

Smrt ve fotografii

Šárka Navrátilová

Bakalářská práce
2011



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně

Fakulta multimediálních komunikací

Ústav reklamní fotografie a grafiky

akademický rok: 2010/2011

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: Šárka NAVRÁTILOVÁ
Osobní číslo: K08315
Studijní program: B 8206 Výtvarná umění
Studijní obor: Multimedia a design – Reklamní fotografie

Téma práce: 1. Teoretická část:
Smrt ve fotografii

2. Praktická část:
a) katalog výrobků nebo služeb: Minimon.cz
b) volný výstavní soubor: ACh

Zásady pro vypracování:

1. Teoretická část:

rozsah práce: minimálně 25 stran textu + předepsané přílohy.

Součástí obhajoby práce i hodnocení je přednáška na téma teoretické části Bakalářské práce po dobu 15 min. včetně obrazové prezentace. Přednáškou se nerozumí přečtení obsahu práce. Časový limit je nutno dodržet.

2. Praktická část:

a) katalog výrobků nebo služeb: celkem 12 – 15 fotografií – formát 24x30 jako maketa s grafickou úpravou + stejný počet zdrojových fotografií ve formátu 30x40cm (nebo odvozený formát) adjustovaných ve formě výstavních zvětšenin a instalovaných na zdi. Publikace by měla obsahovat krátký informativní text. Text musí projít jazykovou korekturou.

b) volný výstavní soubor: ucelený, koncipovaný soubor fotografií (explikace + písemná obhajoba), min. 10 ks fotografií v archivní kvalitě, výstavní formát (min. 50x60 cm), libovolná technika, adjustováno + písemná obhajoba cca 2 str. textu.

Současně budou všechny části praktické i teoretické práce odevzdány v digitální podobě na 3ks CD v daném rozlišení v předepsané kvalitě.

Rozsah bakalářské práce: viz Zásady pro vypracování
Rozsah příloh: viz Zásady pro vypracování
Forma zpracování bakalářské práce: tištěná/umělecké dílo

Seznam odborné literatury:

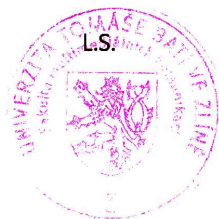
doporučené zdroje:

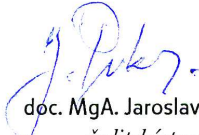
veškerá dostupná odborná literatura a webové stránky vztahující se k tématu po konzultaci s vedoucím práce.

Vedoucí teoretické části: **Mgr. Lucia Fišerová**
Ústav reklamní fotografie a grafiky
Vedoucí praktické části: **doc. MgA. Jaroslav Prokop**
Ústav reklamní fotografie a grafiky
Datum zadání bakalářské práce: **1. prosince 2010**
Termín odevzdání bakalářské práce: **16. května 2011**

Ve Zlíně dne 1. února 2011


doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.
děkanka




doc. MgA. Jaroslav Prokop
ředitel ústavu

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ/DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- odevzdáním bakalářské/diplomové práce souhlasím se zveřejněním své práce podle zákona č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, bez ohledu na výsledek obhajoby ¹⁾;
- беру на вѣдомі, же бакалѣрскѣ/дипломовѣ прѣце буде уложѣна в електроникѣ подобѣ в университетнѣм информѣцнѣм системѣ а буде доступнѣ к нѣлѣднѣтнѣ;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3 ²⁾;
- podle § 60 ³⁾ odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 ³⁾ odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – bakalářskou/diplomovou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům.

Ve Zlíně 15. února 2012

Šárka Navrátilová

Jméno, příjmení, podpis

1) zákon č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, § 47b Zveřejňování závěrečných prací:

(1) Vysoká škola nevydávající zveřejňuje disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce, u kterých proběhla obhajoba, včetně posudků oponentů a výsledku obhajoby prostřednictvím databáze kvalifikačních prací, kterou spravuje. Způsob zveřejnění stanoví vnitřní předpis vysoké školy.

(2) Disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce odevzdané uchazečem k obhajobě musí být též nejméně pět pracovních dnů před konáním obhajoby zveřejněny k nahlázení veřejnosti v místě určeném vnitřním předpisem vysoké školy nebo není-li tak určeno, v místě pracoviště vysoké školy, kde se má konat obhajoba práce. Každý si může ze zveřejněné práce pořizovat na své náklady výpisy, opisy nebo rozmnoženiny.

(3) Platí, že odevzdáním práce autor souhlasí se zveřejněním své práce podle tohoto zákona, bez ohledu na výsledek obhajoby.

2) zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 35 odst. 3:

(3) Do práva autorského také nezasahuje škola nebo školské či vzdělávací zařízení, užije-li nikoli za účelem přímého nebo nepřímého hospodářského nebo obchodního prospěchu k výuce nebo k vlastní potřebě dílo vytvořené žákem nebo studentem ke splnění školních nebo studijních povinností vyplývajících z jeho právního vztahu ke škole nebo školskému či vzdělávacímu zařízení (školní dílo).

3) zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 60 Školní dílo:

(1) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení mají za obvyklých podmínek právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla (§ 35 odst. 3). Odpírá-li autor takového díla udělit svolení bez vážného důvodu, mohou se tyto osoby domáhat nahrazení chybějícího projevu jeho vůle u soudu. Ustanovení § 35 odst. 3 zůstává nedotčeno.

(2) Není-li sjednáno jinak, může autor školního díla své dílo užít či poskytnout jinému licenci, není-li to v rozporu s oprávněnými zájmy školy nebo školského či vzdělávacího zařízení.

(3) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení jsou oprávněny požadovat, aby jim autor školního díla z výdělku jim dosaženého v souvislosti s užitím díla či poskytnutím licence podle odstavce 2 přiměřeně přispěl na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložily, a to podle okolností až do jejich skutečné výše; přitom se přihlédne k výši výdělku dosaženého školou nebo školským či vzdělávacím zařízením z užití školního díla podle odstavce 1.

ABSTRAKT

NAVRÁTILOVÁ, Šárka: Smrt ve fotografii

Cílem této bakalářské práce je stručně zmapovat principy zobrazování smrti ve fotografii v rámci její historie až po současnost, se zaměřením na dnešní trendy a rozdílné přístupy jednotlivých autorů.

Klíčová slova: fotografie, smrt, estetika

ABSTRACT

NAVRÁTILOVÁ, Šárka: Death in photography

The aim of this bachelor thesis is to map the principles of displaying death in photography within the framework of its history till the present. The focus is especially put on contemporary trends and diverse approach of individual authors.

Keywords: photography, death, aesthetic

Děkuji Mgr. Lucii Fišerové za vedení práce, vzácné rady a věcné připomínky. Děkuji Mgr. Anně Maximové za pomoc a poskytnuté rady. Děkuji rodině a přátelům za podporu.

Prohláшуji,

- že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně a uvedla v ní veškerou literaturu a zdroje, které jsem použila.
- že odevzdaná verze bakalářské práce a verze elektronická nahraná do IS/STAG jsou totožné.

Ve Zlíně dne 10. 5. 2011

Šárka Navrátilová

OBSAH	
1 ÚVOD	11
2. TRADICE ZOBRAZOVÁNÍ SMRTI	12
3. SMRT VE FOTOGRAFII	16
3.1. Smrt a společnost	20
3.1.1. Smrt a já	26
3.2. Intimní záznam umírání	31
3.3. Smrt a násilí	37
3.4. Estetizace smrti	41
3.4.1. Symboly smrti	42
3.4.2. Hřbitov, místo odpočinku	45
3.4.3. Smrt a erotismus	49
3.4.4. Mrtvola jako umělecký objekt	54
3.5. „Život“ po smrti	58
3.5.1. „Život“ člověka	58
3.5.2. „Život“ zvířete	61
3.6. Smrt a reklama	64
4. ZÁVĚR	69
5. PRAMENY A ZDROJE	72
6. SEZNAM ZMÍNĚNÝCH AUTORŮ	75

Nevíme nic o životě, jak bychom mohli vědět něco o smrti?

Konfucius

Život je jen hluk a vřava a ve výsledku neznamená nic.

William Shakespeare

1. ÚVOD

Smrt je součást života, je jeho zakončením. Vyvolává mnohdy řadu otázek, které zůstávají bez odpovědi. Nahlížet na smrt lze mnoha způsoby, někdy se zdá být nespavedlivá, někdy v ni doufáme, někdy nechápeme, proč přichází. Konfucius říká, že nevíme nic o životě, natožpak o smrti. Nevědomost je základním principem úvah o smrti. Jedno patří k druhému a ani jednomu nedokážeme zcela porozumět. Během života se snažíme přijít na to, jak ho žít; to je však možné jen s vědomím smrti.

Shakespeare naopak o životě i smrti smýšlí s úsměvným sarkasmem, jakoby byl povznesen. Život se někdy jeví bezvýznamně a mnohdy něčí smrt proběhne, aniž by si toho někdo všimnul. Často ale život vnímáme jako to jediné, co opravdu máme.

V práci bych se ráda zabývala především rozdílnými přístupy jednotlivých autorů k zobrazování smrti v rámci celé historie fotografie s důrazem na současné tendence. Každý níže zmiňovaný autor má jedinečné nazírání a na každého smrt působí jinak. Ráda bych provedla výzkum a porovnávání autorů napříč kapitolami, jejich specifického jazyka, jímž s námi o smrti hovoří. Práce nemá za cíl postihnout všechny autory a kategorie, kde se smrt objevuje. Práce se netýká válečné reportážní fotografie, protože přístup reportérů je odlišný od toho, který bych chtěla zkoumat. Jejich hlavním výrazovým prostředkem je právě smrt a pro mne není třeba ji tam víc hledat. Práce je zaměřena především na fotografii výtvarnou. Snahou pak je přiblížit čtenáři důvody vzniku konkrétních fotografií nebo fotografických souborů a zdůraznit jejich vzájemné vztahy. Pokusím se nalézt souvislosti mezi fotografií a společenskými problémy, na které jednotliví autoři reagují, ať v rámci konceptuálního intimního přístupu, v kontextu politické situace nebo v problematice násilí a zločinnosti. Pokusím se reflektovat přístup mediálního světa k tématu smrti, včetně její popularizace na stránkách novin.

Zachycení smrti ve fotografii je velmi rozšířené, a právě tato četnost mne přiměla se nad ní blíže zamyslet. Kde vlastně člověk hledá smrt, i když ji přímo nevidí, a kde ji naopak nevnímá, když z obrazu křičí. Vlastní strach ze smrti a hrůza z pomíjivosti mne nutí otevřít oči a zkoumat někdy zdánlivě nehezke fotografie; vždyť i ty jednou vyblednou, smrt je jediné, co přetrvá.

