dovedností, což končí jejím ponížením před paparazzi. V jiném příběhu, ***Powder Keg***, režírovaném Alejandrem Gonzálezem Iñárrituem, Řidič zachraňuje zraněného válečného fotografa Harveyho Jacobse, hraného Stellanem Skarsgårdem, z válečné zóny. Jacobs byl zraněn, když fotografoval masakr, a pověří Řidiče, aby doručil jeho negativ do redakce *New York Times* a vrátil jeho „psí známky" jeho matce v Americe. Když dorazí k hranicím, dojde k přestřelce a Řidič musí prokázat odvahu a prorazit na druhou stranu. Jacobs zemře během útěku. Řidič nakonec dorazí do Ameriky, aby splnil Jacobsovo poslední přání.

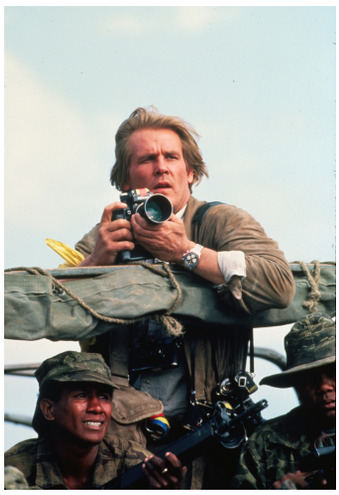
Film ***Věčné okamžiky Marie Larsson*** (2008), režírovaný Janem Troellem, je dojemným příběhem o ženě stejného jména, která žije na přelomu 19. a 20. století ve Švédsku. Film, natočený na 16mm film a následně zvětšený na 35 mm, přináší obraz s krásným zrnem, který skvěle ladí s obdobím a připomíná rané němé filmy. Maria, hraná Marií Heiskanen, je finančně závislá na svém násilnickém a alkoholickém manželovi Sigfridovi, jehož roli ztvárnil Mikael Persbrandt. Naštěstí ale narazí na Sebastiana Pedersena, fotografa hraného Jesperem Christensenem, který ji povzbuzuje k fotografování. Maria se stává nadanou fotografkou zachycující život kolem sebe, což vede ke střetům s jejím manželem. V jedné zajímavé scéně je Maria, dle tehdejší běžné praxe, požádána, aby vyfotografovala mladou dívku, která zemřela. Scéna se odehrává v temné, smutečně laděné místnosti a Maria přistupuje k úkolu s kombinací profesionální povinnosti a osobní empatie. Když se připravuje k fotografování, je cítit respekt a vážnost v jejím jednání. Scéna není jen o prostém technickém fotografickém záznamu, nýbrž o důstojném zachycení momentu smutku, který bude navěky rodinou cenností. Tato scéna je významná, protože ilustruje transformační sílu fotografie v Mariině životě. Není to jen prostředek uměleckého vyjádření nebo způsob, jak si vydělat na živobytí; stává se způsobem, jakým se spojuje s lidmi a dokumentuje lidskou existenci i v jejích nejtragičtějších aspektech. Příběh vyprávěný očima Marie je založen na skutečné osobě, Marii Larsson, ženě žijící na přelomu 19. a 20. století, která objevila svůj talent pro fotografii v době, kdy to bylo pro ženu neobvyklé a kdy byla silně vázána tradiční rodinnou rolí. Film získal pozitivní hodnocení a byl nominován na Zlatý glóbus za nejlepší cizojazyčný film a získal několik cen na švédských filmových cenách Guldbagge, včetně ocenění za nejlepší film, nejlepší herečku (Maria Heiskanen) a nejlepšího herce (Mikael Persbrandt).



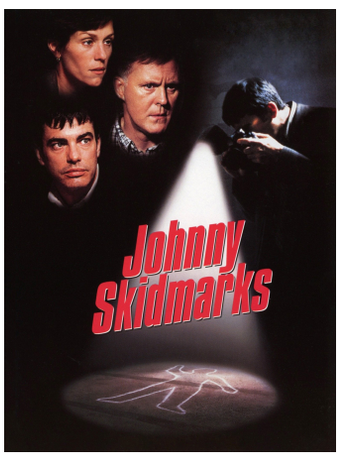


~ Nahoře: Promo fotografie k filmu ***Rear Window*** (Alfred Hitchcock, 1954)
~ Dole: Still z filmu ***The Alfred Hitchcock Hour: The Photographer and the Undertaker*** (Alfred Hitchcock, 1965)

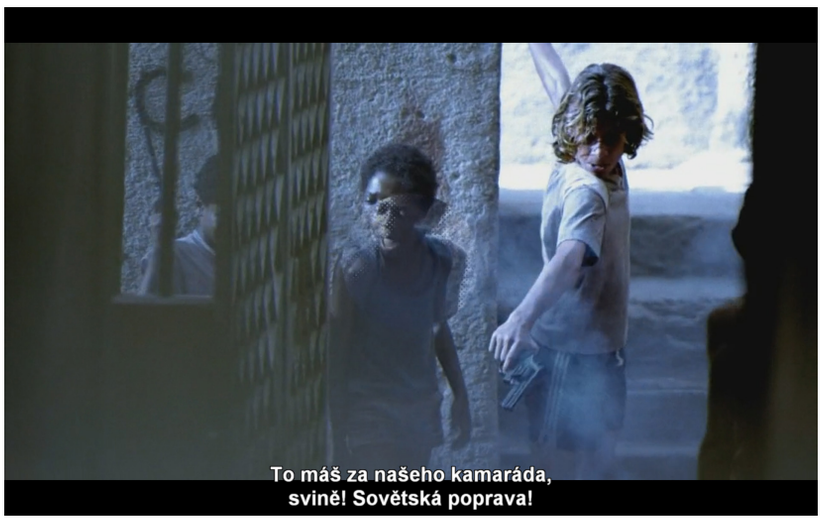








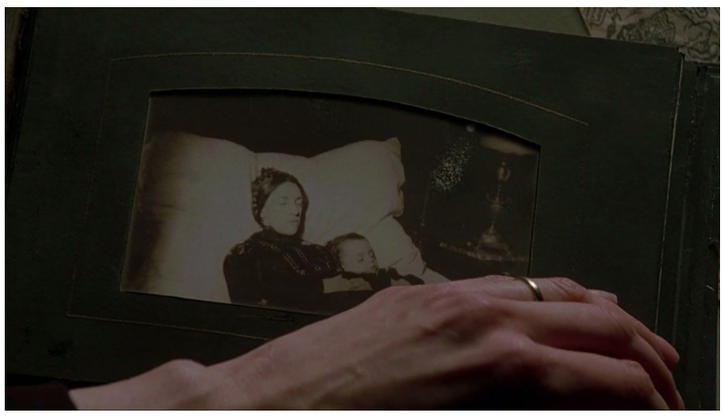
~ Vlevo nahoře: Plakát k filmu ***Blow-Up*** (Michelangelo Antonioni, 1966)
~ Vpravo nahoře: Promo fotografie k filmu ***Under Fire*** (Roger Spottiswoode, 1983)
~ Vlevo dole: Promo fotografie k filmu ***Fotograf smrti*** (Frank Pierson, 1990)
~ Vpravo dole: Promo fotografie k filmu ***Johny Skidmarks*** (John Raffo, 1988)







~ Nahoře: Still z filmu ***City of God*** (Fernando Meirelles, Kátia Lund; 2002)
~ Uprostřed: Still ze série ***BMW Films – The Hire***, epizody ***Powder Keg*** (Alejandro González Iñárritu, 2001)
~ Dole: Still z filmu ***Harrison's Flowers*** (Elie Chouraqui, 2000)











~ Vlevo nahoře: Still z filmu ***The Others*** (Alejandro Amenábar, 2001)

~ Vpravo nahoře: Autentická posmrtná fotografie z Burnsova archivu zapůjčená pro natáčení filmu ***The Others*** (Alejandro Amenábar, 2001)

~ Uprostřed: Promo fotografie k filmu **Eyes of Laura Mars** (Irvin Kershner, 1978)

~ Vlevo dole: Autentická fotografie fotografky **Marie Larsson**, datum neznámé

~ Vpravo dole: Still z filmu ***Věčné okamžiky Marie Larsson*** (Jan Troell, 2008)

Seriál ***Six Feet Under*** (2001–2005) od HBO, známý svými komplexními postavami a hlubokými emocemi, používá fotografii k zobrazení témat smrti a života. Postava Claire Fisher, ztvárněná herečkou Lauren Ambrose, která se věnuje umělecké tvorbě, často reflektuje smrt a lidskou existenci prostřednictvím svých fotografií. Její umělecké vyjádření, zejména fotografie, hraje klíčovou roli v jejím vývoji a celkovém příběhu seriálu. Claire začíná v seriálu jako cílevědomá dívka, která se potýká se smrtí svého otce. Tato událost ji nutí k sebereflexi a hledání smyslu svého života. V průběhu seriálu Claire experimentuje s různými formami fotografie. Její díla často odrážejí její vlastní osobní zkušenosti a prožívání, stejně jako komplexní vztahy v jejím životě. Významné dílo Claire je *Duratrans*, prezentované během jejího prvního roku na umělecké škole, později představeno na výstavě absolventů. Přestože se ostatní umělecká díla na výstavě prodávají, dílo Claire nikoliv. Její rodina a přátelé jsou její temně komickou fotografií, která zobrazuje obézní ženu a polonahého muže odpočívajícího mezi hroby na hřbitově, zmateni. Název *Duratrans*, což znamená „průhlednost", působí ironicky vzhledem k zdánlivě „normálnímu" životu funebrácké rodiny Fisherových. Subjekty na jejích fotografiích si na hřbitově užívají své svobody, zatímco její vlastní rodina musí skrývat svou skutečnou podstatu. Tento kontrast mezi zobrazeným a skutečným životem Fisherových je výrazným prvkem v Claireině tvorbě a odhaluje hlubokou introspekci, která je pro ni charakteristická.

Film ***The Bang Bang Club*** je kanadsko-jihoafrické biografické drama z roku 2010, režírované Stevenem Silverem. Film vychází z knihy *The Bang-Bang Club: Snapshots from a Hidden War*, kterou napsali Greg Marinovich a João Silva. Děj filmu se soustředí na skupinu čtyř mladých fotoreportérů, známých jako Bang-Bang Club, kteří dokumentovali události v jihoafrických městských čtvrtích během období apartheidu, zejména mezi lety 1990 a 1994, od propuštění Nelsona Mandely z vězení až po volby v roce 1994. Film ukazuje extrémy, do kterých byli tito muži ochotni zajít, aby zachytili své snímky před koncem apartheidu v Jižní Africe. Ve filmu je ikonická scéna, ve které fotoreportér Kevin Carter fotí umírající dítě, což je nejvýraznější a nejkontroverznější moment tohoto snímku. Tato scéna zobrazuje Cartera (hraného Taylorem Kitschem), fotografujícího slavný snímek *Sup a malá dívka* během hladomoru v Súdánu v roce 1993. Fotografie následně získala Pulitzerovu cenu a vyvolala mnoho kontroverzí. Veřejnost byla šokována tím, že Carter nezakročil, aby dítěti pomohl, a místo toho si zachoval roli pozorovatele a fotografa. Ve filmu je Carter po zveřejnění fotografie a získání Pulitzerovy ceny konfrontován novináři, kteří se ho ptají, zda udělal cokoli, aby dítěti pomohl. Odpovídá, že ne. Tato scéna z filmu odhaluje složitost rozhodování, kterému fotoreportéři v konfliktních zónách čelí, a přiměje diváky zamyslet se nad dilematy, se kterými se musí potýkat. Kevin Carter, člen Bang Bang Clubu, byl v reálném životě postižen hlubokými emocionálními problémy způsobenými jeho prací. Jeho boj s vnitřním konfliktem a pocitem viny kvůli tomu, že pomáhal dokumentovat hrůzy, aniž by mohl zasáhnout, nakonec vedl k jeho sebevraždě v roce 1994. Tato událost zdůrazňuje psychickou zátěž, kterou na fotoreportéry může mít práce v extrémních podmínkách.

Nightcrawler (2014) se inspiruje světem válečných fotografů. Jake Gyllenhaal hraje reportéra, který natáčí trestné činy pro zpravodajskou stanici. Film kriticky zkoumá etiku žurnalistiky a otázky, jak daleko je někdo ochoten zajít pro senzaci. Toto téma reflektuje etická a morální dilemata spojená s fotografováním v extrémních situacích, což je často diskutováno v kontextu mediální reprezentace smrti a tragédie.

Laborant – 5. díl 1. řady (2014) seriálu ***Případy 1. oddělení*** (2014–2022) začíná nálezem fotografie mrtvoly v obchodě s luxusním oblečením v centru Prahy, který otevírá nevyřešený, 20 let starý případ „průhonického rozparovače“[151]. Nalezená fotografie je následně zaslána ke znaleckému zkoumání do Kriminalistického ústavu Policie ČR. Tamní znalec určí, že se jedná o pozitivní zvětšeninu z klasického kinofilmu. Dále vyloučí vytvoření fotografie přefocením a označí tuto fotografii za originál. Znalec také poukáže na fakt, že rozřezaná žena byla pravděpodobně vyfotografována v České republice, protože při bližším zkoumání objeví etiketu láhve od limonády českého výrobce a kus novin s českým textem. Totožnost oběti na fotografii zatím nikdo nezná, ale typově sedí s poškozenou s Průhonic – jde o mladou, atraktivní ženu. O pár dní později kriminalisté zjistili provozovnu, kde se kinofilm vyvolával, a z vraždy začnou podezírat Václava Hnátka, syna majitelky, který fotografuje na analogový fotoaparát v rámci své soudnělékařské praxe a snímky si poté u matky vyvolává. Jejich podezření ale padá s doplňující informací znalce, který vyloučí shodu nalezené fotografie a fotoaparátu zajištěného u Hnátka. Majitelka obchodu následně pomůže vytipovat jiného zákazníka s analogovým fotoaparátem, studenta přírodovědecké fakulty v Praze, který v minulosti studoval tři roky veterinární obor. Při následném výslechu se ukáže, že tělo brutálně rozřezané ženy je pouze figurína, kterou pomáhal sestavit a zdokumentovat barrandovským rekvizitářům pro natáčení amerického akčního filmu. Verze o souvislosti s průhonickým rozparovačem tedy padá. Situace se vyjasní, když se zjistí, že fotografii nalezl studentův spolubydlící, který ji při marném pokusu o vtip nastražil do obchodu s oblečením, aby „trochu“ vystrašil svou sestru, která tam pracuje jako prodavačka.