2. TRADICE ZOBRAZOVÁNÍ SMRTI

„Poznal jsem, že všechno, co dělám, souvisí se smrtí.“

Andy Warhol

Předmětem běžného i výtvarného zkoumání bylo odjakživa to, co člověka neustále provází; láska, bolest, smutek, život, smrt. Vnímání smrti a potažmo toto její zobrazování ve výtvarném umění napříč dějinami se pochopitelně mění. Mění se vztah člověka k vlastní smrti i ke smrti ostatních. Nepochybně je smrt stále tématem, které obestírá tajemno a neurčitost, protože není možné ji blíže zkoumat, když člověk zemře, znamená to zastavení potřebných životních funkcí. Co se však děje potom, není možné za života poznat. Každá doba má své specifické zkoumání a promlouvání skrze obrazy k divákovi a v tvorbě každého umělce se smrt vždy nějakým způsobem odráží; jenom samotné zachycování lidí a jejich tváří, je vlastně zachycením smrti.

„Anonymní snímek podává nějakou svatbu (v Anglii): pětadvacet osob všeho věku, dvě dívky, jedno nemluvně; čtu datum a počítám: 1910; všichni jsou tedy nutně mrtví, snad s výjimkou dívek a nemluvněte (dnes staré dámy, starý pán).“ „Datum je součástí snímku: nikoli, že denotuje styl (to se mne netýká), nýbrž proto, že mne nutí zdvihnout hlavu a počítat život, smrt, nezanedbatelné zahlazování generací.“¹

Celé královské rody takto vlastně vytvářejí celé rodinné posmrtné galerie. A nejen to, i my si ve vlastních albech vytváříme obrazovou dokumentaci vzpomínek na to, co bylo a nyní je mrtvé. Protože cokoli souvisí s člověkem a jeho životem bezpodmínečně souvisí i se smrtí. Malířovou inspirací bylo vždy to, co se buď stalo, nebo stane. Vezměme Brueghelův varující *Triumf smrti* (obr. 3), dílo pocházející z 16. století, je to jakýsi mystický výjev, kde se odehrává tajemné víření kostlivců a nějaké přesouvání mrtvých a živých, popisuje to jakýsi apokalyptický děj. Účel byl prostý, integrovat smrt do života, výjev neměl za úkol diváka strašit, ale připomenout mu vlastní smrtelnost. V kontextu s tímto jevem je možné uvažovat nad dnešní dobou jako o neustálém připomínání smrti, v dnešní době jakési *přeinformovanosti* víme o všem, co se děje, především o tom, co se děje strašného. Podle toho by pak každý člověk, když vychází ráno do ulic, měl počítat i s možností, že se domů živý nevrátí. Zbraně v rukou dětí, obecná zločinnost, deviace, teroristické útoky, dopravní nehody; toho všeho si musí být člověk plně vědom, když opouští domov.

¹ BARTHES, Roland. *Světlá komora*. Vyd. 2. Praha : Agite/Fra, 2005. ISBN 978-80-86603-28-5, s. 81

Každá dějinná epocha má své vyjadřovací prostředky. Pravěký člověk vykládá lebky zemřelých vzácnými kameny a mušlemi. Lebka se následně jako symbol objevuje napříč staletími všude. V roce 2007 britský umělec Damien Hirst vykládá lebku člověka (obr. 4), který žil v 19. století, diamanty a následně ji prodává za sto miliónů dolarů. Není zdaleka prvním, kdo ze smrti vytváří byznys. Jedním ze signifikantních autorů, kteří vnímali umění především jako obchod, byl v 60. letech Andy Warhol, který nekompromisně kopíroval barevné a černobílé tisky elektrická křesla (obr. 2), množil serigrafie zbraní (obr. 1), vystavoval obrazy, které zachycovaly autonehody nebo jiná neštěstí. Jak sám říká, vše co vytvořil, nakonec nějak souviselo se smrtí. I několik portrétů Marilyn Monroe zařadil mezi práce s tematikou smrti, neboť vznikli až poté, co zemřela; dále namnožené tisky portrétu plačící Jackie Kennedyové u rakve manžela, zavražděného prezidenta. Jeví se to jako jakási umělecká popularizace smrti.

Jakkoli byla daná doba rozdílná, smrt je vždy společným jmenovatelem. Smrt je všudypřítomná, v kartách osudu každého z nás je zapsána. Proto není možné se jí vyhnout ani ve společnosti, ani v umění. Co by byl romantický film bez mrtvého milence, co by byl akční film bez krve a mrtvol, co by bylo drama bez pochmurného bolestivého příběhu, končícího smrtí. Smrt byla odjakživa náplní divadelních her i krásných obrazů starých mistrů. Proč? Je to přece *memento mori* neboli *pamatuji na smrt*. Společnost jakkoli se smrti dčila, byla jí současně silně přitahována a fascinována, toho je důkazem fakt, že lidé 17. století navštěvovali veřejné pitvy, které se prováděly na zemřelých trestancích; což bylo projevem zájmu nejen o vědu, ale také projevem zájmu o něco divného, ošklivého, dekadentního. O tom svědčí Rembrandtovo dílo *Hodina anatomie doktora Tulpa* z roku 1632. Účasti na veřejných popravách o mnoho staletí dříve onu fascinaci potvrzují. Ta přetrvává dodnes, i když se dnes veřejné popravy nekonají. Dnes už nevyvolá takovou pozornost veřejnosti výstava květin, jako výstava obrazů, které zobrazují mrtvá těla. V tom mne usvědčuje například hojně navštěvovaná kontroverzní výstava Gunthera von Hagens Bodies, která u nás proběhla v roce 2009. Umění vždy reflektuje společnost filtrovanou skrze umělce, zanechává nám odkazy a vodítka pro čtení určité doby. Ve 20. století umělec reflektuje také sám sebe, svoje vnitřní úzkosti, zanechávají informace vlastní o zranitelnosti a křehkosti, Paul Klee v předtuše vlastní smrti roku 1940 maluje temný obraz Anděl smrti (obr. 5). Kolorit Marka Rothka se ke konci jeho života ztmavuje (obr. 6); meditativní krajiny, temné plochy pak v roce 1970 předznamenaly jeho sebevraždu.

Myslím si, že odkazy, které výtvarné umění nese napříč staletími, se liší; navzdory tomu člověk zůstává stále stejný; naivní, krásný a bezbranný. Jeho posláním je vždy prohlašovat: *toto je nevhodné a nemorální!* Bylo tomu tak odjakživa, mnohdy se dnes již klasické výjevy, skvosty uměleckých sbírek a mnohamilionové kousky neshledaly ve své době s uznáním, ve skutečnosti má každá doba své dekadence; člověka bude vždy přitahovat něco jiného, záhadného, špatného a současně to bude odmítat, protože to bude zrcadlit jeho vlastní zvrácenost. V současnosti je možné zaznamenat jistou soutěž v překračování hranic. Co nezasáhne diváka, je k ničemu, co nešokuje, to nikoho nezajímá. Důkazem toho je kontroverzní tvorba již zmíněného Damiena Hirsta, Jeffa Koonse nebo Davida Černého. Umění jako by mělo vyvolat údiv, rozčarování či nelibost. Je to o to naléhavější, když smrt je dnes patrná všude; už nerozlišujeme mezi zprávami v televizi a filmem, obojí nás na dálku dojíká stejně. Média nás nutí stále se dívat opravdové smrti zpříma do tváře; přičemž v novinách nacházíme snímek padajícího mrakodrapu vedle reklamy na kosmetiku. Zobrazení smrti je dnes tak běžné, že mnohdy ani nevnímáme, že hrůzy, o nichž čteme nebo je sledujeme v televizi, jsou skutečné. Slzy v nás vyvolá snáze smutný film než vysílání zpráv. Tuhle otupělost se snaží současné umělecké tendence prolomit, zůstává však otázkou, zda ji naopak ještě neprohlubují.



Andy Warhol, Guns 1981 - 1982 (obr. 1)



Andy Warhol, Elektrické křeslo, 1971 (obr. 2)



Pieter Brueghel, Triumf smrti 1562 (obr. 3)



Damein Hirst, Pro lásku boží 2007 (obr. 4)



Paul Klee, Anděl smrti 1940 (obr. 5)

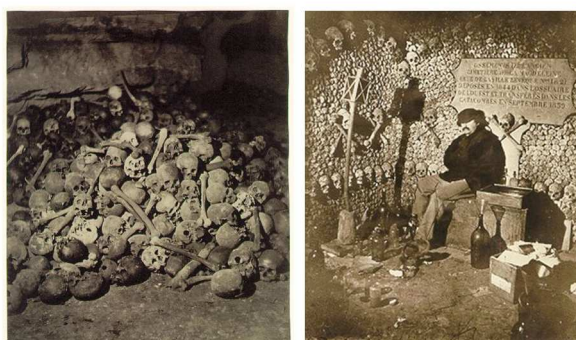


Mark Rothko, 1961 (obr. 6)

3. SMRT VE FOTOGRAFII

S vynálezem fotografie v roce 1839 svět dostal možnost otisknout realitu nad podložku, na niž je nanесena citlivá vrstva. Smrt zachycena na plátně malíře se zdá oproti fotografii o něco méně reálná; fotografie má schopnost nést konkrétní obraz, konkrétní skutečnost, konkrétní událost, konkrétní okamžik. Může zde být sice vytvořena fiktivní *realita*, fiktivní smrt, ale také smrt reálná. Otázka etiky a morálky funguje u takové fotografie i v současnosti. A to nejen ve výtvarné fotografii, ale také ve fotografii amatérské, která je součástí bulvárních magazínů nebo jiných internetových serverů, které po správném zadání ve vyhledávači, skýtají rozmanitou škálu snímků mrtvých, zohyzděných těl. Fotografie jako taková má tu moc zobrazit samotný fakt, čistou realitu a to může být právě předmětem otázek o přijatelném a nepřijatelném.

Zpočátku fotografové zachycovali to, co si chtěli zapamatovat, co bylo třeba zdokumentovat. Krajinu, město, tváře lidí. Neměla příliš ambice dekadentního charakteru. Francouzský fotograf **Nadar** (*1820 - 1910) v roce 1860 fotografuje v pařížských katakombách (obr. 7), kde vytváří sérii snímků se stovkami koster a lebek. Nadar se pokoušel za pomoci umělého osvětlení zachytit specifickou atmosféru místa středověkého pohřebiště, kam se mnohý člověk neměl možnost dostat. Pokusil se zdokumentovat něco, co bylo ostatním neznámé; to bylo považováno za nový obrazový přístup, lebka jako symbol smrti.



Nadar, Pařížské katakomby 1860 (obr. 7)

V 2. polovině 19. století byl rozšířen fenomén *posmrtné fotografie*, která mohla mít několik podob. Fotograf zachycuje mrtvého na smrtelném loži [Nadar v roce fotografuje Victora Huga na smrtelné posteli (obr. 8). Později, v roce 1922 Man Ray ve stejné poloze fotografuje Marcela Prousta (obr. 9)], většinou je znatelný osobní přístup a vztah fotografa k zemřelému, vzdal mu tak hold a úctu.