Epizoda ***Start Calling Me Dad*** (2014) ze seriálu ***The Knick*** (2014–2015) je 6. dílem 1. série a představuje klíčový moment v celkovém ději. Tato epizoda se vyznačuje několika významnými momenty, které ovlivňují hlavní postavy a vykreslují komplexní obraz raného 20. století v medicíně a společnosti. V centru dění je Dr. John Thackery (hraje Clive Owen), který se snaží najít řešení pro komplikované případy těhotných žen umírajících na jeho operačním stole. Jeho experimentální přístupy, včetně použití balónků, ukazují na jeho inovativní, ale také riskantní metody léčby. Paralelně musí ale Dr. Gallinger řešit tragickou událost – smrt vlastního dítěte, které sám předtím omylem nakazil meningitidou. To představuje hluboký emocionální zlom mající vliv na jeho osobní i profesionální rozhodnutí a především na duševní stav jeho manželky Eleanor. Když poté Dr. Gallinger přinese domů opuštěné sirotčí děvčátko, aby nahradil jejich zemřelé dítě, Eleanor trpící těžkou depresí nakonec dítě utopí v ledové lázni. Smrt dítěte a následné zobrazení jejich bolesti a ztráty bylo v seriálu zpracováno s důrazem na emocionální dopad a historickou korektnost, včetně vytvoření scény, v níž oba rodiče pózují fotografovi se zesnulým dítětem za účelem vytvoření posmrtné fotografie[152].

Film ***Dead Still*** je hororový film, který měl premiéru v roce 2014. Jedná se o irsko-kanadskou koprodukci, kterou režíroval Brandon Camp. Tento film nabízí divákům podprůměrnou rodinnou zábavu hororového střižení. Film se točí okolo starého svatebního fotografa, Brandona Davise (Ben Browder), který zdědí po svém praděděčkovi fotoaparát, který byl ve viktoriánské éře využíván

---

151 Případ „průhonického rozparovače“ je slavný kriminalistický pomníček z roku 1992, u něhož se dosud nepodařilo najít pachatele brutálních vražd dvou mladých dívek.

152 Daguerrotypie byla, podobně jako pro film *The Others*, zapůjčena z Burnsova archivu.

k vytváření posmrtných portrétů. Když Brandon začne tento přístroj používat, brzy si všimne, že lidé, které vyfotí, tragicky a děsivě zemřou, přičemž se objeví také jejich posmrtné fotografie. Kvůli jeho posedlosti tímto fotoaparátem se od něj jeho přátelé a rodina začínají distancovat. Po zmizení jeho jedenáctiletého syna Brandon odhalí, že fotoaparát má nadpřirozené schopnosti a uvěznil jeho syna uvnitř. Aby svého syna zachránil a zrušil smrtící prokletí, které si vyžádalo mnoho životů, musí Brandon riskovat vše a vydat se na cestu za hranice reality, aby odhalil a porazil zlomyslné entity stojící za kletbou.

The Girl in the Photographs z roku 2015 je americký hororový thriller. Děj filmu se točí kolem Colleen (Claudia Lee), která začne dostávat fotografie brutálně zavražděných mladých žen. Zvláštní zájem o tyto fotografie projeví známý módní fotograf Peter Hemmings (Kal Penn). Ten se rozhodne vrátit do svého rodného města, aby tuto záhadu vyřešil. Zkoumá motivy a identitu vraha nebo vraždící dvojice, která stojí za těmito zločiny. Film kombinuje prvky thrilleru a hororu, s důrazem na tajemství kolem fotografií a postavu sériového vraha. Film obecně získal spíše negativní recenze od filmových kritiků.

Film ***Vraždy pod maskou*** z roku 2015, známý také pod názvem *Tell Tale Lies*, je psychologický thriller, který se soustředí na skupinu mladých lidí snažících se skrýt stopy po smrtelné nehodě. Děj se rozvíjí ve chvíli, když jedna z postav, Heidi, tragicky zemře při pádu ze střechy během konfrontace s ostatními účastníky nehody. Tuto událost náhodou zachytí na fotografii dívka jménem Lisa. To se později ukáže jako klíčový moment, protože fotografie slouží jako důkaz o přítomnosti všech zúčastněných na místě činu a stává se důležitým prvkem v odhalení pravdy.

Krátkometrážní film ***Post Mortem Mary*** z roku 2017 s desetiminutovou stopáží, režírovaný a napsaný Joshuou Longem, je zasazen do 40. let 19. století v Austrálii. Film vypráví příběh Mary a její matky, které se věnují tehdejší běžné fotografické práci, vytváření posmrtných portrétů. Tento krátký hororový film zkoumá téma smrti a zvládání strachu z ní v kontextu období, kdy bylo běžné fotografovat zesnulé jako součást procesu smutečního rituálu. Hlavní postavy, Mary a její matka, jsou zobrazeny ve chvíli, kdy dorazí na malý statek, aby vyfotografovaly mladou zesnulou dívku. Scénář zdůrazňuje kontrast mezi Maryinou matkou, která je zkušená a schopná poskytnout útěchu truchlícím rodičům, a Mary, která se musí poprat se svou fobií ze smrti, když zůstane pracovat sama. Joshua Long, režisér a scenárista filmu, v sobě objevil vášeň pro film již v dětství, kdy sledoval filmy Raye Harryhausena. Jeho první větší krátký film, AXED z roku 2010, ukázal jeho zálibu v exploatačním kinu a hororovém žánru. *Post Mortem Mary* je podle Longa výrazem jeho obdivu k dílům režisérů Lucia Fulciho a Daria Argenta, známých svými hororovými filmy. Film, který měl světovou premiéru na festivalu Screamfest v roce 2017, získal pozitivní ohlasy kritiků a byl přijat jako součást oficiálního výběru. Film sám se vyznačuje gotickým stylem a zvláštní pozorností je věnována detailům, které evokují dobovou autentičnost a zvyšují pocit napětí a neklidu. V kontextu australského filmového průmyslu představuje *Post Mortem Mary* zajímavý příspěvek k rostoucímu počtu nezávislých hororových filmů, které se objevují v této oblasti. Austrálie má bohatou historii v produkci unikátních a výrazných filmů, snímek *Post Mortem Mary* se zařazuje do této tradice s jeho jedinečným přístupem k hororovému žánru a zpracování tématu smrti.

Exkurzí do historické fotografické praxe je i film ***The Bride*** (2017), režírovaný Svyatoslavem Podgayevskiyem. Jedná se o ruský hororový film, který se věnuje především tématu posmrtné fotografie. Film odkazuje na praxi fotografování mrtvých, která byla běžná i v Rusku v polovině 19. století. Tento zvyk je ve filmu propojen s příběhem studentky filologie odhalující temnou rodinnou historii

svého manžela. Ve filmu je zobrazen fotograf, který se snaží přenést duši své zemřelé manželky do těla mladé dívky. Děj se dále zaměřuje na postavu Nastyi, která se vydává za Ivana. Po příjezdu do jeho rodinného domu začne Nastya prožívat vidění a odhaluje tajemství rodiny, která je spojena s rituály přenosu duší. Nastya objevuje v domě tajnou chodbu a nalezne fotografii *The Bride*, která byla ukryta fotografem v úvodu filmu. V průběhu příběhu se Nastya snaží uniknout z domu, ale je svázána a uzamčena v místnosti, kde se setkává s duchem *The Bride*. Ivan ji nakonec zachrání a odjíždějí, ale jsou zastaveni účastníky rituálu, kteří unesou Nastyu zpět do domu.

Film ***The Photographer Of Mauthausen*** (2018) je španělský biografický, dramatický a historický film, který režírovala Mar Targarona. Hlavní roli Francesca Boixe, španělského vězně v nacistickém koncentračním táboře Mauthausen, ztvárnil Mario Casas. Příběh je inspirován skutečným příběhem veterána španělské občanské války, který v táboře zachránil a skryl fotografie dokumentující podmínky tamního života, tedy usvědčující důkazy o nacistických zločinech. Boix a jeho spolu-vězni riskovali své životy, aby zachránili negativy a další důkazy o hrůzách, které se v Mauthausenu odehrávaly. V kontextu se tu nabízí porovnání s dokumentárním filmem *Portrétista* (2005). Hlavním rozdílem je, že *Fotograf z Mauthausenu* zachycuje dramatickou rekonstrukci historických událostí s použitím herců, zatímco *Portrétista* přináší přímé svědectví skutečného fotografa z koncentračního tábora a jeho osobní zápas s traumatem z těchto zkušeností. Oba filmy jsou silnými příspěvky k zachování povědomí o hrůzách holokaustu, ale každý se k tématu přibližuje odlišným způsobem.

Výše uvedené filmy a televizní seriály poukazují na různé aspekty vztahu mezi smrtí a fotografií, od dokumentace válečných událostí přes forenzní vědy až po introspektivní umělecké vyjádření. Každý z těchto příkladů ilustruje, jak může být fotografie použita k zaznamenání, vyjádření a zpracování smrti a lidských emocí, čímž se stává důležitým prvkem v naší kultuře a umění. Filmoví tvůrci, stejně jako ostatní umělci, využívají tuto formu vyjádření k reflexi nad životem, smrtí a významem lidského těla ve společnosti.





~ Nahoře: Promo fotografie k filmu ***Nightcrawler*** (Dan Gilroy, 2014)

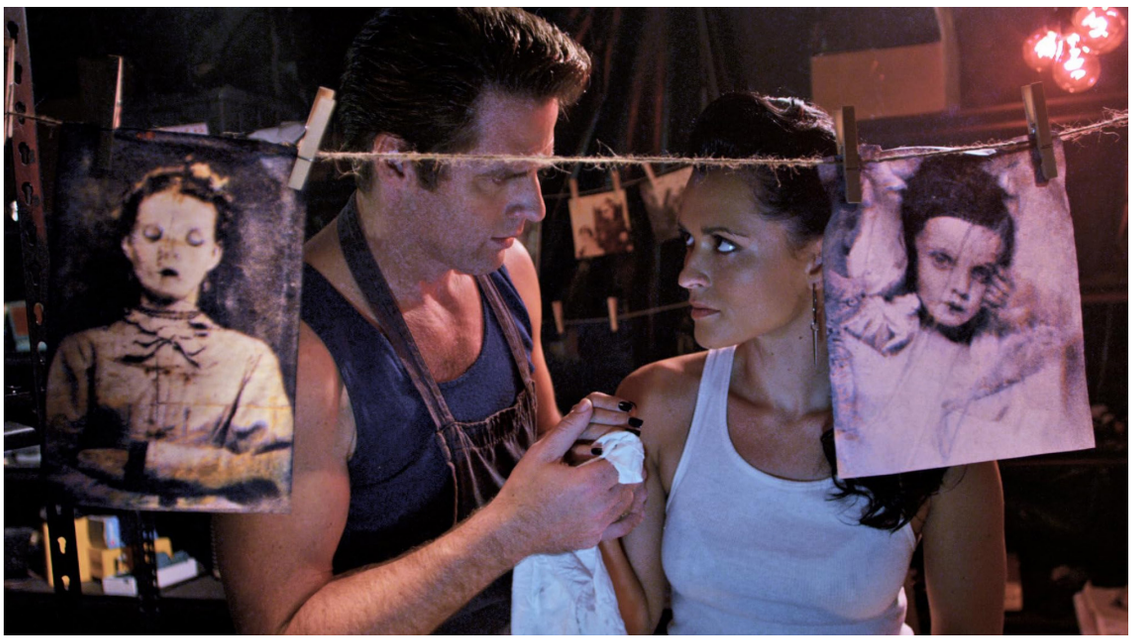
~ Dole: Still ze seriálu ***Případy 1. oddělení*** – epizoda ***Laborant*** (Dan Wlodarczyk, Peter Bebjak, S01E05, 2014)





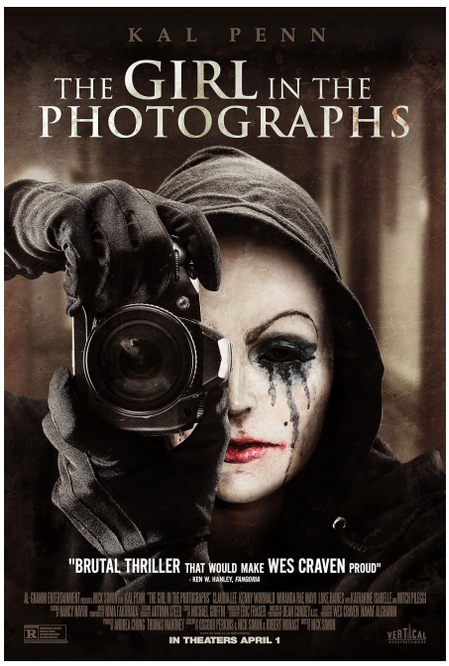


~ Nahoře: Still ze seriálu ***The Knick*** – epizoda ***Start Calling Me Dad*** (Jack Amiel, Michael Begler, 2014)
~ Uprostřed: Still z filmu ***Post Mortem Mary*** (Joshua Long, 2017)
~ Dole: Still z filmu ***The Bride*** (Svjatoslav Podgajevskij, 2017)