Nadar, Victor Hugo 1885 (obr. 8)



Man Ray, Marcel Proust 1922 (obr. 9)

Mnohdy byly také fotografovány děti i dospělí přímo v rakvi; to vyvolávalo spíš dojem hlubokého spánku (obr. 10). Dalším přístupem byla inscenace zemřelého v ateliérech nebo domácnostech, kdy mrtvý působil jako živý, většinou sedící na židli, jakoby v zamyšlení; mrtví byli také zobrazováni v obklopení rodiny a květin. Dochovalo se velké množství posmrtných snímků především neznámých autorů; mimo to se tímto typem fotografie zabýval i Adolph Scheuerer nebo Eugène Disdéri. Na internetu se minulý rok objevily fotografie od neznámého autora, které zachycovaly slavnou hollywoodskou herečku Marilyn Monroe bezprostředně po smrti, v bulváru to vyvolalo rozruch, přičemž od vzniku snímku uplynulo téměř padesát let. Herečka má hlavu zabořenou v polštáři, ruka vyšetřovatele ukazuje na stolek s prášky, kterými se předávkovala (obr. 11). Zajímavě to ilustruje rozdíl mezi posmrtnými portréty plnými úcty a osobního přístupu s amatérskou fotografií, která vznikla za účelem vyvolat široký zájem veřejnosti.



Neznámý autor, posmrtný portrét, okolo 1870 (obr. 10)



Neznámý autor, Marilyn Monroe těsně po smrti, Los Angeles 1962 (obr. 11)

V současnosti, v době rozšíření digitální fotografie mají lidé tendence mnohdy zachycovat vše kolem sebe od prvního do posledního okamžiku, na sociální servery se umisťují fotografie přímo z porodního sálu, je jen otázka času, kdy se tam objeví fotografie mrtvého psa, mrtvého příbuzného. Člověk plní rodinná alba snímky z pohřbů blízkých, snímky náhrobků a hrobů,

posledními snímky babičky v nemocnici, snaží se tak polapit důležité okamžiky, snad s pocitem, že nestačil pořídit dostatek materiálu během života svých blízkých.

V 60. letech 19. století se Mathew Brady spolu s několika dalšími fotografy (Timothy O'Sullivan, Alexander Gardner a další) vydává do rozpoutané americké občanské války, kde zachycuje pole posetá mrtvými těly vojáků, tím se stává jedním z průkopníků válečné fotografie, která zobrazuje skutečnou hrůzu a smrt na bojištích. Fotografie se tak stává nástrojem pro zobrazování humanistických a sociálních témat. Původně měl záznam války sloužit k informovanosti a byl využíván jako obrazová příloha novin. Vývoj válečné fotografie se postupně mění a již brzy bylo jasné, že i v tomto druhu reportáže je možná manipulace s fakty. Váleční reportéři jsou čím dál více hnáni touhou po získání nejpůsobivějšího snímku; někdy fotografie humanistického zaměření přispěje ke zlepšení podmínek pro život. Humanistická, sociální a válečná reportáž má obrovský význam. Na základě hojné informovanosti dnešního čtenáře a diváka, se zakládají organizace na pomoc lidem zasažených válkou nebo jakoukoli jinou katastrofou. Její přínos spočívá v tom, že člověk přestává být lhostejným a přímo do obývacího pokoje se mu promítají obrazy lidí, kteří žijí v mnohem méně příznivějších podmínkách. Podporuje to tak rozvoj sociálního citění.



Timothy O'Sullivan, Sklizeň smrti 1863 (obr. 12)



Margaret Bourke-White, Buchenwald 1945 (obr. 13)

Neagilní a více výtvarná, se svými specifickými nároky na silnou výpověď je fotografie ovlivněna surrealismem v malířství; ta zachází se smrtí metaforicky. Je založena na zachycení náhodných událostí a střetů, které se mohou jevit jako podivné konstrukce; jistá tajemnost pak podporuje místy nesrozumitelná a na první pohled nejasná sdělení; nacházíme zde symboly a náznaky smrti, proto je v ní cosi zneklidňujícího; fragmenty lidských těl, skleněné oči, končetiny, torza, figuríny, masky, to vše nacházíme na fotografiích surrealistických fotografů, jako Eugène Atgeta nebo Jindřicha Štyrského. Fotografie ve 20. století skýtá mnoho různých fotografických přístupů a jazyků, vlivem společenského a politického dění, a díky technologickému vývoji a nástupu digitální

fotografie, která umožňuje s fotografickým obrazem snáze manipulovat. Fotografie nemusí nutně zachycovat realitu, ale přináší především obraz a myšlenku. Autoři si pohrávají s různými tabuizovanými tématy, právě jako je smrt, násilí, sex; napříč všemi žánry, jejichž hranice se pozvolna rozměňují, jak v dokumentu, fotožurnalismu, konceptuální fotografii, portrétu, zátiší, reklamě i časosběrných deníkových záznamech.

3.1. SMRT A SPOLEČNOST

Vztah společnosti ke smrti se přirozeně mění. V současnosti se odkrývají mnohá tabu, a to nejen ve fotografii; co bylo před sto lety nepřirozené, nevzbuzuje v dnešním člověku sebemenší údiv. Je to nejspíš přirozený společenský vývoj. Člověk je vůči mnohému obrněný. „*Mnohé z moderního umění je zasvěceno snižování prahu vnímání hrůzného. Jestliže nám dává uvyknout tomu, co bychom dříve nesnesli pozorovat či poslouchat, protože to bylo příliš děsné, bolestivé či trapné, mění umění morálku – onen soubor duševních návyků a veřejného souhlasu, který rýsuje neurčitou hranici mezi tím, co je emocionálně a spontánně nepřijatelné, a tím, co již není.*“² Tabu dnes není téměř nic. Když bude umělec vystavovat v galerii vlastní exkrementy, močit na krucifix, přijmeme to za kontroverzní a postoupíme klidně k dalšímu exponátu. Přístup člověka ke smrti a obrazům, které o smrti vypovídají je stále křehký, mnohdy to může být považováno za překročení jakýchsi pomyslných hranic. Se smrtí je neradno zacházet neopatrně nebo neuctivě. To může být přijato za nemyslitelné. Pokud smrt zůstává na obraze, je to stále jakoby vzdálené a nenahmatatelné. Když jeden japonský umělec pojídal nenarozená embrya, je to již příliš, protože je to příliš reálný a špatný pokus o překročení hranic. Fotografie má možnost především v médiích ovlivňovat a manipulovat masy. Televizní diváci a novinoví čtenáři baží po senzacích, ve své podstatě touží po děsivých zprávách a hrůzných obrazech. Když zmizela Anička Janatková (obr. 14), celému národu se vtiskl do paměti její portrét, nevinnýma dětskýma očima hleděla ze stránek novin na čtenáře, a jak média sama uvedla, její fotografie měla přimět pachatele, v případě že ji drží naživu, k jejímu navrácení rodičům. Právě ona medializace byla založena na křehkém vzhledu děvčete, podobně jak tomu je u zmizelého děvčátka Maddie McCann. Jakýmsi masochistickým způsobem nás právě takové portréty přitahují. Podobně je tomu i v umění. Zářným příkladem toho je na konci roku 2010 proběhlá výstava *Decadence Now! Za hranicí krajnosti*. Přestože někteří výtvarní kritici shledali výstavu ne příliš vystihující, veřejnost byla silně oslovena. I u ne příliš náročného diváka tato výstava vzbudila zájem, každý chtěl vidět dekadentní obrazy a fotografie, každý si chtěl prohlédnout kompozice z mrtvých těl Joela Petera Witkina. Lidské oko je pochopitelně přitahováno extrém. Právě proto tato výstava přilákala takové množství diváků. Mnohé z fotografií jsme již viděli na menších výstavách, přesto když kurátor Otto M. Urban postavil fotografie, obrazy a instalace vedle sebe, na širším prostoru, vyvolalo to dojem nějakého stanoviska. Zájem obecné společnosti byl nepochybně vyvolán,

² SONTAG, Susan. *O fotografii*. Vyd.1. Praha : Paseka, 2002. 184 s.
ISBN 80-7185-471-9. Amerika v temném zrcadle doby, s. 42

otázkou je, jak byla výstava u běžného diváka přijata. Fotografie mnohdy zobrazovaly dekadentní téma estetizující formou, proto je možné je považovat za krásné. Divák mohl být šokován nebo pobaven. O šoku se myslím hovořit nedá, protože výstava nepřinesla skutečně nic nepřijatelného, i když běžný návštěvník byl jistě místy trochu znepokojen. Ten pak nerozlišuje kvalitní a nekvalitní fotografie, často předpokládá, že je to asi dobré a dokáže rozeznat pouze to, zda se mu to líbí. Líbivost u těchto *dekadentních* fotografií je nejspíš relativní. Dovedu si představit divákovu pobavení i zklamání. Dovedu si představit, že fotografie souložícího Jeffa Koonse s vlastní ženou ze série *Made in Heaven* můžou vyvolat spíš právě pobavení než dojem krásy nebo naopak dekadence. Předpokládejme, že to bylo záměrem. Další znejistění hranic tabu.

Vztah člověka ke smrti, ať vlastní nebo blízkého či neznámého člověka se velmi různí. Navzdory tomu, že nám média i filmy poskytují podívanou na mrtvá těla, sami jsme se s ní nemuseli zatím tvář v tvář setkat. Máme vlastně mnohdy jen takovou fiktivní představu smrti. Slízíme, když na konci filmu někdo umírá, ale na pohřbu příbuzného nejsme schopni uronit slzu. Vlastní zkušenost se smrtí je poněkud rozdílná. Proto si člověk nemusí být svým vztahem k smrti jistý a jeho vztah k ní se pochopitelně v průběhu života mění. Nakonec nevíme, kdy končí uměle vyvolaný pocit a začíná opravdový. Finská fotografka **Minna Pyyhkala** (*1964), současně žijící v Praze, vytvořila soubor fotografií s názvem *Hi Die*³ (obr. 15), který sestává z několika momentních fotografií lidí, které jsou doplněny otázkami a odpověďmi týkajícími se smrti. Soubor je vždy doplněn jménem, profesí, věkem a národností fotografovaného. Pyyhkala klade otázky typu: *Bojíš se smrti? Věříš, že existuje posmrtný život? Jak často myslíš na smrt? Připadá ti na ní něco komického?* Na tomto sociologickém projektu pracovala v letech 2003 – 2005 a lidem, které zobrazuje, je devět let a více, jsou různých profesních zařazení, jsou rozdílných národností. Pyyhkala nehledá extrém, jsou to studenti, umělci, vědci, matka bez zaměstnání. Zajímavá je různost odpovědí, tedy různost vnímání smrti. Mnohý odpovídá, že mu na smrti vtipného nepřipadá nic, někomu všechno; silně se v názorech odráží věk, desetileté dítě většinou o smrti příliš nepřemýšlí. Matně si vybavuji, že když mi bylo asi šest let, často jsem plakala, protože jsem se bála představy, že má rodiče jednou zemřou. Nikdy mne ale nenapadlo, že bych i já sama mohla zemřít. Starší lidé se rozepisují o svých pocitech a myšlenkách. Z průzkumu vyplývá, že se smrti bojí téměř každý, že si je každý nejistý, co po smrti následuje; někdo posmrtný život odmítá, někdo věří, že bude žít dál i po smrti. Na souboru je zajímavý kontext s fotografiemi. Na snímcích jsou lidé v živoucích polohách, nejedná se o strnulé ateliérové pózy, lidé jsou venku, ve svých bytech, ve velmi přirozeném prostředí, právě tam, kde se

3 volný překlad: Nazdar, chcípni

život odehrává. Pyyhkala pracuje konceptuálním způsobem s kontrastem, kdy klade vedle sebe snímky „živých“ lidí, přemýšlejících o smrti. Tento soubor je poměrně umírněný, smrt ve své podobě se na fotografiích neobjevuje; přesto když se díváme do tváří fotografovaných lidí, myslíme na smrt, spojujeme je se smrtí na základě jejich intimních výpovědí. Sociologický přístup pro práci s tématem smrti zvolil také **Ondřej Příbyl** (*1978) v cyklu *Majitelé zbraní* z roku 2003. Katalogizujícím způsobem fotografuje muže, kteří jsou nositeli zbrojního pasu a vlastní střelnou zbraň. Zásadní je, že jim Příbyl klade otázku: *Použil bys zbraň proti člověku?* Odpovědi se pohybují něco mezi většinou ne, záleží na okolnostech, až po: *Kdybych věřil, že jedním správně a za správnou věc, pak bych asi dokázal na člověka vystřelit.* Názory a reakce mužů jsou tu převážně racionální a umírněné. Muži se pohybují ve věku kolem třicítky a jejich vizáž je většinou velice nenápadná. Příbyl na výsledných fotografiích označuje místo na člověku, kde zbraň většinou nosí – *nenosí*. Z Příbylova průzkumu vyplývá vztah člověka k životu druhého v opozici k životu vlastnímu. Nutí nás to zamyslet se nad pocitem, který máme, když držíme nebo vlastníme zbraň, je to pocit síly a převahy, pocit, že můžeme v pravý čas v určité situaci zasáhnout a stát se tak hrdinou, nebo pocit, že můžeme kohokoli o život připravit. Jako bychom měli život a smrt ve vlastních rukou. Zajímavé pak je, že každý člověk má specifické nazírání na skutečnost, potažmo na to, co je a co není správné. Existuje jakási vžitá šablona o tom, co je dobré a co zlé. Hranice mezi těmito dvěma polohami jsou ovšem nejisté, nikdo nemůže prohlašovat, že je schopen v určité situaci právě tyto dvě polohy rozeznat. Tady cítíme nebezpečí. Vztah ke smrti blízkého člověka v důsledku války zachycují fotografie amerického fotografa **Fazala Sheikhha** (*1965), syna keňského otce a americké matky. Autor se pohybuje v oblasti severního Pákistánu, kde fotografuje v afghánských uprchlických táborech. Na některých snímcích zachytil vždy jen ruce svírající fotografii blízkého člověka, který přišel o život v 90. letech ve válce v Afghánistánu. Fotografie jsou doplněny jmény zemřelých, ale také vyprávěním pozůstalého o tom, jak se mu zemřelý zjevoval ve snech (obr. 17). Souvisí to jistě s rozdílnou mentalitou i náboženstvím Blízkého východu, kdy lidé věří, že k nim mohou mrtví promlouvat, sen je pro ně tajemný svět, který se prolíná s posmrtným životem. Sheikhoovy černobílé fotografie v žádném případě nenaznačují sentiment, snaží se postihnout kulturu fotografovaných, jejich svět a myšlení. Často příbuzní mrtvá těla svých blízkých neviděli. Zůstávají tedy ve formě vzpomínek a myšlenek na ně, právě prostřednictvím malých pasových fotografií. Když zemře člověk a jeho tělo nevidíme mrtvé, byť iracionálně, cítíme, jako bychom se s ním mohli ještě setkat, máme nesmyslný pocit, že někde třeba žije. Sestra jednoho mrtvého věří, že její bratr sedí u tůně v zahradě a tiše se myje.

Silně odlišný vztah člověka k mrtvému tělu nacházíme v mnoha dalších souborech, které pracují právě naopak s naprosto otevřenými obrazy mrtvých těl. Zde se právě můžeme znovu dotazovat na ony hranice. Ve stylu estetického fotožurnalismu tvoří *mexický Weegee*, jak se někdy přezdívá mexickému fotografovi **Enriquovi Metinidesovi** (*1934). Ten se už od dětství věnuje zaznamenávání různých neštěstí, automobilových, leteckých a jiných nehod (obr. 18). Jeho vztah ke smrti je poměrně specifický. Na první pohled je jeho zaujetí mrtvolou, zohaveným tělem trochu zarážející; když vezmeme v potaz, že od roku 1993, kdy přestal s fotografováním, katalogizuje záznamy různých neštěstí z televize a sbírá modely sanitních a policejních vozů. Z fotografií je zřejmé, že nehody zaznamenává s estetickou líbivostí, snímky mnohdy působí jako inscenované situace nebo záběry z filmů. Sám sebe za umělce nepovažuje, je to teprve pár let co se mu dostalo pozornosti uměleckého světa a v roce 2000 proběhla jeho velká výstava. Na rozdíl od Weegeeho nemapuje společnost, nesnaží se ji kritizovat ani kategorizovat, omezuje se pouze na okamžiky, kdy se neštěstí stalo. Metinides ale nezachycuje jen mrtvá těla, zachycuje také hloučky lidí okolo, je zde tedy mnohem více fascinace smrtí, než smrti samotné. Nezdůrazňuje tedy svůj vztah z mrtvole, ale vztah ostatních lidí k ní; kdykoliv se kolem děje něco nezvyklého, něco co vybočuje z běžného kolotoče událostí města, upoutá to přirozeně naši pozornost, ať chceme nebo ne, i když víme, že bychom neměli „očumovat“. Metinides tedy odhaluje především chování davu a jeho okouzlení smrtí. V kontrastu s tímto fotožurnalistickým přístupem pracuje **Andres Serrano** (*1950), známý svým svérázným a provokativním přístupem, a zachycuje, co se děje s člověkem po smrti. V cyklu *Morgue*⁴ z roku 1992 se Serrano uchyluje do intimního a temného prostředí márnice a staví to do kontrastu Metinidesova „paparazziovského“ přístupu. Jednotlivé fotografie nesou názvy dle způsobu smrti; *Smrt utonutím* (obr. 16), *Sebevražda jedem na krysy* a podobně. Těla jsou většinou zbavena barvy, s podtónem fialové, snímky jsou tvořeny pouze detailem mrtvoly a černým pozadím. Serrano je fotografoval bezprostředně po jejich smrti, nikdy je nevnímal jako lidské bytosti, protože jinak by taková práce nebyla možná, právě to jej odlišuje od předchozích přístupů, Serrano zachycuje právě rozdíl mezi *zemřelým* a *mrtvolou*. Mrtvola je už jenom kus zapáchajícího hniijícího masa, které nikdy víc nebude živou bytostí. Pracuje s těly zcela anonymně, nezná jejich národnost, nezná jejich vyznání, neví o nich nic, než příčinu smrti. Serrana neváže k mrtvolám žádný osobní vztah. Fotografie ilustrují svět za zavřenými dveřmi, odosobnělé prostředí, kam se málokdo za života podívá. Serrano zdůrazňuje především to, že většina mrtvol na jeho fotografiích zemřela nepřírozenou nebo násilnou smrtí, zdůrazňuje, že tihle lidé odešli z domova s pocitem, že

4 márnice

se tam brzy zase vrátí. Irská fotografka **Maeve Berry** sleduje ve své sérii *Incandescence*⁵ (obr. 19) z roku 2008, podobně jako Serrano, okamžik, kdy lidské tělo přestává být živou hmotou a definitivně vystupuje z tohoto světa. Zašla ještě dál, do další fáze proměny těla. Fotografie zachycují proces, kdy mrtvé tělo podlehne kremaci. Smrt nám Berry prezentuje s obrazovou estetikou, s až náboženským zaujetím, žár evokuje nějaký mystický přechod, tajuplné světlo. Fotografie zobrazují definitivní zánik, absolutní nebytí, proto tady už smrt necítíme, obnažené kosti už nejsou mrtvým tělem, už nejsou člověkem; fotografie lze vnímat spíš v abstraktní formě, nepůsobí nijak děsivě nebo strašidelně, není zachyceno znetvořené tělo, Berry pracuje se smrtí s obrovskou úctou a něhou, připomíná tím pomíjivost a definitivní zánik, přetváří naše obavy v krásu a naději.

5 žhavost, rozpálení



Foto Policie ČR (Anna Janatková) (obr. 14)



Minna Pyyhkala, Hi Die, 2004 (obr. 15)



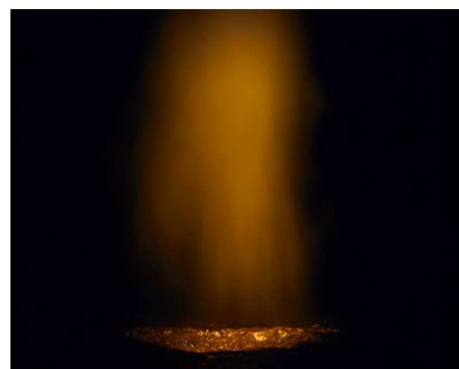
Andres Serrano, Morgue 1992 (Smrt utonutím) (obr. 16)



Fazal Sheikh, Abdul Aziz drží fotografii svého bratra Mula 1997 (obr. 17)



Enrique Metinides, Mexico City (obr. 18)



Maeve Berry, Incandescence 2008 (obr. 19)