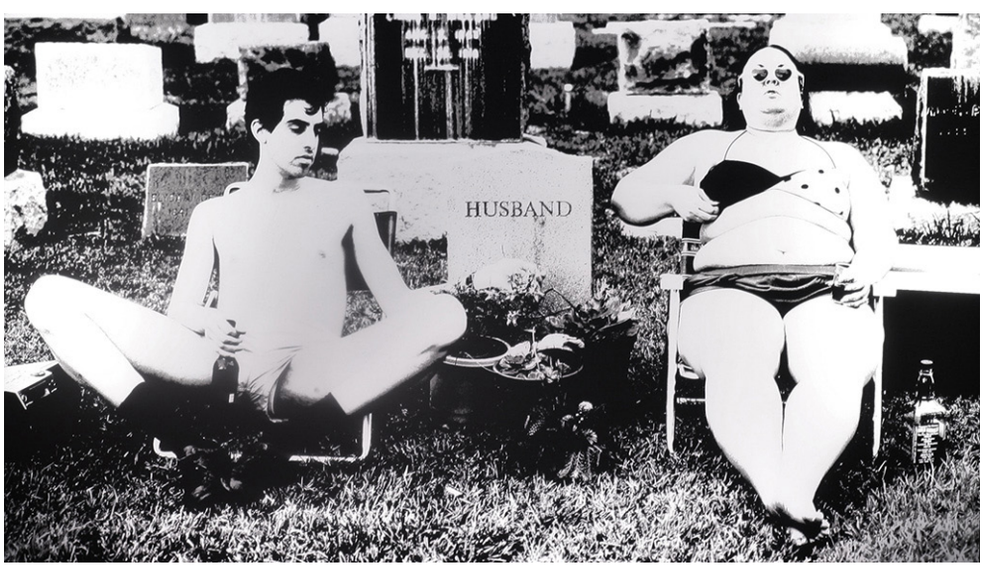




~ Nahoře: Still z filmu ***Dead Still*** (Philip Adrian Booth, 2014)
~ Dole: Still z filmu ***The Photographer Of Mauthausen*** (Mar Targarona, 2018)







~ Vlevo nahoře: Plakát k filmu ***The Girl in the Photographs*** (Nick Simon, 2015)

~ Vpravo nahoře: Plakát k filmu ***Vraždy pod maskou*** (Colin Theys, 2015)

~ Dole: Fotografie s názvem *Duratrans* od Claire Fischer, postavy se seriálu ***Six Feet Under*** (Alan Ball a kolektiv autorů, 2001)

Ačkoliv je tato práce zaměřena primárně na období od 70. let 20. století, a tudíž by Arthur Fellig neměl být její součástí, jeho život, práce a způsob prezentace vytvořily dohromady nehynoucí odkaz, jež se stal zdrojem nekonečné inspirace pro několik dalších generací umělců. Arthur Fellig, vlastním jménem Usher Fellig, známý pod pseudonymem Weegee, byl významným fotografem a fotožurnalistou, jehož práce inspirovala i mnoho filmových a televizních děl.[153] Weegee byl známý svou tvrdou černobílou pouliční fotografií v New Yorku, a jeho estetika a styl měly vliv na různé mediální formáty.

Jedním z nejznámějších filmů inspirovaných Weegeeho estetikou a jeho přístupem k fotografování městského života je ***The Naked City*** z roku 1948. Film, založený na příběhu od Malvina Walda o vyšetřování vraždy modelky v New Yorku, získal Oscara za nejlepší střih, kameru a byl nominován na Oscara za scénář. Název *The Naked City* byl později použit i pro televizní policejní drama a v 80. letech pro hudební skupinu vedenou newyorským experimentálním hudebníkem Johnem Zornem. Weegee se objevil také ve filmu ***The Set-Up*** z roku 1949, kde zvonil na zápasu v boxu. Během 50. a 60. let 20. století experimentoval Weegee s 16mm filmováním a pracoval v hollywoodském průmyslu jako herec a konzultant. Jeho práce a akcent byly jednou z inspirací pro postavu v titulu filmu Stanleyho Kubricka z roku 1964 ***Dr. Strangelove***.

Obecná postava profesionálního fotografa, který dokumentuje oběti vražd, je předmětem hned několika filmových a seriálových děl. Slavný seriálový detektiv ***Columbo*** (1971–2003) v epizodě ***Obrácený negativ*** (S04E02, 1974) vyšetřuje případ fotografa Paula Galeska, který naplánuje dokonalou vraždu, aby se zbavil své dominantní ženy. Galesko má k fotografii profesionální vztah, ten hraje klíčovou roli v jeho plánu a také v Columbově vyšetřování. Díl vyniká svým zaměřením na fotografii jako nástroj zločinu – pozitivní zvětšenina fotografie spoutané ženy vytvořená Galeskem je totiž zanechána na místě činu tak, aby vytvořila falešné stopy vedoucí k záhadnému únosci – vrahovi. Columbo se snaží prokázat nevinu neprávem obviněného muže a odhalit skutečného pachatele. V průběhu vyšetřování Columbo nachází nekonzistence v Galeskově příběhu, což nakonec vede k odhalení jeho viny, a to zejména díky fotografii.

Weegeeho životní a pracovní úspěchy i útrapy inspirovaly také film ***The Public Eye*** z roku 1992, režírovaný Howardem Franklinem. Film je charakterovou studií noirového stylu, která je taktéž volně založena na postavě slavného fotografa New York Daily News, Weegeeho. Hlavní postavu, Bernsteina, ztvárnil Joe Pesci, který hraje fotografa pro newyorské bulvární tiskoviny 40. let. Bernstein je zobrazován jako osoba oddaná své práci, rychle a efektivně se přesouvající na místo zločinů, nehod a vražd, vytvářející fotografie gangsterů, politiků, policistů a prostitutek, které pak okamžitě dodává novinám. Jeho schopnost dostat se na místo činu ještě před policií mu vynesla přezdívku „The Great Bernzini“. Režisér Franklin hledal pro film „ostře moderní, kontrastní osvětlení 40. let“ a kompozice s drsnými až bizarními efekty blesku, které separují centrální subjekt, zatímco všechno kolem rychle upadá do tmy. Přestože se film volně opírá o Weegeeho, není jeho autobiografií, o čemž svědčí rovněž použití fotografií několika dalších fotografů včetně Lisette

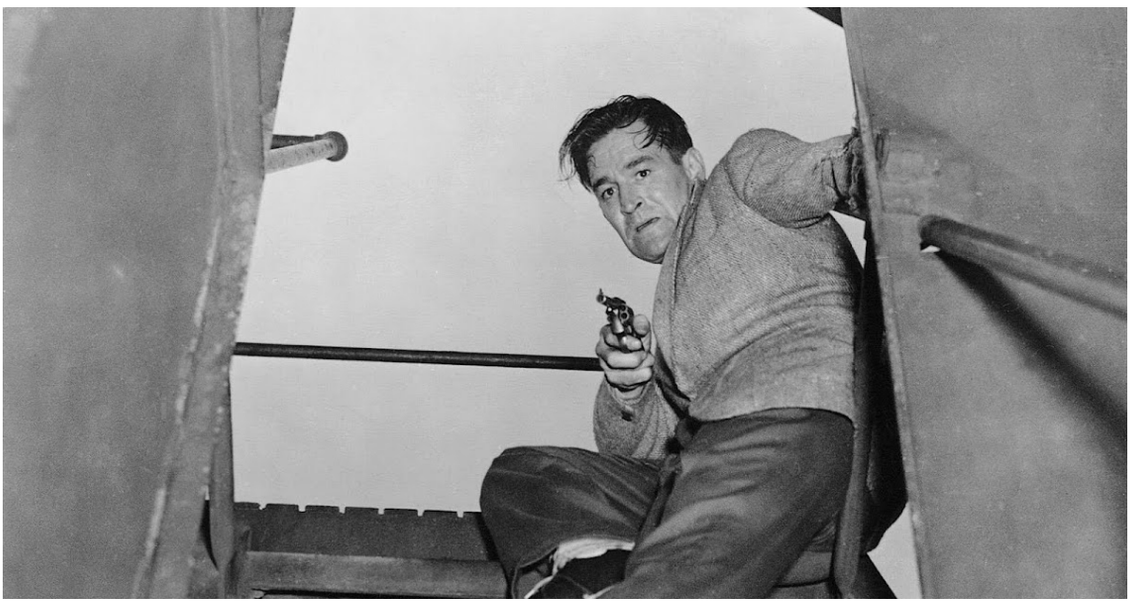
153 Kromě filmů byl Weegee také inspirací pro biografický film režiséra Errola Morrise, který se zaměřil na život a práci Felliga. Tento film ukazuje Weegeeho práci v pouliční fotografii a jeho vliv na vznik filmového noir. Weegee byl také aktivní v oblasti fotografování celebrit a zábavního průmyslu, kde tvořil portréty významných osobností té doby. Jeho práce byla vystavena v mnoha výstavách, jako jsou *Murder is My Business*, *Caricatures of the Great*, *Weegee by Weegee* a *Weegee the Famous*.

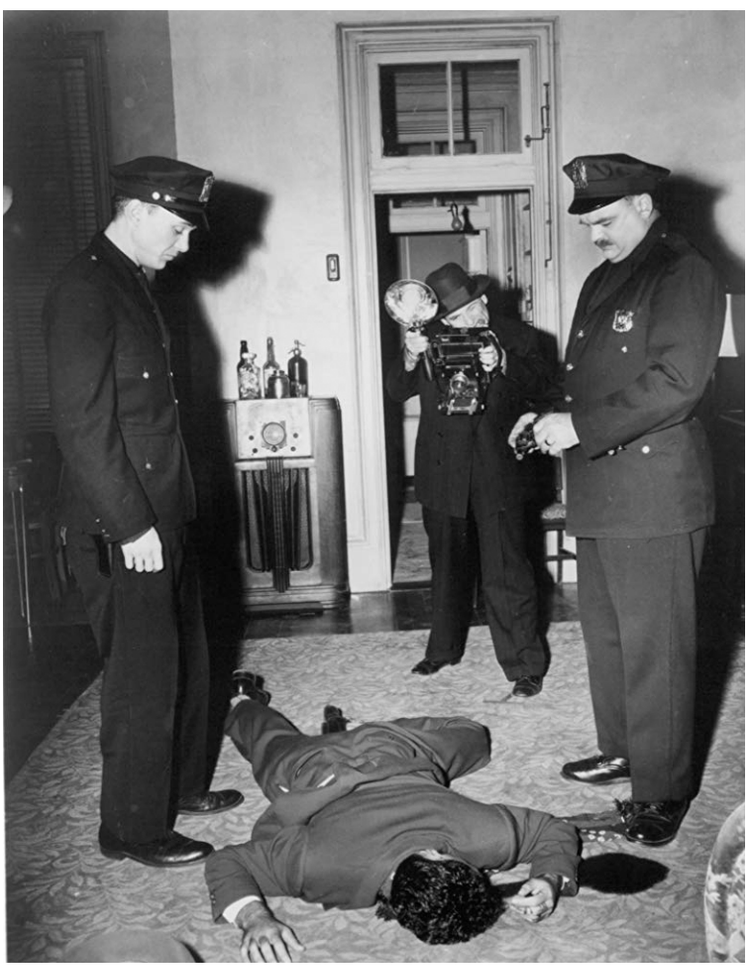
Model, Mickeyho Pallase, Wilberta H. Blanche, Irvinga Habermana, Raye Platnicka, Rogera Smithe a Charlese Steinheimera.

Seriál ***Akta X*** (1993–2018) se zabývá řešením případů, jež jsou zařazeny mezi tzv. Akta X – nevysvětlitelné případy často související s paranormálními jevy a možnou existencí mimozemského života. Jedna z epizod nazvaná ***Fotograf smrti*** (v originále *Tithonus*, S06E10, 1999), je desátou epizodou šesté série a je považována za jednu z nejlepších samostatně stojících epizod celé řady. Tato epizoda se točí kolem tématu nesmrtelnosti a přináší polemiku o tom, zda by nesmrtelnost přinesla člověku štěstí. Zajímavostí je, že se v epizodě objevuje postava tvůrce posmrtných fotografií Alfreda Felliga, muže, který má schopnost cítit blížící se smrt.

Film ***Road to Perdition*** (2002), v českém překladu *Cesta do zatracení*, je americký kriminální thriller, který režíroval Sam Mendes. Snímek představuje adaptaci stejnojmenného grafického románu od Maxe Allana Collinse a Richarda Pierse Raynera. Vypráví příběh Michaela Sullivana, který pracuje pro mafiánského bosse Johna Rooneyho (Paul Newman) v illinoiském městě Rock Island během tzv. velké hospodářské krize. Sullivanův syn Michael je svědkem vraždy, což spouští řetězec událostí vedoucích k pomstě a útěku. Film se odehrává v 30. letech 20. století a je známý svým vynikajícím hereckým obsazením a zápletkou. Jednou z klíčových postav je Harlen Maguire (Jude Law), nájemný vrah běžně pracující jako fotograf. Tato dvojrole přináší zajímavý pohled na postavu zabijáka a jeho vztah k fotografii, která slouží jako prostředek pro zachycení a dokumentaci jeho vlastní trestné činnosti. Maguierovou zálibou je totiž své oběti následně vyfotografovat a snímky ještě prodat do tisku. Postava Maguiera je jistě částečně inspirována fotografem Arthurem Felligem (Weegeem). Ve filmu se objeví i Tom Hanks – v hlavní roli jako Michael Sullivan, a Daniel Craig jako Connor Rooney, syn mafiánského bosse. Významným aspektem filmu je kamera Conrada L. Halla, za kterou získal film Oscara a cenu BAFTA.