3.1.1. SMRT A JÁ

„moci tak odejít na začátek sám

najít tu cestu k němým jezerům

přejít si vlastní spáleniště

moci poslouchat ticho zblízka

odejít ode všech bez ohlédnutí

tváří klesnout tam do květin

plavat s tichem vody na perutích

najít svůj klid a nemá jezera“

Petr Lébl, Básně⁶

Vztah člověka k sobě samému se pochopitelně také různí. Člověk má tendenci svoje vlastní tělo během života poškozovat, ať nesprávnou životosprávou, nebo neohleduplností k němu, sám sebe trápí a to nejen fyzicky; někdy se rádi uvrháme do depresí a jiných stavů umělé melancholie. Sebeпоškození nebo dokonce sebevražda bylo často v rámci dějin považováno buď za důkaz psychických problémů, nebo vyjádření nějakého osobního stanoviska. V druhém případě vzpomeňme už Mistra Jana Husa v době předhusitské nebo Jana Palacha v roce 1968. Oba smrtí vyjádřili vlastní nesouhlas s náboženskou nebo politickou situací. Sebevražda byla vždy vnímána jako něco zvláštního, jako nespokojenost se životem, únik, bezradnost. Sebevrahové v dřívějších dobách nesměli mít církevní pohřeb a nesměli být pochováni vedle ostatních nebožtíků na hřbitově, ale o kus dál za ním, za hřbitovní zdí. To symbolizovalo, že na sebevraždu bývalo pohlíženo jako na něco, co není morální, na smrtelný hřích, proto tělo není hodné být pohřbeno do posvěcené půdy. Myslím, že tento postoj společnosti částečně přetrvává, i když katolická církev na toto pohlíží oficiálně méně přísně. Sebeпоškození není v umění zdaleka neobvyklé, setkáváme se s ním i v akčním umění a body artu, u svérázné srbské performerky Mariny Abramovič nebo u vídeňských akcionistů, umělci se snaží najít hranici únosnosti vlastní bolesti. Vladimír Boudník, český abstraktní výtvarník, často s bolestí experimentuje, využívá částečného přiškrcování ke zkoumání hranic mezi životem a smrtí. Stalo se mu to osudným, když jeho experiment vyústil ve

⁶ Svět a divadlo, 2005, příloha ročníku 2004, LÉBL, Petr. *Básně*, ISSN 0862-7258, s. 55

smrt oběšením. Jiný přístup využívá současná francouzská umělkyně a performerka žijící v Americe **Orlan** (*1947). Jejím hlavním záměrem není bolest, ale změna. Za pomoci plastických operací mění svou identitu. Jejím cílem je zdůraznit nesoulad mezi vnitřní a vnější podobou, uvažuje o tom, že člověk má černou kůži, ale cítí se být bílý, zvíře má krokodýlí kůži, ale cítí se být pudlem, toto je principem její práce, sama nazývá operační sál svým ateliérem. Průběh operace prezentuje jako událost nebo divadlo. V jednom projektu mění rysy své tváře, aby se podobala ženským postavám známých z obrazů starých mistrů. V projektu *Self- Hybridizations* se v roce 1998 vrací ke kultuře afrických a amerických domorodců. Orlan pracuje výhradně se svým vlastním tělem, její tvorba sestává výhradně z obrazů, na nichž sama figuruje, sama sobě je uměleckým objektem, který je tvárnou hmotou. Orlan je chameleon, její opravdovou identitu je těžké definovat, právě chirurgickými zákroky dává život novým identitám, ale současně zabíjí každou předchozí. Se svým tělem pracuje také americká fotografka **Catherine Opie** (*1961), ale o poznání méně destruktivně a exhibicionisticky. Snímek, na němž je zachycena ona sama, tváří odvrácená od kamery, na mohutných zádech je vyřezaná dětská kresba, zobrazující dvě holčičky, držící se za ruce, jdoucí směrem k domečku, jdou za sluncem (obr. 25). Cítíme podtext, který reaguje na gay a lesbickou kulturu. Opie řeší otázku sexuality a přístupu společnosti k této kultuře. U ní cítíme méně výstřednosti a více opravdovosti. V dalším snímku odpovídá na fotografie Roberta Mapplethorpa se sadomasochistickým námětem. Tentokrát tváří k nám, ale s koženou maskou přes hlavu, do půli těla svlečená, ruce pokryté množstvím zabodaných jehliček, na hrudi vyrytý ornament. Přímou reaguje na postoje společnosti vůči problematice onemocnění AIDS. Snaží se reagovat na společenskou situaci pomocí svého těla, protože je to nejupřímnější forma zasvěcenosti, že je přímo součástí té situace, dává najevo, že se jít to také týká. O to je to naléhavější.

Zobrazení vlastní smrti ve fotografii je poněkud bizarnější. Na snímku z roku 1840 je zobrazena fiktivní sebevražda **Hippolyta Bayarda** (*1801 - 1887). Jedná se v rámci historie fotografie o první manipulativní snímek, o snímek, který nezachycuje pravdu. Bayard se pokusil předstírat vlastní smrt, protože se cítil být zneuznaným podílníkem právě na vynálezu fotografické techniky. Zadní strana fotografie, která nese název *Sbohem, krutý světe!* (obr. 22) a zachycuje právě onu fiktivní smrt, je opatřena jeho textem: „*Toto tělo patří H. Bayardovi, vynálezci procesu, který právě vidíte. Pokud vím, tento neúnavný experimentátor byl tři roky zaměstnán svým vynálezem. Vláda, která tolik dala panu Daguerrovi, řekla, že nemůže nic udělat pro pana Bayarda, a ten nešťastník se*

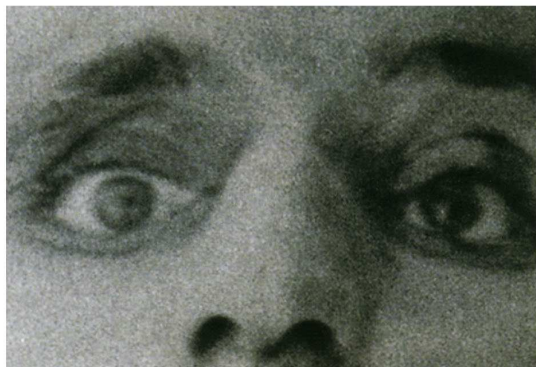
utopil... Ach ta rozmanitost lidského života! Byl v márnici několik dní, nikdo jej nepoznal, ani si na něho neuplatňoval nárok. Dámy a pánové, měli byste raději poodstoupit, aby nebyl raněn váš čich, jelikož – jak můžete vidět – tvář i ruce džentlmena již začínají zahnívat.“⁷ Bayard tímto prokazuje, že spoléhal na fotografii jako na možnost předat důležitou informaci. Předpokládejme, že se jednalo o jakousi recesi nebo menší pomstu, nikoli o skutečné sebevražedné tendence, Bayard tušil, že fotografický obraz je tak přesvědčivý a autentický, že dokáže změnit stanovisko společnosti. Opačný případ sledujeme v díle fotografů, kteří dobrovolně ukončili tvorbu i život sebevraždou. V takových případech jako bychom v jejich fotografiích zpětně cítili nějaký vzkaz, nějaký symbol smrti. Dílo americké fotografky **Diane Arbus** (*1923 - 1971) se soustřeďuje na portrétování lidí na okraji společnosti (obr. 21). Byla přímo fascinována tímto světem, protože stála mimo něj, byl to svět podivných figurek Ameriky 50. a 60. let. Sama pocházela z dobře situované rodiny a žila v běžném dobře zajištěném manželství. Později trpěla depresemi a její zájem a posedlost její psychický stav ještě prohluboval, cítila bezvýchodnost života vyšší třídy. Po smrti umělce je nutné jeho tvorbu znovu přehodnotit a zamyslet se nad signály, které nám skrze fotografie vysílal. Je přirozené, že budeme chtít smrt v nějakém náznaku nalézt. Sontagová píše, že sebevražda Arbusové jakoby zaručuje, že je její práce upřímná, že nechtěla ony podivínské postavičky kritizovat, ale projevit svůj soucit.⁸ Proto je najednou celá tvorba divákem vnímána trochu jinak. Tady se můžeme podívat i na československou fotografickou scénu 80. let. Dílo **Jana Pavlíka** (*1963 - 1988), s kterým je velmi často skloňované přídavné jméno *naléhavé*, obsahově s tvorbou Diane Arbus nesouvisí, oba však čerpají ze své potřeby promítnout své vnitřní já do fotografie a život obou končí sebevraždou. Jano Pavlík, pocházející ze Slovenska, odchází na pražskou FAMU a tam se oddává aktivní tvorbě. Tato intenzivní snaha velmi záhy končí smrtí. Pavlík mimo svůj patrně nejznámější cyklus *Ernest a Alice* rád využívá k fotografování vlastní osobu. Tady můžeme cítit onu naléhavost, vlastní autoportrét, jehož tvář je dokreslena jedovatou zelenou barvou, s konečky prstů namočenými do červeně (obr. 23), působí děsivě, snažíme se číst nějaké poselství, Pavlík do obrazů kóduje i vlastní bolesti, pochybnosti a úzkosti. Při zřejmě nepatřičném srovnání s Bayardem nešlo Pavlíkovi o pocit neuznání, svou cestu by si jistě našel a uznání by se mu dostalo, sebevražda byla zřejmě řešením osobních problémů a krizí, depresím by jistě podlehl, aniž by mu k tomu dopomohla fotografie.

7 *Hippolyte Bayard* [online]. Poslední revize 12.04.2011 [cit.2011-05-11]. Dostupné na Internetu:http://cs.wikipedia.org/wiki/Hippolyte_Bayard.

8 podrobnější informace SONTAG, Susan. *O fotografii*. Vyd.1. Praha : Paseka, 2002. 184 s. ISBN 80-7185-471-9. Amerika v temném zrcadle doby, s. 41

Další jeho snímek s odkazem smrti je opět vlastní portrét, na němž sedí s rozostřenou tváří na stoličce, která je vtipně *zapojena* do zásuvky, sestrojil si tedy *vlastní elektrické křeslo*.

Na tomto místě je možné zmínit **Kevina Cartera** (*1960 - 1994), který v roce 1993 odjel do Súdánu fotografovat revoluci a hladomor. Navzdory tomu, že se mu dostalo uznání a získal Pulizerovu cenu, neunesl negativní úsudky společnosti, týkající se jedné jeho fotografie (obr. 24), na níž zachytil supu, který čeká, až malé vyhladovělé dítě zemře a on se bude moci vrhnout na jeho tělo. Byl viněn z toho, že sám je supem, který sleduje vysílené děvčátko, aniž by mu zajistil pomoc namísto voyerismu. V souvislosti s dobrovolnou smrtí umělce je v současné době možné dočíst se na stránkách bulváru, že Jan Saudek, uznávaný český fotograf, chystá sebevraždu. Jakoby se s exhibicionismem jemu vlastním snažil svému dílu ještě přidat na hodnotě. Zajímavý komentář k námětu sebevraždy, ale nikoli vlastní smrti, nacházíme u německého výtvarníka **Stefena Hunsteina** (*1957). Jeho projekt z roku 2005 *Oči atentátníků* (obr. 20) obsahuje výřezy fotografií, na nichž jsou oči českých mužů, kteří spáchali sebevražedný atentát na tehdejšího říšského protektora Reinharda Heydricha. Pochopitelně nejsou ani tak podstatné oči jako fyziognomická část těla, ale pohled a výraz mužů. Lze z něj číst nebezpečí a smrt. Mezi námi a nimi v tuhle chvíli neexistuje mnoho prostoru, vidíme odhodlání, rozhodnost, přesvědčení. Výřez evokuje masku, když zbavíme tvář všeho ostatního a ponecháme jen oči, působí to na nás zvláštním dojmem, máme pocit, že nic víc nepotřebujeme vidět, nepoznáváme jednotlivé rysy, nevíme konkrétně kdo je kdo, známe jen to, co je mezi námi.



Stefen Hunstein, Oči atentátníků 2005 (obr. 20)



Diane Arbus, Dívka sedící na posteli 1968 (obr. 21)



Hippolyte Bayrd, Sbohem, krutý světe! 1840 (obr. 22)



Jan Pavlík, Autoportrét (obr. 23)



Kevin Carter, Súdán 1993 (obr. 24)



Catherine Opie, Autoportrét 1993 (obr. 25)

3.2. INTIMNÍ ZÁZNAM UMÍRÁNÍ

Smrt je neodmyslitelně spjata s působením času. Čas se neúprosně podepisuje na každém z nás. Právě deníkový záznam a časosběrný dokument, zobrazující pomíjivost, zachycující plynutí času přímo na fotografické emulzi může být citlivým a upřímným svědectvím o přechodu člověka z života do smrti. Takový obraz není jen o okamžiku posledního vydechnutí, ani o změně živého organismu v neživý. U výše zmíněného Nadarova nebo Man Rayova portrétu mrtvého spisovatele cítíme, že takový obraz nevznikl náhodou. Podali tímto i důkaz o životě, o tom, že tento člověk nebyl společností vyvrhnut, a že nebyl sám v životě a není sám ve smrti. Někdo má zájem zachovat jeho poslední obraz, než se jeho tělo rozloží v zemině. Slovinská autorka žijící a pracující v Čechách **Alexandra Vajd** (*1971) představila v roce 2006 soubor fotografií *Bez názvu 2003*, který obsahuje sedm černobílých fotografií, z nichž šest zachycuje jejího spícího otce (obr. 26), sedmá fotografie, instalovaná na závěr, zobrazuje otce na oddělení patologie několik hodin po jeho smrti. Soubor nevznikl plánovaně; poslední fotografie mrtvého otce naopak odstartovala její zájem a v archivu zpětně objevila několik negativů, na nichž je zachycen otec ve spánku nebo při odpočinku. Zajímavá je souvislost mezi nimi. Snímek, na němž je otec mrtvý na stole na patologii, oproti jiným snímkům působí chladně a odcizeně, jako kus masa na prodejním pultu. Na ostatních snímcích je otec v naprosté bezvládnosti, odevzdaný odpočinku, tak zranitelný a křehký, snímky místy evokují smrt, vyjadřují naprostou otevřenost a důvěru. I když to působí, že tyto snímky vznikly náhodou, není tomu tak. Jsou důkazem jejího ustavičného zájmu. Přišla do pokoje, viděla spícího otce, tiše vzala fotoaparát, stiskla spoušť a vzniklé negativy, byť jim nevěnovala okamžitou pozornost, měla zasunuté v archivu a vzpomněla na ně až po otcově smrti. Dokazuje to křehký vztah mezi otcem a dcerou. Pořízení snímku, na němž člověk spí, je důkazem velké důvěry, cítíme ohromnou blízkost a oddanost. Stejně jako zachytit mrtvého otce je silným okamžikem, silným okamžikem v odcizeném světě. Na fotografiích, kde otec odpočívá, vidíme dost z jeho života, změny interiéru bytu, odráží se tady také plynoucí čas, který nakonec člověka vyvádí z osobního prostředí domova mezi studené zdi patologie. Trochu jiný přístup nacházíme v souboru **Richarda Avedona** (*1923 - 2004) nazvaném *Jacob Israel Avedon* (obr. 28). Jedná se o sérii portrétů, které byly pořízeny během posledních čtyř let života jeho otce, během vážného onemocnění rakovinou. Je zde využit jeho typický styl portréту na bílém pozadí. U Avedona se ovšem často nestává, že bychom měli možnost nahlédnout do jeho soukromí, jeho tvorba se nedá v žádném smyslu nazvat deníkovou nebo nějak zvlášť intimní,

zaměřuje se často na portrétování známých osobností, byť velmi citlivým způsobem, módní a jinou komerční tvorbu; proto se tento jeho soubor obsahově liší. Vznikal v letech 1969 - 1973, a když Avedon svému otci v té době ukázal první z těchto vzniklých fotografií, otec byl poněkud zaskočen a fotografie se mu nelíbily. Avedon mu tedy v roce 1970 napsal dopis, protože byl zklamaný, že nevnímá krásu stejně jako on. V dopise otci píše: *„Když pózuješ pro fotografie, schováváš se za úsměv, který ti není vlastní. Ve skutečnosti jsi naštvaný, hladový, naživu. Čeho si cením je právě ta ostrost a břítkost v tobě. Chci dělat portréty tak intenzivní jako jsou lidé sami.“*⁹ Z těchto slov i z portrétů samotných lze usoudit, že Avedonův otec byl přísný, nekompromisní, ale přesto laskavý muž. Na snímcích vidíme jasně plynutí času a neúprosné postupování nemoci, soubor uzavírá snímek, na němž otec leží na smrtelné posteli. Cítíme zde jistou intimitu, ale současně i jakýsi odstup; ve skutečnosti si Avedon se svým otcem nebyli blízcí, proto to není přirozenou dokumentací. Otec a syn byli předem domluveni, že fotografování bude probíhat. Na rozdíl od souboru Alexandry Vajd, Avedon postupoval systematicky a plánovaně. V souboru je zachycen důstojný boj člověka s rakovinou, není ani tak podstatná nebo zvlášť výrazná poslední fotografie mrtvého otce, ta je spíš přirozeným vyplynutím, tady je především podstatný fotografický soubor jako celek, zachycení průběhu času, stárnutí a podlehnutí nemoci, ale také zachycení důstojnosti, hodnoty a krásy lidského života.

S osobním vstupem přichází také brněnský výtvarník **Petr Kamenický** (*1965), který není fotograf, ale využívá tohoto média k zachycení něčeho velmi intimního a křehkého. V roce 2005 vznikla jeho fotografie s názvem *10 hodin* (obr. 27) v rámci mezinárodního projektu Open Mind, který uspořádalo občanské sdružení CEICA. Na fotografii je jeho babička Ema 10 hodin před svou smrtí. Z fotografie vznikl billboard, který byl umístěn před Dům umění v Brně¹⁰. Nepochybně to vzbudilo různorodé reakce. Až násilné odhalení něčeho tak intimního najednou vyvolává v člověku zvláštní dojem, především pak převedení námětu do nadživotní velikosti, do formy billboardu. Jsme zvyklí na billboardech sledovat poněkud jiné výjevy, výjevy umělého neexistujícího světa. Naturalistické pojetí může být děsivé a nepřijatelné obnažování něčeho, co divák nechce vidět, protože je to příliš pravdivé. Na fotografii samotné cítíme obrovskou něhu a křehkost, kdežto změna měřítko vyvolává pocit odcizení. Je to prolomením dalšího tabu, smrt se neschovává jen za zdmi nemocnic, v temných zatuchlých pokojích, smrt k nám mluví a hledí na nás přímo z plakátů v centru města.

9 Richard Avedon. [on-line]. 2011. (Cit.dne 2011-05-10).Dostupné z: <<http://kvetchlandia.tumblr.com/post/3118359063/richard-avedon-portrait-of-jacob-israel-avedon>>.

10 23. 3. 2006 Doc.Peadr. Radek Horáček Ph.D., ředitel Domu umění v Brně vydal text, který osvětluje plakát umístěný před budovou Domu umění. Ten byl k dispozici veřejnosti.

V současné době Kamenický pravidelně dokumentuje zhoršující se zdravotní stav vlastní matky, která trpí Parkinsonovou chorobou, tady cítíme jeho zájem o to zásadní, o život samotný, o smrt, doširoka otevírá oči před realitou. Je to způsob, jak se vyrovnat s pomíjivostí nebo jak se dostat ještě blíže člověku, když se nám ztrácí. V porovnání s Avedonem cítíme jakousi úmyslnou antiestetiku, umírající žena s divákem nekomunikuje, spojuje se až s Avedonovou poslední fotografií. Zvláštní přístup nacházíme u **Roberta Mapplethorpa** (*1947). V sérii vlastních autoportrétů, které vznikaly v letech 1972 – 1988, je sám sobě modelem i objektem zájmu. U Mapplethorpa nacházíme něco trochu odlišného, zaznamenává totiž smrt sám sebe. V 70. letech, když přichází do New Yorku, odehrává se zrovna exploze *punk* a *gay kultury*, ale rozšiřuje se také trh s uměleckou fotografií. Tyto dvě polohy se v jeho tvorbě spojují. Svou homosexualitou se netají, právě naopak, co se týče jeho fotografií, můžeme mluvit o otevřenosti, odhaluje naprosto otevřeně vše a téměř na první pohled. Jeho tvorba se často během necelých dvaceti let, kdy fotografoval, setkávala s kritikou, mnohdy byly jeho fotografie považovány za obscénní. Právě v sérii autoportrétů se Mapplethorpe obnažuje i schovává, mění svou identitu. Na jedné z fotografií je transvestitou, na jiné v kožené kombinéze mu leze z řitě bič. Jedna z fotografií je výřezem a jsou na ní jen jeho oči. Připomíná to karnevalovou masku, jako by se autor schovával sám před sebou. Mapplethorpe pochopitelně zjišťuje onemocnění virem HIV až pár let před svou smrtí v roce 1988, proto se smrt výrazně odráží hlavně na poslední fotografii, na níž pevně svírá hůl s malou kovovou lebkou na jejím vrcholu, přičemž hledí upřeně do kamery (obr. 29). Blížil se konci svého života, a když sledujeme jeho výraz, cítíme, že si toho je plně vědom, ruka pevně svírající hůl je symbolem vyrovnání se s vlastní smrtí. V celém souboru můžeme cítit prvky masochismu, jak sám sebe mapuje napříč časem. Sám nepouvažuje své fotografie za šokující, ale snaží se v nich zobrazit nečekané, co ani sám předem nevidí.