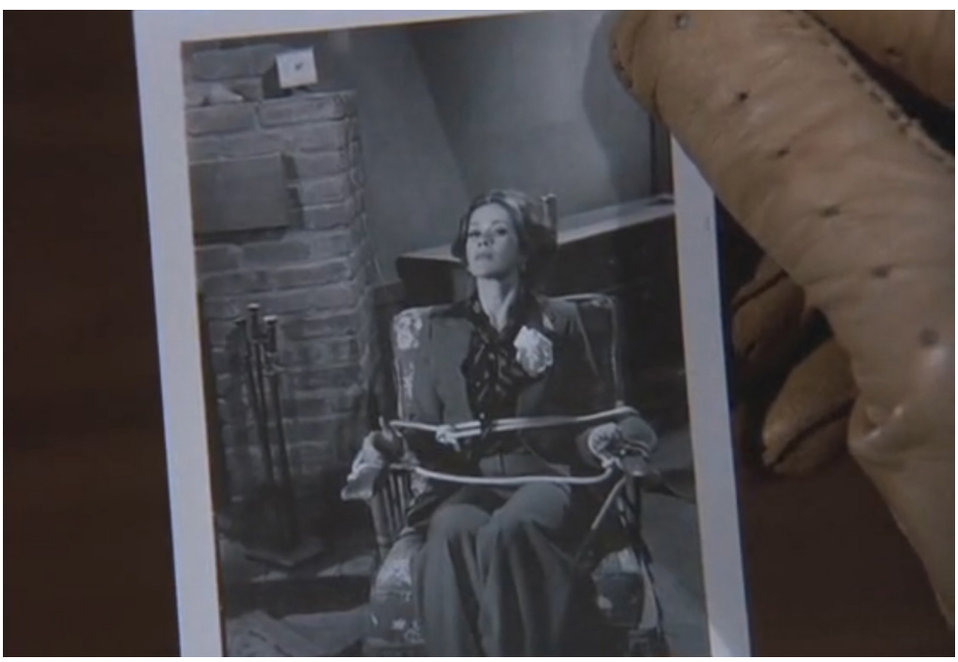
Scéna fotografování mrtvoly noirového typu je rovněž ve filmu ***Watchmen*** (2009) režiséra Zacka Snidera. Podobnou zálibu pěstuje také hlavní postava filmu ***The House That Jack Built*** (2018) – Jack, ztvárněný Mattem Dillonem. Dillon ztvárnil komplexní a zvrácenou postavu, jejíž charakteristika a konání jsou klíčové pro pochopení celého díla. Jack je zobrazen jako inteligentní, ale hluboce narušený sériový vrah, který své činy považuje za formu uměleckého vyjádření. Jeho záliba ve fotografování svých obětí je jedním z mnoha aspektů jeho psychopatického chování. Toto počínání zdůrazňuje jeho perverzní vnímání vraždění jakožto umění a ukazuje na jeho snahu o věčně trvající vlastnictví svých obětí i po smrti. Tato část Jackovy osobnosti je reflektována i ve filmových vizuálních prvcích, které jsou často syrové a šokující. Postava Jacka a jeho záliba ve fotografování obětí je klíčová pro porozumění hlubšího významu filmu a jeho tematiky. Jak jeho činy, tak vizuální zobrazení filmu a jeho marketingových materiálů, jako jsou plakáty, obsahující deformovaná těla hlavních hereckých postav filmu, kladou otázky na téma etiky a estetiky ve filmovém umění.





~ Nahoře: Promo fotografie k filmu ***The Naked City*** (Jules Dassin, 1948)
~ Dole: Promo fotografie k filmu ***The Public Eye*** (Howard Franklin, 1992)







~ Nahoře: Still z filmu ***Road to Perdition*** (Sam Mendes, 2002)
~ Uprostřed: Still ze seriálu ***Columbo*** – epizoda ***Obrácený negativ*** (Alf Kjellin, 1974)
~ Dole: Still z filmu ***Watchmen*** (Zack Snyder, 2009)



~ Plakát k filmu ***The House That Jack Built*** (Lars von Trier, 2018)



~ Promo fotografie k filmu ***The Public Eye*** (1992) – herec Joe Pesci jako postava z filmu – fotograf Leon Bernstein

ZÁVĚR

V této práci jsem podrobně zmapoval vývoj a hlavní tendence v moderní umělecké fotografii inspirované smrtí. Pro přehlednost jsem v úvodu představil obecné motivace pro vytvoření této disertační práce a její jednotlivé kapitoly. Soustředil jsem se na komplexní zkoumání tématu smrti ve fotografii pokrývající jak historické, tak moderní přístupy. Speciální pozornost je v práci věnována nové vlně fotografie inspirované smrtí, tj. období od 70. let 20. století, které přináší nové perspektivy a rozšiřuje tradiční rámec posmrtné fotografie. Práce se zabývá i vlivem technologie a sociálních médií na vnímání a interpretaci smrti ve fotografii. Zmínil jsem též značné množství předchozích studií na téma historie zobrazování smrti ve fotografii, které je již včetně dalších specifických kategorií věrně a objektivně zpracováno.

Pro správné uchopení tématu jsem v první kapitole nejprve představil stručnou historii zobrazování smrti ve fotografii a výtvarném umění. Základním kamenem je *Úvod do historie zobrazování smrti ve výtvarném umění*, mapující bohatou historii a vývoj, který odráží kulturní, filozofické a společenské změny od pradávných civilizací přes rané křesťanské umění, středověk, renesanci, romantismus, symbolismus a expresionismus až po moderní a postmoderní éru, v níž se umělci neustále zabývali tímto základním tématem lidské existence. V kapitole také upozorňuji na nástup umělé inteligence do uměleckého světa a na naše nové možnosti a perspektivy pro zkoumání smrti ve výtvarném umění. V další kapitole s názvem *Úvod do historie zobrazování smrti ve fotografii* ozřejmuji ekonomické důvody, které vedly ke vzniku posmrtné fotografie v 19. století. Připomínám dlouholetou tradici amatérské i profesionální dokumentární, reportážní a užité posmrtné fotografie hojně využívané také v kriminalistice a později i ve válečných konfliktech. V kapitole *Smrt ve fotografii v kontextu 19. a 20. století* nastiňuji v dobových souvislostech humanitní, společenské a vědecko-technické důvody rozmachu umělecké posmrtné fotografie v 70. letech 20. století. Součástí je mimo jiné i rozbor první známé umělecké fotografie inspirované smrtí, kterým byl autoportrét Hippolyta Bayarda z roku 1840. Zde jsem představil několik faktů osvětlujících vliv osobních zkušeností se smrtí a rozvoje technologií a medicíny na změnu vnímání smrti ve fotografii v kontextu 19. a 20. století. V této části jsem také stručně shrnul významné fotografické výstavy, odborné vědecké publikace a články, fotografické knihy, televizní dokumenty, archivy posmrtných fotografií a další zdroje, ze kterých lze čerpat. Podkapitola *Moderní posmrtná fotografie v praxi* potom představuje unikátní pohled na současnou obdobu praxe zobrazování smrti ve fotografii a její hlavní představitele.

Druhá kapitola *Archivy obsahující historické posmrtné a funerální fotografie jako inspirace v současné fotografii* se soustřeďuje na klíčové sbírky zahrnující portréty zesnulých, forenzní snímky a umělecké projevy smutku v soukromých sbírkách. Dále se v této kapitole věnuji publikovaným sbírkám s charakterem forenzních a žurnalistických fotografií, zdůrazňuji jejich umělecký potenciál a představuji unikátní sbírky dokumentující historii trestných činů, vyšetřovacích metod a funerálních rituálů. Také se specificky zaměřuji na konkrétní archivy s kriminalistickým a žurnalistickým obsahem, které vedly k vzniku neobvyklých a originálních knižních publikací a neotřelých výstav.

Ve třetí kapitole detailně zkoumám kulturu selfie, sdílení a fotografování na pietních místech. Poukazuji na fenomén „smrtítích selfie“, na jeho růst a dopady na společnost. Selfie, původně forma sebeprezentace, se staly příčinou zvyšujícího se počtu smrtelných incidentů, zejména v důsledku pádů z výšek a utonutí. Do kontextu přidávám rovněž psychologické studie poukazující na vztah mezi selfie a obsesivními poruchami, narcismem a touhou být trendy. Analyzuji navrhovaná a provedená protiopatření včetně zákazů fotografování v nebezpečných oblastech a „no selfie zón“

v některých veřejných prostranstvích. Zdůrazňuji nutnost diskuse o vhodnosti fotografování na pietních místech vzhledem k potřebě respektu a citlivosti. Můj výzkum také ukazuje na význam osvětových kampaní a edukačních projektů v boji proti nebezpečným trendům selfie. Kapitola upozorňuje na potřebu většího povědomí o rizicích spojených s touto populární aktivitou v digitální éře.

Ve čtvrté, nejobsáhlejší kapitole přináším bohatou sbírku děl českých i světových autorů reprezentujících novou vlnu fotografie inspirované smrtí. Zde jsem, na základě vlastní analýzy společných prvků jednotlivých uměleckých děl, definoval naturalistické, manipulativní a symbolické přístupy k tomuto tématu. Umělci zde originálními způsoby ztvárňují a násobí význam svých děl tím, že konfrontují svět s jeho obrazem, s jeho nemocemi i krásou, přičemž vycházejí z přirozené lidské potřeby bádat po smyslu lidského bytí. Hledají východiska, která poté obrazově transformují a převypravují. Jedním z naturalistických přístupů je tendence k převážně popisnému, vědecky analytickému zobrazování. Projevuje se v různých rovinách, zejména po vizuální a obsahové stránce fotografií. Poukazuji na to, že fotografie významně tíhnou k absenci obsahové a vizuální zdrženlivosti, politické korektnosti a předpisů společenské konvence. Někteří autoři pracují velmi deskriptivně, přičemž jiní vkládají do fotografií jemnou osobitou estetiku nebo vlastní reference. Jejich selekce paralelně zobrazuje snímky zemřelých osob či jejich částí s fotografiemi osob živých, které specifickým způsobem představují smrt. Vybraní autoři na svých fotografiích zobrazují také věci přímo odkazující ke smrti a cíleně pracují s archivními snímky živých i zesnulých osob, tak aby jejich pomocí vytvořili fotografickou knihu. V této části jsem našel společný faktor v naturalistické ilustraci smrti, která, ať lehce estetizovaná, silně výrazová nebo deskriptivně přímá, hovoří především o nevyhnutelnosti i přirozenosti našeho bytí. Po komplexním rozboru naturalistického přístupu jsem tedy zjistil, že se autoři snažili více o zachycení fyzické podstaty smrti a bolesti bez nadbytečné dekorativnosti. Naopak umělci pracující s manipulativním přístupem zobrazování smrti převážně reprezentují hlubší, poněkud sofistikovanější přístupy k tomuto tématu. Na rozdíl od fotografů zobrazujících své objekty naturalisticky, nemají tito většinou silné personální prožitky pramenící z osobních tragédií nebo bolesti. Nejsou motivováni potřebou arteterapie nebo reakce na konkrétní tragické situace. Jejich práce již nedokumentuje etnografické fenomény, reálná místa činu či sakrální architekturu a smrt v autentické fyzické podobě. Prioritním je u ní silná myšlenka, výpovědní hodnota, téze, cíl a poslání, které společně dokáží koncentrovaného, otevřeného a vnímavého diváka odměnit obohacujícím prožitkem. A právě osobní prožitek ze strany autorů považuji za klíčovou vlastnost při imaginaci námětů inspirovaných smrtí a za jeden z významných přínosů této práce, v níž jsem objevil, že je možné téměř vždy vysledovat zajímavý psychologický fenomén. Tím je fakt, že osobní rovina tohoto tématu je často zlomovým bodem při volbě zobrazování smrti a vede přímo úměrně umělce k tomu, aby i jejich díla byla vizuálně i obsahově bezprostřední, nestrojená a přímá, nebo naopak více obecná, symbolická, dekorativní a stylizovaná – manipulativní.

Nicméně moderní umělci pracující se symbolikou v moderní umělecké fotografii inspirované smrtí pak používají fotografii k prozkoumání a interpretaci smrti prostřednictvím různých vizuálních jazyků a symbolů. V této části jsem poskytl pohled na široké spektrum technik a stylů, od tradičních až po avantgardní, a ukazuji, jak originálně může fotografie odrážet širší sociální, kulturní a osobní kontexty. Mnoho autorů, které jsem do výběru zahrnul, je dnes světově uznávanými fotografy. Do svého výběru jsem zahrnul ale i autory, kteří se netěší mezinárodnímu věhlasu, jejichž význam je regionální, ale jejichž práce si zaslouží v kontextu moderní posmrtné umělecké fotografie pozornost.

V páté, poslední kapitole byla rovněž představena široká plejáda autorů, kteří přenesli inspiraci s motivem posmrtné fotografie do filmu a televizní tvorby. Zde poukazuji na to, že tyto mezioborové přesahy se ukázaly být jedním z hlavních faktorů pro další umělce, kteří se jimi inspirovali, včetně zpětné inspirace směrem do fotografické komunity. Představuji mou selekci klasických filmů světových režisérů i méně známých originálních filmových tvůrců, kteří využívají posmrtnou fotografii jako metaforu nebo zpestření, objevné dokumenty představující reálné fotografické hrdiny, ale i provokativní umělecké filmy, kde se fotografie stává nástrojem zkoumání reality a iluze. V kapitole prezentuji na konkrétních příkladech různé způsoby, jakými film a televize přistupují k tématu smrti prostřednictvím fotografie. Poukazuji také na to, jak tyto přístupy ovlivňují naše vnímání fotografie a filmu v kontextu 21. století.

V závěrečných slovech této disertační práce, zaměřené na zkoumání moderní umělecké fotografie inspirované smrtí, považuji za vhodné reflektovat čas a úsilí věnované jejímu vytvoření s pokorou, avšak s vědomím jejího významu. Tato práce, čítající více než 400 stran, obsahující 300 obrazových reprodukcí unikátních uměleckých děl světových i českých autorů a analýzy nejdůležitějších filmů, výstav a publikací vydaných k tomuto tématu, je výsledkem mnoha let pečlivého bádání a shromažďování informací. Ve snaze vytvořit co nejkomplexnější přehled bylo nutné investovat značné množství času a energie do shromáždění této unikátní sbírky autorů, děl, výstav, knih, filmů a dalších zdrojů, které dosud v historii textu o moderní posmrtné fotografii nemají adekvátní ekvivalent. Tato práce, ačkoliv je svým rozsahem a hloubkou výzkumu v dané oblasti výjimečná, si klade za cíl především přispět k akademické diskuzi a rozšíření poznání v oblasti umělecké fotografie inspirované smrtí. Její hodnota spočívá v pokusu o objektivní a detailní zpracování tématu, které zasahuje do mnoha oblastí lidského života a uměleckého vyjádření. S respektem k vědecké komunitě a veřejnosti doufám, že tato disertační práce poslouží jako užitečný zdroj pro všechny, kteří se zajímají o tento fascinující obor, a že její obsah bude podnětem k dalšímu bádání a rozvoji poznání o vztahu mezi smrtí a uměleckou tvorbou. Mým osobním přáním pak je, aby práce našla stabilní pozici mezi odbornými publikacemi o smrti ve fotografii a poskytla čtenářům možnost hlouběji porozumět reprezentaci smrti ve fotografickém umění, včetně jejích rozsáhlých sociálních, historických a kulturních aspektů.

~ SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ

Literatura

Pascal Anders, *Catacombs*, self-published, Paříž, 2016.

Nobuyoshi Araki, *The Banquet*, Errata Editions, New York, 2012.

Philippe Ariès, *Dějiny smrti I.: Doba ležících*, Argo, Praha, 2000.

Philippe Ariès, *Dějiny smrti II.: Zdivočelá smrt*, Argo, Praha, 2000.

Richard Avedon, *An Autobiography*, Random House, New York, 1993.

Ariella Azoulay, *Death's Showcase: The Power of Image in Contemporary Democracy*, MIT Press, Cambridge, 2001.

Svetlana Bachevanova, *Ukraine: A War Crime*, FotoEvidence, Marseille, 2023.

Alphonse Bertillon, *La photographie judiciaire: avec un appendice sur la classification et l'identification anthropométriques*, Gauthier-Villars, Paříž, 1890.

Vladimír Birgus, Jan Mlčoch, *Česká fotografie 20. století*, KANT, Praha, 2010.

Joëlle Bolloch (ed.), Photo Poche n°112, *Post Mortem*, Actes Sud, Arles, 2007.

Christopher Bonanos, *Flash: The Making of Weegee the Famous*, Picador Paper, New York, 2019.

Kate Breakey, *Small Deaths: Photographs / Wittliff Gallery Series*, University of Texas Press, Austin, 2001.

Bertlolt Brecht, *War Primer*, Verso, New York, 2017.

Adam Broomberg & Oliver Chanarin, *War Primer 2*, Mack, Londýn, 2018.

Patrick Budenz, *Post Mortem*, Peperoni Books, Berlín, 2013.

Jack Burman, *The Dead*, Magenta Foundation, Toronto, 2010.

Stanley B. Burns, Elizabeth A. Burns, *Stiffs, Skulls Skeletons: Medical Photography and Symbolism*, Schiffer Publishing, Atglen, 2014.

Stanley B. Burns, *Sleeping Beauty: Memorial Photography in America*, Twelvetrees Press, Altadena, 1990.

Stanley B. Burns, *Sleeping Beauty II: Grief, Bereavement in Memorial Photography American and European Traditions*, Burns Archive Press, New York, 2002.

Stanley B. Burns, *Sleeping Beauty III: Memorial Photography: The Children*, Burns Archive Press, New York, 2010.

Stanley B. Burns, *Deadly Intent: Crime & Punishment: Photographs from The Burns Archive*, POWERHOUSE BOOKS, New York, 2008.

Nerida Campell, *Underworld: Mugshots from the Roaring Twenties*, Sydney Living Museums, Glebe, NSW, 2017.

Sophie Calle, *Que faites-vous de vos morts*, Actes Sud, Arles, 2019.

Sophie Calle, *Rachel, Monique*, Éditions Xavier Barral, Paříž, 2017.

Camerawork: *A journal of photographic arts*, Volume 29, Number 2, Fall/winter 2002, SF Camerawork, San Francisco, 2002.

Clement Caremans, *In het licht van de dood. Post-mortem foto's*, Roger Rennenberg, Stadsbibliotheek Antwerpen – conservator, AMVC, Antverpy, 1994.

Federico Carpani, Indra Kumar Jha, *MAA*, Vlastní náklad autorů, Bologna, 2015.

Penny Cousineau-Levine, *Faking death: Canadian art photography and the Canadian imagination*, McGill-Queen's University Press, Montreal, 2003.

Hans Danuser, *Dunkelkammern der Fotografie*, Steidl Verlag Ac, Göttingen, 2017.

Hans Danuser, *Frost*, Scalo Verlag Ac, Göttingen, 2002.

Hans Danuser, *In Vivo*, Lars Müller Publishers, Curych, 1989.

Douglas J. Davies, *Stručné dějiny smrti*, Volvox Globator, Praha, 2007.

Peter Doyle, *Crooks Like Us*, Historic Houses Trust of New South Wales, Sydney, 2010.

Tomáš Dvořák (ed.), *Nadar, Když jsem byl fotografem*, Nakladatelství AMU, Praha, 2018.

Jean-Luc Dubin, *Monstruosité, beauté extrême*, Chez Higgins, limitovaná edice, Paříž, 2005.

Michel Vanden Eeckhoudt, Francine Deroudille, Photo Poche n°110, *Michel Vanden Eeckhoudt*, Actes Sud, Arles, 2007.

James Ellroy, Glynn Martin, *LAPD '53*, Ambrams Image, New York, 2015.

James Ellroy, *Scene of the Crime: Photographs from the LAPD Archive*, Harry N. Abrams, New York, 2004.

Arthur Fellig, *Naked City*, Da Capo Press New York, 2002.

H. M. Fogle, *Palace of Death: A True Tale of 59 Executed Murderers*, vydal autor, Columbus, 1908.

Joan Fontcuberta, *Contravisiones, 1974–1989*, Ediciones Anòmalas / Fundación Antonio Pérez, Barcelona, 2020.

Sue Fox, *Post Mortem*, Viewpoint Photographic Gallery, Salford, 1997.

Lee Friedlander, *jfk a photographic memoir*, Yale University Art Gallery, New Haven, 2013.

Daniel & Geo Fuchs, *Conserving*, Edition Reuss, Schwabach, 2000.

Sigurjón Baldur Hafsteinsson (1999) *Police photography in Iceland*, History of Photography, 23:1, 36-38, Taylor & Francis Ltd, Londýn, 1999.

Sigurjón Baldur Hafsteinsson, *Post-mortem and funeral photography in Iceland*, History of Photography, 23:1, 49-54, Taylor & Francis Ltd, Londýn, 1999.

Martin Harlaar, Richard Hengeveld, Anne Roos, Jan Pieter Koster, *Silent Witness: Photographs from the Amsterdam Police Archives*, Thoth Publishers, Amsterodam, 1998.

Wiliam Hannigan, Luc Sante, *New York Noir: Crime Photos from the Daily News Archive*, Rizzoli International Publications, New York, 1999.

Racheal Harris, *Photography and Death: Framing Death throughout History*, Emerald Publishing Limited, Leeds, 2020.

Přemysl Havlík, *Posmrtný portrét ve fotografii*, bakalářská teoretická práce, Institut tvůrčí fotografie, Slezská univerzita, Opava, 2003.

Elizabeth Heyert, *The Travellers*, Scalo Publishers, Curych, 2006.

Peter Hoefnagels, *Moord In Rotterdam Diverse Photografieën 1905–1967 / Murder In Rotterdam, Diverse Pictures 1905–1967*, Uitgeverij Duo / Duo, Rotterdam, 1994.

Felix Hoffmann/Friedrich Tietjen, *The Last Image Photography and Death / Fotografie und Tod,* CO Berlin, Spector Books, Lipsko, 2018.

Sue Hubbard, Rachel Campbell-Johnson, *Mat Collishaw*, Blain|Southern, Londýn, 2013.

Peter Hujar, *Portraits in Life and Death*, Da Capo Press, New York, 1976.

Karen Ingham, *Death's Witness*, Ffotogallery, Cardfiff, 2000.

Professor Jacobi, J. J. Pringle, *Portfolio of Dermochromes VOL. I.*, Rebman Limited, Londýn, 1903.

Professor Jacobi, J. J. Pringle, *Portfolio of Dermochromes VOL. II.*, Rebman Limited, Londýn, 1903.

Professor Jacobi, J. J. Pringle, *Portfolio of Dermochromes VOL. III. & IV.*, Rebman Limited, Londýn, 1903.

Peter Javorík, *Tabu ve fotografii*, Institut tvůrčí fotografie, Slezská univerzita, Opava, 2006.

Peter Max Kandhola, *Illustration of Life*, Light Work, New York, 2003.

Izima Kaoru, *Landscape with a Corpse*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2008.

Hans Killian, *Facies Dolorosa: Das schmerzensreiche Antlitz*, Georg Thieme Verlag, Lipsko, 1934.

Mell Killpatrick, *Car Crashes & Other Sad Stories*, Taschen, Kolín nad Rýnem, 2000.

Robert Kiss, *Forenzní přístup k umělecké fotografii inspirované smrtí po roce 1945*, bakalářská teoretická práce, Institut tvůrčí fotografie, Slezská univerzita, Opava, 2013.

Robert Kiss, *Moderní naturalistická a manipulovaná umělecká fotografie inspirovaná smrtí*, teoretická diplomová práce, Institut tvůrčí fotografie, Slezská univerzita, Opava, 2015.

David King, Ernst Volland, *John Heartfield: Laughter is a Devastating Weapon*, Tate Publishing, Londýn, 2015.

Jannie Uhre Kongsgaard, *Photographing Death: Representations of Death in Memorial and Art Photography in Victorian Britain*, Vanitas Publishing, Kodaň, 2022.

Leslie Krims, Bernard Noël, Photo Poche n°104, *Les Krims*, Actes Sud, Arles, 2005.

Marco Lanza, *The Living Dead: Inside the Palermo Crypt*, Westzone Publishing Ltd., Londýn, 2000.

Annie Leibovitz, *A Photographer's life 1990–2005*, Random House Trade Paperbacks, New York, 2006.

Michael Lesy, *Wisconsin Death Trip*, Pantheon, New York, 1973.

Laura Lindgren (ed.), *Mütter Museum Historic Medical Photographs*, Blast Books, New York, 2007.

Audrey Linkman, *Photography and Death*, Reaktion Books, Londýn, 2011.

Václav Macek (ed.), *The History of European Photography 1900–1938*, Central European House of Photography, Bratislava, 2011.

Sally Mann, *What Remains*, Bullfinch Press, New York, 2003.

Simon Menner, *Top Secret: Bilder aus den Archiven der Staatssicherheit*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2013.

Annette Messager, *Sous Vent*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paříž, 2004.

Jack Mord, *Beyond the Dark Veil: Post Mortem and Mourning Photography from the Thanatos Archive*, Grand Central Press and Last Gasp, San Francisco, 2015.

Daniela Mrázková, *Co je fotografie, 150 let fotografie*, Videopress, Praha, 1989.

Daniela Mrázková, *Příběh fotografie*, Mladá Fronta, Praha, 1985.

Gerhardt Mulder, *Plaats delict rotterdam een criminele wandeling door schimmig Rotterdam*, Just Publishers, Hilversum, 2018.

Šárka Navrátilová, *Smrt ve fotografii*, bakalářská teoretická práce, Univerzita Tomáše bati ve Zlíně, Zlín, 2011.

Lennart Nilsson, *Ett barn blir till*, Albert Bonniers Förlag, Stockholm, 1965.

Lennart Nilsson, *A Child Is Born*, Dell Publishing, Ney York, 1966.

Arnold Odermatt, Urs Odermatt, *Carambolage*, Steidl, Göttingen, 2013.

Mirko Orlando, *Fotografia post mortem*, Řím, 2013.

Mirko Orlando, *Ripartire dagli addii: uno studio sulla fotografia post-mortem*, MjM editore, Milano, 2010.

Daido Moriyama, *Pantomime*, Akio Nagasawa Publishing, Tokio, 2017.

Martin Parr, Gerry Badger, *The Photobook: A History, Vol. I.*, Phaidon Press, Londýn, 2004.

Martin Parr, Gerry Badger, *The Photobook: A History, Vol. II.*, Phaidon Press, Londýn, 2006.

Martin Parr, Gerry Badger, *The Photobook: A History, Vol. III.*, Phaidon Press, Londýn, 2014.

Eugenia Parry, *Crime Album Stories: Paris 1886–1902*, Scalo Verlag Ac, Curych, 2000.

K. Pavelka. *Fotogrammetrie 10*. ČVUT, Praha, 1998.

Sandra S. Phillips, *Police Pictures : The Photograph As Evidence*, Chronicle Books LLC, San Francisco, 1997.

Ivan Pinkava, Václav Jirásek, Robert V. Novák, *Memento Mori*, Torst, Praha, 1998.

Photoworks, no. 5, *Photoworks*, Brighton, Autumn/Winter 2005–2006, Brighton, 2005.

Elisa Primavera-Lévy, Facing Pain: Dr. Hans Killian's Photo Book, Facies Dolorosa, *Literature and Medicine*, Volume 29, Number 1, Spring 2011, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2011.

Kerry William Purcell, *Weegee*, Phaidon Press Limited, Londýn, 2004.

Slavomír Pejčoch Ravik, *O světcích a patronech*, Levné knihy KMa, Praha, 2006.

Dirk Reinartz, Christian von Krockow, *Totenstill: Bilder aus den ehemaligen deutschen Konzentrationslagern*, Steidl Verlag, Göttingen, 1994

Bettina Rheims, *Animal*, Gina Kehayoff, Mnichov, 1994.

Joop van Riessen, *Plaats delict De verhalen achter foto's*, De Kring, Amsterodam, 2017.

Frank van Riet, *Kommer en kwel in Rotterdam moord, doodslag en andere misdrijven 1904–1940*, Donker B.V., Uitgeversmaatschappij Ad., Rotterdam, 2016.

Frank van Riet, *Meer kommer en kwel in Rotterdam verkeers- en andere ongevallen, branden en ontploffingen 1908–1940*, Donker B. V., Uitgeversmaatschappij Ad., Rotterdam, 2017.

Sophie Ristelhueber, *FAIT*, Errata Editions, New York, 2008.

Brendon Bell Roberts, *10 Years,100 Artists*, Struik Publishers, Kapské Město, 2004.

Naomi Rosenblum, *A World History of Photography*, Abbeville Press; Fourth Edition, New York, 2008.

Jay Ruby, *Secure the Shadow: Death and Photography in America*, The MIT press, Cambridge, 1995.

Tina Ruisinger, *Asche, und was vom Ende bleibt*, Friedhof Forum, Curych, 2020.

Natálie Řeřichová, *Kriminalistika a fotografie: Fotografie jako nástroj kriminalistiky i bulvárního tisku*, diplomová práce, Fakulta multimediálních komunikací, Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, Zlín, 2008.