Jak zmiňuji výše, Amerika 70. let byla centrem rozkvětu *gay kultury*, což vedlo právě k rozšíření tehdy nového onemocnění AIDS. Mnoho umělců, kteří v té době tvořili, právě na následky tohoto onemocnění v 80. a 90. letech umírají. Mezi takové patří i fotografové, David Armstrong, Peter Hujar nebo Mark Morrisroe. Tohle prostředí dokumentuje i **Nan Goldin** (*1972), sama říká: „*AIDS změnilo vše v mém životě, zachycuji život před tím a život po tom.*“ Když fotografovala své přátele, kteří trpěli na onemocnění virem HIV a postupně umírali, snažila se je fotografovat co nejintenzivněji, protože věřila, že pak je nikdy nemůže ztratit. Později napsala: „*Když jsem dala všechny fotografie vedle sebe, uvědomila jsem si, co všechno jsem ztratila.*“¹¹ Goldin v té době sama trpěla různými závislostmi, ale když viděla kolem tolik smrti, rozhodla se přestat sama sebe zabíjet a

11 Nan Goldin. [on-line]. (Cit.dne 2011-05-10). Dostupné z: <http://digitaljournalist.org/issue0106/voices_goldin.htm>.

věnovat se především pomoci lidem trpícím AIDS. Uspořádala v New Yorku v roce 1989 výstavu *Svědkové: Proti našemu vymření*, na níž se objevila díla těch, co trpěli onemocněním virem HIV nebo těch, kteří na následky nemoci již zemřeli. Na její velké retrospektivní výstavě ve Whitney Museum v New Yorku v roce 1996 byla celá jedna místnost věnovaná této problematice. Součástí této sekce byly snímky ze série *Cookie Portfolio*, kde Goldin v 15 fotografiích zachycovala blízkou přítelkyni Cookie. Soubor obsahuje fotografii z roku 1989, na níž Cookie stojí u rakve manžela Vittoria, další fotografie z téhož roku zachycuje pohřeb samotné Cookie. Fotografuje týmž způsobem francouzského obchodníka Gillese a jeho milence Gotscha (obr. 30), kteří Goldinovou požádali o podobný záznam, záznam o jejich smrti, zdálo se pro ně být důležité, aby po nich zůstal nějaký dokument, aby nezmizeli beze stopy. Goldinová sama říká, že neměla pocit, že svým přátelům opravdu pomohla, fotografie nedokázala zachránit lidské životy; zanechala nám však autentické svědectví a silný vizuální deník, který má emocionální hloubku, Goldinová hledala nejprostší výjevy prostředí, ve kterém žila, jehož byla součástí, běžným výjevem té doby pro ni byla smrt, podává to divákovi velice jednoduše a jasně, takhle se to stalo. Na zmíněné výstavě *Svědkové: Proti našemu vymření* se posmrtně objevily fotografie amerického fotografa **Marka Morrisroe** (*1959 - 1989), se kterým se setkala během studií v Bostonu. Ten umírá v pouhých třiceti letech v roce 1989 na následky onemocnění virem HIV. Jeho fotografie, podobně jako u Goldin, nesou formu deníkového záznamu, ale trochu se liší tím, že do fotografií přímo vstupuje, zobrazuje v nich jak své přátele a milence, tak sám sebe. Zájem o vlastní tělo, vlastní sexualitu je uhrančivý, podobně jako u Mapplethorpa sledujeme destrukci těla během jeho stravování nemocí na vlastních autoportrétech. Na jednom z posledních snímků Morrisroe leží na posteli, pohublé tělo naznačuje brzký konec, opět můžeme cítit nějaký masochistický půvab, zaznamenání vlastního strachu ze smrti na citlivou vrstvu filmu byl pro něj způsob, jak jí čelit, jak zachytit poslední okamžiky vlastního bytí (obr. 31). Jejich současníkem byl také **Peter Hujar** (*1934 - 1987), americký fotograf, který sám na AIDS zemřel na konci 80. let. Na asi jeho nejznámější fotografii z roku 1974, která nese název *Candy Darling na smrtelné posteli*, zachytil herečku – transvestitu, známou z některých Warholových filmů, obklopenou květinami v nemocničním pokoji. Nemoci o pár měsíců později podlehl. V roce 1987 Hujarův milenec umělec David Wojnarowitz pořídil jeho snímek, na němž je sám na smrtelné posteli. Wojnarowitz sám zemřel o pět let později. Za pomoci Susan Sontag vyšla publikace s Hujarovými fotografiemi *Portréty v životě a smrti*.

Sontag byla současníci všech fotografů téhle generace, sama byla předmětem intimní části tvorby fotografky a její partnerky **Annie Leibovitz** (*1949). Vzniklo několik méně známých osobních i

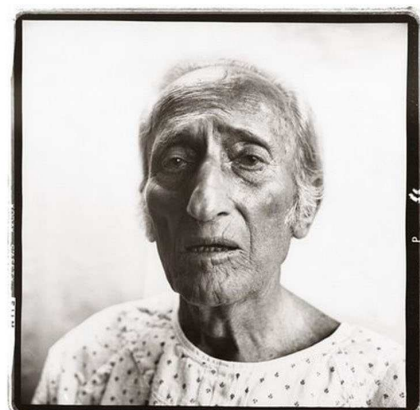
formálnějších portrétů, na nichž je zachycena její tvář v průběhu času, z čehož je evidentní, že byly jejich životy provázány velmi dlouhou dobu. Dokument končí fotografií, která zachycuje Sontag na katafalku poté, co podlehla rakovině. Leibovitz se věnuje především práci s živým modelem, fotografuje tváře kultury, filmu, tance; přistupuje k člověku s přirozeností; ucelený soubor portrétů Susan Sontag, končící smrtí, nebyl předpokládaným konceptem, ale plynulou a ustavičnou touhou po zachycení blízkého člověka, na procházce v krajině, v ateliéru nebo doma. Lze tu vycítit opravdovost, něhu a lásku. Ne vždy však musí být na fotografii zachycen mrtvý člověk, aby byla přítomnost smrti zřetelná, mnohdy je právě cítit nejvíce tam, kde je teprve očekávána.



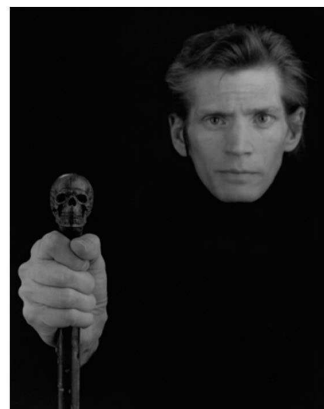
Alexandra Vajd, Bez názvu 2003 (obr. 26)



Petr Kamenický, 10 hodin 2005 (obr. 27)



Richard Avedon, Jacob Israel Avedon 1972 (obr. 28)



Robert Mapplethorpe, Autoportrét 1988 (obr. 29)



Nan Goldin, Ruka Gillese, 1993 (obr. 30)



Mark Morrisroe, Autoportrét 1989 (obr. 31)

3.3. SMRT A NÁSILÍ

Smrt v kontextu s násilím je v současné společnosti poměrně běžným úkazem. Média se hemží obrazy plnými násilí, zločinnosti, kriminality a smrti, informace o násilných činech, ústících ve smrt jsou jejich každodenním obsahem, přičemž ještě bulvární tisk smrt úmyslně přehání k dosažení většího efektu. Bulvár smrt popularizuje a spoléhá na přirozenou fascinaci člověka *zamordovaným tělem*; snímek, který přinese informaci, o čím podivnějším násilném zabití, zohavení nebo ublížení, je přesně tím, co chce čtenář číst. Fotografie tady nemá za cíl být krásná, ale především informativní a to hlavně v rámci novinového zpravodajství. Fotografie se krátce po jejím vzniku téměř okamžitě stala nástrojem k zachycování válečných konfliktů. Nikoli snad kvůli estetice a kráse mrtvého těla, ale především kvůli informativní hodnotě. V současné reportážní fotografii se usiluje jak o informativní hodnotu, tak o estetický zážitek diváka, tady se můžeme setkávat s heroizací lidí, kteří trpí chudobou nebo jsou stíženi nepříznivými životními podmínkami v důsledku války nebo přírodní katastrofy. Celosvětové soutěže, jako World Press Photo, které oceňují nejlepší, „nejkrásnější“ snímky ze zemí třetího světa, z míst kde probíhá válka a páchá se násilí na lidech. To však nevzniká jen v důsledku války, ale také na mnohem menším prostoru; v městech, vesnicích, mezi rozdílnými kulturami a rasami, mezi lidmi s rozdílnými názory. Už Jacob Riss, sociolog a fotograf, říkal, že násilí a zločin plyne z nedobrych podmínek pro život. Fotografie **Weegeho** (*1899 - 1968), dokumentaristy tváře americké společnosti, zachycují zločiny a vraždy odehrávající se v New Yorku. Úzce spolupracuje s policií, proto je vždy předem informovaný, co se ve městě děje, jaký zločin byl spáchán (obr. 36). Snímky mnohdy působí, jakoby se zločin právě odehrál; když porovnáváme jeho fotografie s fotografiemi Mexičana Enriqua Metinidese, postrádáme u něj prvek tzv. *čumilů*, který u Metinidese hraje zásadní roli. Weegee nevyhledává nehodu, ale násilný čin. Formální přístup je posílen noční atmosférou a voyeristickým surovým zábleskovým osvětlením. V rámci newyorské školy je to i americký fotograf **William Klein** (*1928), který od roku 1954 sleduje také život New Yorku. Fotografie později vydává v publikaci *Life Is Good and Good for You in New York*. Na některých fotografiích se objevuje zbraň v rukou dítěte, na jedné z nich je zachycen adolescentní chlapec, který míří zbraní přímo do Kleinova objektivu (obr. 35). Je možné vycítit, především z výrazu chlapce, že se snaží sám sebe stylizovat do postavy násilníka. Další snímek zachycuje, jak na malého chlapce v italské čtvrti míří ze strany jiný chlapec zbraní. Malý chlapec se směje a odhaluje zkažené zuby. Pro malé chlapce je fascinace zbraní, a potažmo mocí a silou,

kterou v sobě střílná zbraň skrývá, zvláštním fenoménem. Jako bychom v jejich tváři četli: *Ted' si jen hraju, těším se, až vyrostu a budu moci doopravdy zabíjet*. V rámci fotografie je dětská násilná hra zajímavým tématem. Německý fotograf **Kai Wiedenhöfer** (*1966) zachytil hrající si děvčátka, a chlapce opět mířícího téměř do objektivu fotografa zbraní, exhibicionisticky komunikuje s fotografem (obr. 34); na rozdíl od newyorských dětí, se Widenhöferova scéna odehrává na pobřeží pásma Gazy, v uprchlickém táboře. Děti se ve svých hrách inspiroují tím, co vidí kolem sebe a to je násilí a smrt, jsou obklopeni neustálým nepokojem. Znepokojivé je právě to, že netušíme, zda jde jen o imitaci zbraně nebo zbraň skutečnou. Vzhledem k tomu, že místa, kde se scény odehrávají, jsou postižena každodenním násilným děním a četnou zločinností, děti vyrůstají v neustálém strachu a nepokoji. Motiv dětské násilné hry se objevuje v rámci fotografie na více místech, lze zmínit v souvislosti s Kleinem i Vladimíra Birguse nebo zachycení dětské hry v ghettu Henryka Rosse.