Luc Sante, *Evidence*, Farrar Strauss Giroux, New York, 1992.

Luc Sante, *Low Life: Lures and Snares of Old New York*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1991.

Andrew Savulich, *The City: New York Spot News a Street Photography 1980–1995*, Steidl Publishers, Göttingen, 2015.

Andres Serrano, *Salvation. The Holy Land*, Hatje Cantz Verlag GmbH, Ostfildern, 2016.

Rudolf Schäfer, *Der Ewige Schlaf / visages de morts*, Kellner Verlag, Bremen, 1995.

Rudolf Schäfer, *Pferde und Menschen. Visages de morts. Russische Nacht.*, Stuttgart (Kodak), 1989.

Thomas Schirmböck, Alfried Wieczorek, *Spurensuche – Polizeifotografie: Mannheim 1946–1971*, Schnell & Steiner, Regensburg, 2007.

Walter Schels & Beate Lakotta, *Noch mal leben vor dem Tod.: Wenn Menschen sterben*, DVA Dt.Verlags-Anstalt, Mnichov, 2004.

Jörgen Schmidt-Voigt, *Das Gesicht des Herzkranken*, Editio Cantor, Aulendorf, 1958.

Daniel Schumann, *Purple Brown Grey White Black – Life in Death*, Kerber, Bielefeld, 2009.

Spark, Zlatina Jeřábková, *Joachim Luetke – Vidiny posthumánní budoucnosti*, Praha, 03/2004.

Rosana Simonassi, *Reconstrucción*, CHACO, Madrid, 2016.

Bert Sliggers, *Naar het lijk: Het Nederlandse doodsportret, 1500-heden*, Walburg Pers, Zutphen, 1998.

Susan Sontag, *O fotografii*, Paseka, Praha, 2002.

Susan Sontag, *On Photography*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1977.

Urs Stahel, *Darkside II: Photographic Power and Photographed Violence, Disease and Death*, Steidl, Göttingen, 2009.

Eric Stover & Gilles Peress, *Les Tombes: Srebrenica et Vukovar*, Scalo, Curych, 1998.

Margaret Stratton, *The Living and the Dead: The Neapolitan Cult of the Skull*, Center for American Places, Chicago, 2009.

Elena Stylianou a Theopisti Stylianou-Lambert, *Museums and Photography: Displaying Death*, Routledge, Londýn, 2016.

Rik Suermondt (ed.), *Plaats delict Amsterdam: foto's uit het politiearchief*, Nieuw Amsterdam Uitgevers, Amsterodam, 2006.

Paweł Supernak, *Smrt ve fotografii od jejího počátku do roku 1945*, bakalářská teoretická práce, Institut tvůrčí fotografie, Slezská univerzita, Opava, 2012.

Arne Svenson, *Unspeaking Likeness*, Twin Palms Publishers, Santa Fe, 2016.

Sean Tejaratchi, *Death Scenes: A Homicide Detective's Scrapbook*, Feral House, Los Angeles, 1995.

Mirelle Thijsen, *Grotesque: Natural Historical & Formaldehyde Photography*, Fragment, Amsterodam, 1989.

Jürgen Thorwald, *Století detektivů - Cesta a dobrodružství kriminalistiky*, Orbis, Praha, 1967.

Chris Townsend, *Vile Bodies: Photography and the Crisis of Looking*, Prestel Pub, Mnichov, 1999.

Otto M. Urban, *Decadence Now! Za hranicí krajnosti*, Arbor vitae, Řevnice, 2010.

Otto M. Urban, *Joel-Peter Witkin Vanitas*, Arbor vitae, Řevnice, 2011.

Javier Vallhonrat, PHoto Bolsillo n° 37, *Valentín Vallhonrat*, La Fábrica, Madrid, 2014.

Adam Voorhes, *Malformed: Forgotten Brains of the Texas State Mental Hospital*, PowerHouse Books, New York, 2014.

Sanford L. Weiss, *Handbook of Forensic Photography*, CRC Press, Boca Raton, 2022.

Caleb Williams, *A Future Undreamed: The Forensic Photo Beyond the Darkroom, Case-File and Courtroom: Memory, Mediation, Museology*, Law Text Culture, 13, Wollongong, 2009.

C. Williams, P. Doyle, *City of Shadows: Sydney Police Photographs*, Historic Houses Trust Sydney, Sydney, 2005.

V. Williams & G. Hobson, *The Dead*, The National Museum of Photography, Film & Television, Bradford, 1995.

David Wojnarowicz, *Brush Fires in the Social Landscape*, Twentieth Anniversary Edition Aperture, New York, 2015.

Manabu Yamanaka, *Gyahtei: Yamanaka Manabu Photographs*, Pot Publishing Co., Tokio, 2009.

J. Van Der Zee, *Harlem Book of the Dead*, Morgan and Morgan, New York, 1978.

Internetové stránky

http://aesf.art/news/the_last_gaze_postmortem_portrait_in_contemporary_photography/#all

http://altvajd.com/index.php?id=73

http://americansuburbx.com/series-2/w/wisconsin-death-trip-excerpts#

http://annetvandervoort.com/portfolio/stilllife/still-life/still-life1.html

http://angelocricchi.com/about

http://arnesvenson.com/medicalmuseum.html

http://arte-nuevo.blogspot.cz/2009/08/santos-inocentes-transito-de-imagenes.html

http://arteterapie.cz/?podkategorie=arteterapie&clanek=22

http://art21.org/images/cindy-sherman/untitled-153-1985?slideshow=1

http://bombsite.com/issues/43/articles/1631
http://bjp-online.com/2015/10/james-ellroy-finds-real-crime-scene-photographs-from-lapd-in-1953

http://businessinsider.com/marc-hermanns-new-york-then-and-now-2013-9

http://canadianportraits.concordia.ca/analysis/8_NAZARIAN-NPG3-FINAL_DV.pdf

http://carnegiemuseums.org/cmag/feature.php?id=463

http://cartwheelart.com/2013/11/01/preview-photos-beyond-the-dark-veil-mourning-photography--thanatos-csuf

http://cesurapublish.com/index.php?/projects/found-photos-in-detroit

http://chinadaily.com.cn/english/doc/2004-11/25/content_394796.htm

http://clarestrand.co.uk

http://creativebabble.com/paintings-meet-photography-todd-baxter-photography

http://cs.wikipedia.org/wiki/Sov%C4%9Btsk%C3%A1_v%C3%A1lka_v_Afgh%C3%A1nist%C3%A1nu

http://dailyjournalist.org/issue0106/voices_goldin.htm

http://daniel-geo-fuchs.com

http://daniel-schumann.com/purpur

http://danielalexanderphotography.co.uk/brains-wellcome

http://danielalexanderphotography.co.uk/work#/cemeteries-and-epitaphs

http://deathinamerica.com

http://digitaljournalist.org/issue0106/voices_goldin.htm

http://donaldweber.com/barricade/molotovs/

http://dulltooldimbulb.blogspot.com/search?q=car+crashes

http://elizabethheyert.com/projects/the-travelers/essay

http://forbes.com/sites/yjeanmundelsalle/2014/09/13/french-photographer-painter-duo-pierre-and-gilles-reveal-their-over-the-top-portraits-that-bare-all
http://fototeka.com/lapd/dossier.html

http://fototeka.com/lapd/gallery.html

http://georgiascherman.com/artists%20represented/Hurlbut/Airborne/deuil2%20selected%20works/SelectedWorks.html

http://georgiametaxas.com/frameset.htm

http://gostbooks.com/books/56/mexican-crime-photographs

http://grauwerk.de

http://guardian.co.uk/artanddesign/2010/may/29/sally-mann-naked-dead

http://gwarlingo.com/2013/chop-suey-automats-diamondback-terrapin-michael-lesy-lisa-stoffer--on-dining-in-america

http://hansdanuser.ch

http://huffingtonpost.com/entry/yolocaust-holocaust-memorial-selfie_us_5886027e4b096b4a232e386

http://inspired.visiticeland.com/academy/safe-selfies

http://isaiahowensenterprises.com/about.html

http://jackburman.ca

http://josefchladek.com/book/arianna_arcara_luca_santese_-_found_photos_in_detroit

http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1363459310397978

http://kibla.org/en/sections/kibela-space-for-art/archive/kibela-arhiv/2010/goran-bertok

http://leskrims.com

http://lidovky.cz/lide/opustene-hroby-i-cele-hrbitovy-funeralni-umeni-je-plne-symboliky-rika-fotografka.A151103_134301_lide_ape?

http://lorrysalcedo.com

http://maeveberry.com

http://margrietluyten.nl/about

http://mirror.co.uk/news/world-news/man-taking-selfie-gored-death-6225812

http://nathancallahan.com/car-crash.html

http://nybooks.com/daily/2015/06/22/nypd-photo-archive-death-destruction

http://nycma.lunaimaging.com/luna/servlet/RECORDSPHOTOUNITARC~19~19

http://phillipscollection.org/collection/browse-the-collection?id=2002.003.0025

http://phmuseum.com/museum/creole-sub-realism

http://polaroidland.net/2013/09/30/instant-artifact-the-big-camera-911-and-joe-mcnally

http://postmortem.ugent.be/kunstenaars.html

http://respekt.cz/denni-menu/nova-metoda-identifikace-rukou-pomaha-usvedcit-sexualni-predatory

http://sallymann.com

http://sarahsudhoff.com/at-the-hour-of-our-death

http://sarahsudhoff.com/here-after

http://schumacherreeve.blogspot.sk/2016/10/nothing-but-blue-skies.html

http://theguardian.com/artanddesign/2013/apr/26/mat-collishaw-still-sensational

http://theguardian.com/theguardian/2007/dec/01/weekend7.weekend3

http://themorningnews.org/gallery/monsters

http://tendancefloue.net/alainwillaume

http://torbeneskerod.com

http://totzover.nl/english/post-mortem-exhibition-english

http://umirani.cz/clanky/nic-neodkladat-nikdy-nevite-zda-bude-jeste-prilezitost?fbclid=IwAR-3MLyXrwMTiXPDXPhZTS8iTMATFsSV_GG79SXDCqUY7LblS0cqe_6omzIM

http://umirani.cz/definice-paliativni-pece.html

http://undisclosedfilesofthepolice.com/

http://vimeo.com/15977077

http://vimeo.com/30566923

http://vice.com/read/fernando-brito-1

http://vice.com/cs/read/kimmo-metsaranta-to-bury-a-father-photographs-876?utm_source=vicefbczh

http://walgenbach.nl/shop/rotterdam-books/rotterdam-fotografie/moord-in-rotterdam-1905-1967

http://walterschels.com

http://wikiskripta.eu/index.php/Teratogenn%C3%AD

http://worldsoccer.com/news/iran-players-banned-taking-selfies-fans-359123#FHWoJ8EaSIv5C8lP.99

http://yellowstonepark.com/bad-selfies

http://zephyr-mannheim.com/spurensuche

http://zpravy.idnes.cz/rozhovor-s-gerontolozkou-ivou-holmerovou-f2w-/domaci.aspx?c=A140611_154940_domaci_zt

https://abc.net.au/arts/express/people/feneley.htm

https://abc.net.au/news/2023-11-14/selfie-related-deaths-are-the-new-public-health--risk/103098002

https://advocatenblad.nl/2018/01/25/boek-plaats-delict

https://amazon.co.uk/Arwed-Messmer-RAF-Evidence-Beweis/dp/3775743464

https://amazon.co.uk/Arwed-Messmer-Reenactment-MfS-Eisfeld/dp/3775739114/ref=pd_sim_14_2/258-3985376-6834720?_encoding=UTF8&pd_rd_i=3775739114&pd_rd_r=00948b90-77dc-4a5a-a6f9-5f99859583f4&pd_rd_w=EjJdp&pd_rd_wg=Kekrz&pf_rd_p=1b8636ae-4f21-4403-a813-e8849dd46de4&pf_rd_r=KFB2A5B10S2VF2MCMGGA&psc=1&refRID=KFB2A5B10S2VF2MCMGGA

https://amazon.com/Deaths-Showcase-Power-Contemporary-Democracy/dp/0262511339/ref=sr_1_1?s=books&ie=UTF8&qid=1517484544&sr=1-1&keywords=Death%27s+Showcase%3A+The+Power+of+Image+in+Contemporary+Democracy

https://amazon.com/Photography-Death-Framing-Throughout-History/dp/1839090480

https://amazon.de/objektiven-Toten-Leichenfotografie-Spiegel-Umgangs/dp/3836664356/ref=sr_1_1?s=books&ie=UTF8&qid=1517484818&sr=1-1&keywords=Die+%27objektiven%27+Toten%3A+Leichenfotografie+als+Spiegel+des+Umgangs+mit

https://americansuburbx.com/2016/04/indexing-the-execrable-stefan-ruizs-mexican-crime-photographs.html

https://andetkingphotography.co.uk/maria-larsson-troell-everlasting-moments

https://archive.org/details/laphotographieju00bert

https://arf.works/absolvent/lucie-prasilova

https://arwedmessmer.de/en/arbeiten/projects/raf-kein-beweis-no-evidence/#
https://bol.com/nl/p/plaats-delict-amsterdam/1001004004736907

https://bouillabaiseworkinprogress.blogspot.com/2013/09/murder-in-rotterdam-diverse-pictures.html

https://broadstheet.com.au/melbourne/art-and-design/article/mourn

https://cartwheelart.com/2013/11/01/preview-photos-beyond-the-dark-veil-mourning-photography-thanatos-csuf

https://chicagocritic.com/photos-detroit

https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Album_of_Paris_Crime_Scenes_-_Attributed_to_Alphonse_Bertillon

https://contemporaryartdaily.com/2011/07/sigmar-polke-at-leo-koenig

https://cs.wikipedia.org/wiki/Pushball

https://dergreif-online.de/artist-blog/who-knew-disease-and-death-could-look-this-good

https://disphotic.com/arles-2016-dispatch-2-looking-beyond-the-edge-and-nothing-but-blue-skies

https://dulltooldimbulb.blogspot.com/search?q=car+crashes

https://dailymail.co.uk/news/article-2262869/Couple-attacked-rhinos-Photo-shows-Chantal-Beyer-moments-gored-rhinoceros.html

https://dailymail.co.uk/news/article-2695347/Glowing-trail-bloodshed-Photographer

https://dailymail.co.uk/travel/travel_news/article-3144543/They-banned-Disney-Wimbledon-Rome-s-Colosseum-guide-t-use-selfie-stick.html

https://dergreif-online.de/artist-blog/who-knew-disease-and-death-could-look-this-good

https://donaldweber.com/barricade/molotovs/

https://executedtoday.com/author/h-m-fogle

https://facebook.com/media/set/?set=a.206374882741822.55318.175592792486698

https://fineartmultiple.com/blog/thomas-ruff-photography

https://folkartmuseum.org/exhibitions/securing-the-shadow-posthumous-portraiture-in-america/?fbclid=IwAR3N5YTGh3tspFqIp0aYdJpi--XiYx573LEBCfHuwEYxgj4zDgBiiaBFYec

https://forbes.com/sites/yjeanmundelsalle/2014/09/13/french-photographer-painter-duo-pierre-and-gilles-reveal-their-over-the-top-portraits-that-bare-all

https://geekstok.pl/galeria-im-slendzinskich-pawel-supernak-hereafter-zdjecia

https://gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/death-9

https://gerhard-richter.com/en/videos/works/september-38

https://gowiththevlo.nl/crime-scene-investigation-fotomuseum

https://grauwerk.de

https://guardian.co.uk/artanddesign/2010/may/29/sally-mann-naked-dead

https://gwarlingo.com/2013/chop-suey-automats-diamondback-terrapin-michael-lesy-lisa-stoffer--on-dining-in-america

https://icp.org/infinity-awards/sophie-calle

https://imaginerding.com/2011/05/17/photographers-life-disneyland

https://irozhlas.cz/kultura_vytvarne-umeni/ukradena-drtikolova-vlna-je-zpet-v-umeleckoprumyslovem-muzeu_201103301717_lmanouro

https://jackburman.ca

https://japantoday.com/category/national/use-of-selfie-sticks-banned-at-1195-stations-in-japan

https://jmir.org/2023/1/e47202

https://jimjohnston.co.uk/work/medical-simulation

https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3472?lang=en#ftn2

https://karolinaurbaniak.com/death-mort-tod-a-european-book-of-the-dead

https://kibla.org/en/sections/kibela-space-for-art/archive/kibela-arhiv/2010/goran-bertok

https://lensculture.com/articles/arnold-odermatt-karambolage-smash-up
https://lensculture.com/articles/rahul-talukder91

https://lidovky.cz/lide/opustene-hroby-i-cele-hrbitovy-funeralni-umeni-je-plne-symboliky-rika-fotografka.A151103_134301_lide_ape?

https://loeildelaphotographie.com/en/gregor-sailer-the-potemkin-village-bb

https://lorrysalcedo.com

https://lunaimaging.com/luna/servlet/RECORDSPHOTOUNITARC~19~19

https://maeveberry.com

https://margrietluyten.nl/about

https://metmuseum.org/art/collection/search/287237

https://metmuseum.org/art/collection/search/284718

https://mirror.co.uk/news/world-news/man-taking-selfie-gored-death-6225812

https://mutualart.com/Article/Torben-Eskerod-Campo-Verano/3528C99EEEE1CBF4

https://nathancallahan.com/car-crash.html

https://nederlandsfotomuseum.nl/en/exhibition/crimescenes-photographic-evidence

https://nybooks.com/daily/2015/06/22/nypd-photo-archive-death-destruction

https://nycma.lunaimaging.com/luna/servlet/RECORDSPHOTOUNITARC~19~19

https://phillipscollection.org/collection/browse-the-collection?id=2002.003.0025

https://photoq.nl/schoonheid-horror-en-oubolligheid-in-amsterdamse-politiefotos

https://polaroidland.net/2013/09/30/instant-artifact-the-big-camera-911-and-joe-mcnally

https://postmortem.ugent.be/kunstenaars.html

https://psychologytoday.com/blog/positively-media/201307/selfie-use-abuse-or-balance

https://reflex.cz/clanek/zajimavosti/81490/japonsky-bizar-v-tokiu-soutezili-kdo-umi-lepe-obleci--a-pohrbit-neboztika-vitez-pry-trenoval-kazdy-den.html?fbclid=IwAR2GtFbbpNJi8QYCkKBjAA-ryEiWeguo9zSXBBeBtA7yeCLzjHXaqGpqi7fM
https://respekt.cz/denni-menu/nova-metoda-identifikace-rukou-pomaha-usvedcit-sexualni-predatory

https://ridiculouslyinteresting.com/2012/09/28/the-life-of-new-zealands-latest-criminal-celebrity--the-ridiculously-photogenic-daniel-tohill-lohill

https://rogerebert.com/reviews/through-a-lens-darkly-black-photographers-and-the-emergence--of-a-people-2014

https://schnell-und-steiner.de/produkt/spurensuche-polizeifotografie

https://schumacherreeve.blogspot.sk/2016/10/nothing-but-blue-skies.html

https://shop.sydneylivingmuseums.com.au/products/underworld

https://sfmoma.org/artwork/2012.216.1-96#artwork-info

https://timeline.com/paris-crime-scene-photography-3ab4b65c5126

https://tina.ruisinger.com

https://totzover.nl/english/post-mortem-exhibition-english

https://trouw.nl/nieuws/expositie-het-vastleggen-van-dood-en-geweld~b337b37b

https://undisclosedfilesofthepolice.com/

https://umirani.cz/clanky/nic-neodkladat-nikdy-nevite-zda-bude-jeste-prilezitost?fbclid=IwAR-3MLyXrwMTiXPDXPhZTS8iTMATFsSV_GG79SXDCqUY7LblS0cqe_6omzIM

https://umirani.cz/definice-paliativni-pece.html

https://vice.com/read/fernando-brito-1

https://vice.com/cs/read/kimmo-metsaranta-to-bury-a-father-photographs-876?utm_source=vicefbczh

https://vimeo.com/15977077

https://vimeo.com/30566923

https://vulture.com/2019/05/weegee-lost-nyc-crime-scene-photos.html?fbclid=IwAR3MLyXrwM-TiXPDXPhZTS8iTMATFsSV_GG79SXDCqUY7LblS0cqe_6omzIM#comments

https://wave.rozhlas.cz/kde-jeleni-pojidaji-mrtve-farmy-mrtvol-slouzi-antropologum-i-policis-tum-5964890

https://wikiskripta.eu/index.php/Teratogenn%C3%AD

https://worldsoccer.com/news/iran-players-banned-taking-selfies-fans-359123#FHWoJ8EaSIv5C8lP.99

https://yellowstonepark.com/bad-selfies

http://zpravy.idnes.cz/rozhovor-s-gerontolozkou-ivou-holmerovou-f2w-/domaci.aspx?c=A140611_154940_domaci_zt

~ JMENNÝ REJSTŘÍK

A

Adair, Sean, 292, 300
Adams, Eddie, 44
Adelman, Marc, 141
Akin, Gwen, 153, 155, 164
Alcala, Rodney, 304, 307
Aldredge, Michelle, 113
Alexander, Daniel, 167
Ambrose, Lauren, 354
Amiel, Jack, 359
Anadol, Refik, 28
Anders, Pascal, 375
Antoinetta, Marie, 256
Antonioni, Michelangelo, 351
Araki, Nobuyoshi, 333, 338
Arbus, Diane, 304
Arcaro, Arianna, 112
Areces, Carlos, 61
Argento, Dario, 356
Arzamasova, Tatiana, 256
Ave, Richard, 153
Avenue, Lenox, 200
Aytemiz, Pelin, 36
Azoulay, Ariell, 375

B

Baader, Andreas, 319
Bacon, Francis, 28
Bachevanova, Svetlana, 375
Bailey, David, 279, 282
Bainbridge, Simon, 212
Ball, Alan, 361
Barral, Xavier, 311
Barschel, Uwe, 332
Barthes, Roland, 40
Baudelaire, Charles, 27
Bausche, Joe, 73
Baxter, Todd, 269, 270, 278
Beaudoin, Stephanie, 225

Bebjak, Peter, 358
Begler, Michael, 359
Bellmer, Hans, 44
Benjamin, Walter, 40
Berger, John, 40
Bernstein, Leon, 367
Blackman, Robin, 84
Blanchard, Gilles, 279, 280
Blume, Ann, 194, 209
Boitsova, Olga, 36
Boixe, Francesca, 357
Boltanski, Christian, 320, 325
Bonanos, Christopher, 375
Bonniers, Albert, 155
Booth, Philip Adrian, 360
Botz, Corinne May, 153, 218, 235
Bougas, Nick, 85
Bourke-White, Margaret, 44
Bovary, Emma, 255
Brasse, Wilhelm, 38, 39
Breakey, Kate, 367, 375
Brecht, Bertlolt, 375
Bril, Martin, 102
Brito, Fernando, 228, 229, 234
Broomberg, Adam, 292, 296
Browder, Ben, 355
Bublik, Josef, 305, 307
Budenz, Patrick, 210, 219
Bundy, Ted, 305, 308
Burman, Jack, 153, 168, 169, 170, 172
Burns, Stanley B., 37, 40, 50, 59, 60, 62, 63, 348, 353, 355
Burrem, Raymondem, 345
Byrd, Joe, 306

C

Caesar, Gaius Julius, 256
Calle, Sophie, 311, 315
Camp, Brandon, 355
Campbell, David Nerid Rachel, 93, 289, 376, 378
Campiz, Donn, 51
Cao, Anh Tuyet, 188
Capa, Robert, 44
Caremans, Clement, 35

Carlton, Darryl, 226, 246
Carmichael, Franklin, 333
Carpani, Federico, 49, 50
Carpenter, John, 346
Carroll, Lewis, 43
Carter, Jenn Kevin, 94, 354
Casas, Mario, 357
Cassidy, Joann, 346
Caujollem, Christianem, 319
Clement, Krass, 153, 211, 222
Colishaw, Mat, 254, 255, 259, 265
Collins, Max Allan, 363
Colner, Mih Miha, 197, 211
Commoy, Pierre, 279, 280
Conde, Patrici, 326
Condon, Jimmy, 80
Contreras, Daniel, 36
Corey, Wendell, 345
Cornelius, Hinnieser, 131
Cortis, Jojakim, 293, 299
Cousineau, Penny, 36
Craig, Daniel, 363
Crewdson, Gregory, 245, 268, 272, 345
Cricchi, Angelo, 245, 255, 264
Cronenberg, David, 234, 254

D

Dafoe, Willem, 279, 282
Dahmer, Jeffrey, 305
Danuser, Hans, 153, 221
Darling, Candy, 156, 171, 179
Dassin, Jules, 364
Davis, Brandon, 355
Degas, Edgar, 72
Demand, Thomas, 331, 336
Deroudille, Francine, 377
Derrida, Jacques, 57
Devlin, Lucinda, 303, 304, 310
Dillinger, John, 85
Dillon, Matt, 363
Dinnie, Walter, 91
Dobrowolski, Ireneusz, 38
Dodgson, Charles Lutwidge, 43

Doom, Marjan, 36
Doyle, Peter, 91, 93
Dubin, Luc, 153, 155, 164
Ducasse, Isidore, 44
Dudik, Elliot, 246, 251
Dumas, Jennifer, 111
Dunn, Katherine, 85, 86
Durand, Sophia, 36

E

Ebert, Roger, 39, 82, 83
Eeckhoudt, Michel Vanden, 153, 169, 177, 319
Eichelberger, Ethyl, 156, 171
Eisenman, Peter, 146
Elgammal, Ahmed, 29
Ellroy, James, 84, 85, 88
Enghoff, Tina, 331, 336
England, Lynndie, 292
Ensslin, Gudrun, 319
Eskerod, Torben, 153, 186, 193
Espinozy, Juan, 346
Everett, John, 245
Evzovich, Lev, 236
Eyre, Janiet, 245

F

Fargione, Daniela, 37
Faukner, Jan, 223, 245
Feldmann, Hans Peter, 114, 121, 153
Fellig, Usher, 74, 110, 111, 226, 228, 304, 362, 363
Feneley, Stephen, 181, 198
Fenton, Roger, 24, 33
Festinger, Leon, 133
Feuerhelm, Brad, 153, 169, 170, 175
Fish, Alida, 186, 193
Fisher, Claire, 354, 361
Floyd, Pretty Boy, 33
Fontana, Jean, 168
Fontcuberta, Joan, 153, 155, 168, 178
Fotiadis, Alex, 225, 245, 246, 251
Fox, Sue, 38
Franklin, Benjamin, 211, 364
Franklin, Howard, 362

Frecker, Paul, 40, 63
Freiberg, Jan, 40
Fremont, Lisa, 345
Fridkes, Vladimir, 236, 256
Friedlander, Lee, 377
Friedrich, Caspar David, 26
Fugate, Caril Ann, 295
Fuchs, Geo, 153, 155, 161
Fulci, Lucio, 356
Fusco, Paul, 334, 340
Fusse, Adam, 72
Fyodorov, Nikolai Fyodorovich, 256

G

Gacy, John Wayne, 305
Galeska, Paul, 362
Garcia, Carmel, 223, 245
Gardner, Alexander, 33, 246
Garner, Ben, 37
Gerlach, Eva, 327
Gibson, James, 24, 33, 91
Gilroy, Dan, 358
Giuliani, Rudolph, 246
Glaser, Barney, 40, 45
Glass, Matt, 271, 277
Goebbels, Magda, 264
Goldin, Nan, 153, 197
Goldman, Judith, 9, 17
Gorer, Geoffrey, 209, 227
Grason, Matthew, 251
Gravemaker, Marc, 101
Gray, Gustav Le, 72
Grebelius, Lennart, 306, 310
Greenspon, Art, 257, 279
Gsell, Gitta, 111
Guy, Frances, 166, 181
Gyllenhaal, Jake, 354

H

Haberman, Irving, 363
Hackman, Gene, 346
Hafsteinsson, Baldur, 36, 38
Hagemann, Margarete, 192

Hai, Mari, 188
Hanks, Tom, 363
Hannigan, Wiliam, 377
Harlaar, Martin, 102
Harris, Lawren Racheal, 37, 333
Harryhausena, Raye, 356
Hayes, Arthur, 345
Heartfield, John, 378
Heidegger, 222, 243, Martin
Heiskanen, Mari, 349
Helnwein, Gottfried, 153, 155, 156, 160, 185, 194
Hemmings, Peter, 356
Hengeveld, Richard, 102
Hermann, Marc, 83
Hesenská, Alexandra Fjodorovna, 256
Hesse, Hermann, 223, 244
Heydrich, Reinhard, 305
Heyert, Elizabeth, 200
Higgins, Josephine, 37
Hilliard, John, 284, 285
Himmler, Heinrich, 102
Hirst, Damien, 28, 254, 279
Hitchcock, Alfred, 345, 350
Hitler, Adolf, 305
Hobson, Greg, 27, 35
Hoefnagels, Peter, 378
Hoffmann, Felix Heinrich, 305, 378
Holbein, Hans, 26
Holmerová, Iva, 192
Holzer, Jenny, 28
Horáček, Radek, 182
Hosoe, Eiko, 155
Huarcaya, Roberto, 153, 155, 158, 163, 183, 192
Hubbard, Sue, 378
Huddleston, Jack, 85, 87
Hugo, Pieter Victor, 37, 43, 153, 180, 182
Hujar, Peter, 153, 169, 170, 171, 179, 198
Hung, Hangwah, 80
Hunstein, Stefan, 305, 307
Hunter, Tom, 224, 245
Hutchinson, Jane, 142

CH

Chanarin, Oliver, 292, 296
Chopra, Radhik, 36
Chouraqui, Elie, 352
Christenberry, William, 312, 317
Christensen, Jesper, 349

I

Ingham, Karen, 378
Ischiuchi, Miyako, 337

J

Jacobs, Harvey, 349
Jammes, Louis, 153, 183, 185, 194
Janssens, Frieke, 49, 327
Jeff, Stelly, 345
Jha, Indra Kumar, 49, 53
Jones, Janie, 153, 169, 170, 175, 235, 255
Jourdan, Max, 153, 169, 170, 177
Junior, Sammie Felde, 309

K

Kahlo, Frida, 28
Kambouris, Jonathon, 303, 308
Kandhola, Peter Max, 153, 185, 193, 210
Kang, Geraldine, 274
Kaoru, Izima, 378
Kapuleta, Julia, 245
Kar, Wong, 349
Karenina, Anna, 245, 249
Kaur, Satinderbir, 133
Kaute, Wilfried, 73, 77
Kay, Krass Clement, 211
Keats, John, 27
Kehayoff, Gina, 380
Keller, Dorothy, 197
Kennedy, Jacqueline, 256
Kershner, Irvin, 353
Kerstens, Elizabeth Kelley, 26, 35
Kessel, Erik, 305
Khnopff, Fernand, 27
Kidman, Nicole, 348

Killian, Hans, 153, 180, 378, 380
Killpatrick, Mell, 111, 119, 378
King, David, 378
Kiss, Robert, 311
Kitsch, Taylor, 354
Kiyotaka, Tsurisaki, 153, 228, 237
Kjellin, Alf, 365
Klimt, Gustav, 27, 31
Koenig, Leo, 170
Kongsgaard, Jannie Uhre, 36
Koster, Jan Pieter, 102
Koudounaris, Paul, 153, 169, 170
Kraner, Kaja, 291
Kraus, Jim, 131
Krims, Les, 153, 226, 232, 378
Kübler-Ross, Elizabeth, 40
Kubrick, Stanley, 362
Kuellmer, Galen, 212

L

Lakotta, Beate, 37
Lanza, Marco, 153, 169, 170, 175
Larsson, Marie, 349
Laussedat, Aime, 66
Lavrenkov, Sergey, 74
Law, Jude, 363
Lee, Frances Glessner, 229, 349, 356
Lee, Miller, 44
Leibovitz, Annie, 153, 197
Lesy, Michael, 113, 114, 127, 153
Levinthal, David, 72
Libertini, Lucy, 50
Lichet, Cruz, 36
Lima, Adrian, 349
Limmen, Nona, 153, 169, 170, 174
Lindbergh, Charles, 85
Lindgren, Laura, 379
Linkman, Audrey, 37
Lismer, Arthur, 333
Liu, Ginger, 37
Loan, Nguyen Ngoc, 254
Lohill, Daniel, 99
Long, Joshua, 356, 359

Loonen, Nieke, 35
Lorenzini, Michael, 73
Loyola, Bernardo, 212, 228
Ludwig, Allan, 153, 155, 164
Luetke, Joachim, 269, 276
Luyten, Margriet, 60, 63
Lynch, David, 250, 269

M

MacDonald, Gordon, 248
Macnair, Eleanor, 334, 340
Maiofis, Gregory, 153, 155, 156, 162
Mandely, Nelson, 354
Mann, Sally, 153, 199
March, Alex, 345
Marinovich, Greg, 354
Marish, Paul, 346
Mark, Elvis, 314
Mars, Laura, 346
Martin, Glynn, 85
Martinez, Daniel Joseph, 234, 254, 259
Meirelles, Fernando, 348, 352
Mendes, Sam, 363, 365
Mengele, Josef, 38
Menner, Simon, 379
Messager, Annette, 379
Messing, Philip, 73, 77
Messmera, Arwed, 109
Metaxas, Georgia, 326, 328
Metinides, Enrique, 66, 110, 111, 119
Middleton, Nicholas, 284, 285
Michals, Duane, 284, 286
Millais, John Everett, 223
Miller, Sally, 141
Missana, Myriam, 102, 103
Mladinich, Robert, 73, 77
Modica, Andrea, 155, 166
Molloy, Tom, 320, 324
Monsieur, Patrick, 36
Mord, Jack, 60, 63
Moriyama, Daido, 155, 165
Morris, Errol, 362
Morrisroe, Mark, 198

Morse, Erik, 84
Morton, Merrick, 84
Mtana, Monwabis, 193
Mueller, Dorothy Keller, 197
Mulder, Gerhardt, 101
Mun, Jean, 280
Munch, Edvard, 27
Mydans, Carl, 44

N

Naga, Akio, 155
Nelson, Baby Face, 33
Newman, Paul, 363
Nicol, Liz, 142
Nichols, Chelsea, 92
Nilsson, Lennart, 155, 379
Nixon, Nicholas, 153, 208, 220
Njoku, Rose, 262
Nolte, Nick, 346
North, Jamie, 94

O

O'Hagan, Sean, 258
O'Sullivan, Timothy H., 225
Obama, Barack, 243
Odermatt, Arnold, 110, 111, 118
Ohnesorg, Benn, 109, 121
Olaf, Erwin, 256, 261
Olivero, J. R., 52
Olof, Colette, 103
Opie, Catherine, 246
Orlando, Mirko, 379
Overweg, Robert, 279, 282
Owen, Clive, 349, 355
Owens, Isaiah, 184, 200

P

Pallas, Mickey, 363
Papapetrou, Polixena, 313, 314
Parker, Olivie, 153, 155, 163
Parkes, Colin Murray, 41, 45
Parr, Martin, 50, 113, 114
Parry, Eugenia, 72, 88

Patterson, Christian, 294
Payne, Charles, 82
Pedersen, Sebastian, 349
Pekiaridi, Stella, 36
Peress, Gilles, 382
Perry, Eugenia, 72
Pers, Walburg, 381
Persbrandt, Mikael, 349
Pesci, Joe, 362, 367
Picasso, Pablo, 27
Pierson, Frank, 351
Pinkava, Ivan, 153, 169, 170, 174
Plath, Silvia, 255
Platnick, Ray, 363
Plaza, Ran, 318
Pocock, Mary, 212
Podgajevskij, Svjatoslav, 359
Poe, Edgara Allan, 27
Polke, Sigmar, 153, 169, 170, 176
Pollier, Chantal, 155, 164
Presley, Elvis, 313
Price, Russell, 346
Primavera, Elise, 380
Pubben, Wil, 100
Purba, Svyatoslav Ponomarev, 327, 339
Purcell, Rosamond, 153, 168, 172, 380
Putkowski, Detective Joseph, 253

Q

Quinnse, Marc, 28

R

Raad, Walid, 114, 120
Raad, Walid, 153
Raffo, John, 347, 351
Raspe, Jan-Carlo, 319
Raton, Boc, 382
Ray, Man, 44
Rayner, Richard Piers, 363
Reinartz, Dirk, 380
Rennenberg, Roger, 376
Renoir, Pierre-August, 226, 246
Reynolds, James, 303, 308

Rheims, Bettina, 380
Richards, Kate, 91
Richter, Gerhard, 291, 293, 294, 297
Ristelhueber, Sophie, 294
Rites, Water, 304
Ritchie, Guy, 349
Ritter, Thelm, 345
Rivage, Bea, 332
Rivas, Raf, 138
Roberts, Brendon Bell, 380
Robinson, Henry Peach, 37, 43
Roegiers, Patrick, 209, 227
Roja, Tint, 258
Rooney, Connor, 363
Roos, Anne, 102
Rosenblum, Naomi, 381
Rourke, Mickey, 349
Rouvalis, Cristina, 284
Ruby, Jay, 37
Rudomine, Albert, 166, 181
Ruff, Thomas, 292, 297
Ruisinger, Tina, 224
Ruiz, Stefan, 112, 116

S

Sailer, Gregor, 312, 316
Salcedo, Lorry, 153, 168, 173
Saleh, Raden, 26
Sancari, Mariela, 326, 328
Sante, Luc, 72, 74, 77, 91, 93, 100, 112
Sassen, Viviane, 103
Savadov, Arsen, 268, 269, 276
Savulich, Andrew, 381
Seagal, Steven, 146
Serrano, Andres, 153, 209, 210, 211, 219
Shakespeare, William, 223, 245
Shapira, Shahak, 146, 147
Sharbakka, Kerry, 229, 243, 249
Sherman, Cindy, 28
Schaick, Charles Van, 113, 127
Schels, Walter, 37, 153, 180
Schiele, Egon, 27
Schleyer, Martin, 109

Schumacher, Reeve, 291, 300
Schumann, Daniel, 153, 180, 183, 192
Schwenger, Peter, 289
Silva, Toby de, 229
Simon, Nick, 361
Simonassi, Rosan, 381
Simonov, Konstantin, 235, 255
Sistermans, Bianca, 327, 330
Sliggers, Bert, 381
Smejkal, Pavel Maria, 153, 185, 189
Smith, Kathryn, 245, 246, 251, 363
Somozy, Anastasi, 346
Sonderegger, Adrian, 293, 299
Sontag, Susan, 40
Sooke, Alastair, 91, 93
Spottiswoode, Roger, 351
Stahel, Urs, 382
Stalin, Josif, 43
Starkweather, Charles, 295
Steichen, Edward, 44
Steinheim, Charles, 363
Stoop, Hans, 101
Story, Yokosuk, 332
Stover, Eric, 382
Strand, Clare, 210, 217
Strassheim, Angela, 230, 238
Strathairn, David, 347
Stratton, Margaret, 153, 171, 178
Strauss, Anselm, 40
Stylianou, Elena, 36
Sudhoff, Sarah, 153
Sudek, Josef, 199
Suermondt, Rik, 102, 382
Svenson, Arne, 153, 155, 156, 157, 159
Svyatsky, Evgeny, 236, 256
Szeemann, Harald, 111

T

Talukder, Rahul, 318, 323
Tarasov, Denis, 311, 314
Targarona, Mar, 357, 360
Tateo, Luc, 49
Taylor, John Frederick, 95

Tejaratchi, Sean, 86, 87, 88
Thackery, John, 355
Theck, Paul, 156, 171
Theys, Colin, 361
Thijsen, Mirelle, 382
Thorneycroft, Diane, 225, 245, 333
Thorwald, Lars, 345
Tietjen, Friedrich, 378
Tournachon, Gaspard Felix, 153
Townsend, Chris, 382
Trachtová, Zdeňka, 192
Troell, Jan, 349, 353
Twain, Mark, 61

U

Uta, Nick, 44

V

Vajd, Aleksandra, 153, 199, 206
Vakhtin, Nikola, 36
Vallhonrat, Javier, 382
Vanden, Michel, 169
Varley, Frederick, 333
Vervaeke, Kris, 318, 323
Volland, Ernst, 378
Voorhes, Adam, 153, 155, 163
Voort, Annet Van Der, 153, 155, 160
Voort, Van, 168, 180
Vraj, Jaroslav, 318, 322

W

Wall, Jeff, 268, 275
Wallace, Bill, 80
Walter, Tony, 41, 45
Waplington, Nick, 37
Warhol, Andy, 28, 156, 171
Weber, Donald, 295
Welten, Bernhard, 102
Whale, Bernard, 73, 77
Whitaker, Forest, 349
White, Charlie, 256, 257, 260, 267
Whiting, Belinda, 327, 330
Wieczorek, Alfried, 381

Willaume, Alain, 153, 180, 181, 196
Williams, Caleb, 27, 35, 382
Willing, Nick, 346
Willis, Deborah, 39
Wilner, Andrew, 59
Winokur, Neil, 334, 341
Wintherem, Holgerem, 186
Witkin, Joel-Peter. 38, 72
Wlodarczyk, Dan, 358
Wojna, David, 198
Wojnarowicz, David, 153, 171, 197
Womack, Andrew, 239, 257
Wride, Tim, 84, 85

Y

Yamahata, Yosuke, 44
Yamanaka, Manabu, 153, 183, 184, 190, 191
Yang, William, 153, 197, 198
Yeung, Chung, 319
Young, Youn, 289

Z

Zee, James Van Der, 383
Zimbarda, Xavier,
Zimbardo, Xavier, 153, 169, 170, 177, 318
Zoller, Vicky, 51

MgA. Robert Kiss
„Nová vlna“ fotografie inspirované smrtí

Institut tvůrčí fotografie
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Slezská univerzita v Opavě
Disertační práce
Opava 2024

Školitel: prof. PhDr. Vladimír Birgus
Oponent práce: prof. Mgr. Václav Podestát

Grafická úprava a sazba: MgA. Kristýna Boleslav
Celkový počet znaků včetně mezer: 442 384, tj. 246 NS
412 stran, 300 reprodukcí