Andres Serrano komentuje vztah ke zbraním ve svém souboru *Objekty touhy* z roku 1992 (obr. 32). Snímky ze stejného období jako *portréty* z márnice zobrazují detaily střelných zbraní. Serrano zdůrazňuje posedlost zbraněmi americké společnosti, ať už z toho plynou odkazy divokého západu, nebo americké gangsterské kultury. Vnímá je jako chladné kovové falusy Ameriky. V běžném českém divákovi to může ovšem zanechat trochu jiný dojem, naše společnost není na styk se zbraní příliš zvyklá; snímek, na němž hlaveň zbraně míří přímo na nás, může evokovat strach a úzkost. Málokdy člověk stojí *tváří v tvář* smrti, byť jen prostřednictvím takového obrazu. Ameriku jako takovou mapuje během svých cest fotograf **Jacob Holdt** (*1947). Tady se setkáváme s tematickou podobností právě u těchto dvou autorů. V sérii *Klansmen* (obr. 33) z roku 1990 Serrano nastiňuje další problém americké společnosti, kterým je rasismus; podává to ve formě portrétů členů Ku-klux-klanu, což je vzhledem k jeho barvě pleti poměrně zajímavý a osobní komentář. Členové těchto, dnes už většinou tajných, organizací prosazujících rasovou segregaci, jsou na jeho fotografiích zobrazení v typických kuklách, temné díry na oči na nás prázdňě děsivě hledí, je zde vytvořena maska, která vzbuzuje nejistotu. Serrano zdůrazňuje paradox jejich vystupování, halí se pod bílou kápi, za účelem neidentifikovatelnosti a anonymity. Jacob Holdt si všímá stejných problémů, s tím rozdílem, že fotografuje v přirozeném prostředí, vstupuje přímo do situací, je součástí toho, nedistancuje se, fotografuje zblízka. Holdt, původem Dán, vnímá fotografii jako médium, které poskytuje autentický záznam, nikoli inscenovanou realitu. Během svých cest po Americe zachycuje vše, čeho je svědkem, fotografie doplňuje informacemi o okolnostech jejich vzniku nebo detailními popisky situací, které jsou na nich zobrazeny (obr. 37). Je to silný vizuální

deník americké společnosti. Zachycuje problematiku rasismu a dostává se také mezi členy Ku-klux-klanu, přičemž musí někdy fotografovat tajně. Zachycuje přímo jejich rituály. Sleduje také různé další sociální skupiny a spolky proklamující *bílou sílu*. Fotografuje posedlost zbraněmi, násilí a zločin v ulicích. Jeho pohled je kritický, ale současně mnohdy velmi laskavý a intimní. Významnou roli hraje fakt, že Holdt pochází z Evropy, stejně jako Weegee, s jehož fotografiemi jsou někdy ty Holdtovy obsahově srovnatelné. Proto se může pokusit, s odstupem Evropana, tvář Ameriky svými snímky katalogizovat, alespoň částečně ji rozčlenit nebo pokusit se charakterizovat. Naproti tomu Serrano, který se narodil v New York City, o aspektech své země rozvažuje, přemýšlí o nich a pečlivě je konstruuje. Převádí je do velkého barevného formátu jako uvědomění si toho, čeho je součástí. Projekt s tematikou rasismu *Backlash in the Wake 9/11* představuje fotografka **Annu Matthew** (*1964). Jeho principem je zobrazení nepřímých obětí teroristického útoku na budovy World Trade Centre v New Yorku. Tato událost vzbudila vlnu rasové nesnášenlivosti vůči lidem, pocházejícím z oblasti jižní Asie. Matthew vypráví příběhy několika lidí plakátovou formou za použití detailů jejich očí nebo otisků prstů, kteří mají po 11. září problém s přijetím ve společnosti. Matthew zvolila jako postihnoutí identity těchto lidí právě otisky prstů a detaily očí. Otisk prstu běžně slouží k identifikaci člověka, přesto z něj není čitelná jeho tvář. Oko, jak se říká, je oknem do duše. Matthew naráží na problematiku pohledu, který má podmanivou moc a dá se z něj mnohé vyčíst; klade to do kontrastu k přidávání černých pruhů přes oči násilníkům nebo zločincům v médiích, aby nebylo možné je identifikovat. Tím poukazuje na zranitelnost lidí, kteří pocházejí z oblasti jižní Asie, kteří jsou postiženi předsudky společnosti proto, že několik teroristů, kteří spáchali sebevražedný útok na newyorské obchodní centrum, bylo stejné národnosti. Její fotografie doplňující texty, které jsou výsekem z rozhovorů s těmito lidmi, jsou silnou výpovědí; projekt byl výsledně prezentován na zadních stránkách časopisů a novin. Dopad politické situace na člověka a především dopad xenofobie reflektovala už **Margaret Bourke White** (*1904 - 1971) v roce 1945, kdy se jako první vydala do koncentračního tábora v Buchenwaldu a fotografovala hromady mrtvých těl.



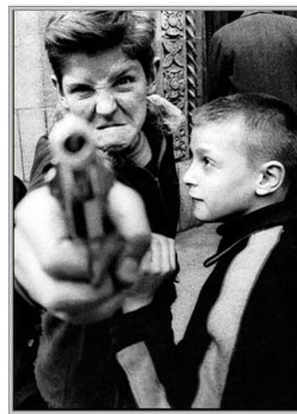
Andres Serrano, Objekty touhy (Virginia Dragoon 44 Magnum) 1992 (obr. 32)



Andres Serrano, Klansmen 1990 (obr. 33)



Kai Wiedenhöfer, Pásmo Gazy 90. léta (obr. 34)



William Klein, New York 1955 (obr. 35)



Weegee, New York 1958 (obr. 36)



Jacob Holdt, Vražda v New Orleans 1970 - 1975 (obr. 37)

3.4. ESTETIZACE SMRTI

*„Vzpomeňte, duše má, nač za letního rána,
jak stvořeného pro lásku,
Jsme přišli: u cesty zdechlina rozežraná
na horkém loži z oblázků.
Na tuto hnilobu zářilo slunce zlobně,
jak dopéci by chtělo tu
a velké Přírodě zas vrátit stonásobně,
co spojila kdys v jednotu.“¹²*

Vnímání a zobrazování smrti v rámci historie i výtvarného umění prošlo různými proměnami; náboženské výjevy, piety a ukřižování zobrazovaly smrt jako akt krásy, nikdo nemohl takový námět považovat za ošklivý nebo nepatřičný; spanilý svatý Sebastián s tělem probodaným šípou nebo hlava Jana Křtitele může být považována za krásnou. Celá otázka smrti je opředena tajemstvím, proto je možné nad ní uvažovat i jako nad něčím krásným, už filozofie Epikúra z 3. století před naším letopočtem říká, že smrti není třeba se bát. Pokud jsme naživu, smrt se nás netýká; pokud jsme již mrtvi, už se nás týkat nemůže. Oproštěný pohled na smrt nám umožňuje intenzivněji pociťovat život; v pojetí krásné smrti jde o podobný princip. Nejenže je smrt životu lhostejná, ale dokonce v ní můžeme shledávat krásu; okamžik, kdy tíha spadne z celého lidského bytí, může být osvobozující. Vzpomeňme na generaci prokletých básníků, kteří obdivovali ve své poezii právě to, co se ostatním ošklivilo, a smrt považovali za jediné vysvobození z bolestného života, za odevzdání se věčnému klidu. Co je, a co není krásné, je jistě vždy předmětem diskuze, když nacházíme krásu v ošklivém, je to krása? Vše, co nám stojí za to jakkoli zachytit, jistě musíme považovat v jistém smyslu za krásné, i když povrchově to klasické prvky krásy nevykazuje. Potom je tu otázka, kdo může takovou věc hodnotit; postmoderní zalíbení v kýči je důkazem toho, že společnost je v této otázce rozpolcená. Točíme se v kruhu ošklivosti a krásy, vkusu a nevkusy. V rámci fotografie to může být již zmiňovaná mezinárodní fotografická soutěž World Press Photo, která usiluje o vytvoření nejkrásnějšího snímku, který může zobrazovat sebevětší chudobu, bolest, násilí a smrt; na krásné bílé zdi galerie se větší velké černobílé zvětšeniny, na nichž je zachyceno lidské neštěstí; návštěvníci obdivují jejich krásu. **W. Eugene Smith** (*1918 - 1978) ve svých reportážních snímcích z Minimaty, oblasti zasažené

12 BAUDELAIRE, Charles. *Květy zla*. Praha : Levné knihy KMa, 2001. 331 s. ISBN 80-7309-038-4.

chemickou katastrofou, zobrazuje její dopad na člověka; na jednom snímku drží žena svého syna, kterému katastrofa trvale poškodila zdraví v pietním sevření, v ozdravné koupeli. O něčem nepřekpném se zde však nedá hovořit, Smithovo estetické zaujetí odkazuje právě na náboženské motivy krásné smrti.

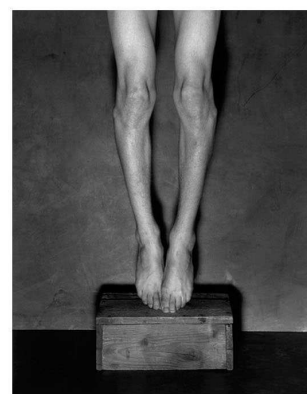
3.4.1. SYMBOLY SMRTI

Symbolika smrti je v tradici zobrazování silně zakořeněná, symbolem smrti je černá barva, lebka, kříž, také některé květiny, lilie je symbolem čistoty a nevinnosti, současně je ale spojena se smrtí, její květy jsou někdy tesány do náhrobních kamenů; květinou smrti je také bílá chryzantéma, bílá barva symbolizuje nejen čistotu, ale i smrt. I zvířata nesou svůj význam, lišaj smrtihlav, sýček jako posel smrti, kukání kukačky určuje, kolik let života člověku zbývá. Symbolika smrti se může různit v závislosti na zeměpisné rozloze, na náboženství, symbolika je základem různých mýtů a pověr. Symbolika jako taková má v zobrazení vyjádřit něco, co je těžko popsitelné, snaží se alespoň skrze jazyk symbolů zachytit něco základního. Symboly se také přenášejí a nabývají nových významů. Přestože je například svastika v náboženstvích indického původu považována za symbol štěstí, po 2. světové válce ji lze v Evropě a Americe jen těžko vnímat jako něco jiného než symbol nacismu. Využívání symbolů ve fotografii otevřel už **Henry Peach Robinson** (*1830 - 1901), který v roce 1858 pomocí několika negativů vytvořil scénu z úmrtního pokoje s názvem *Odcházení* (obr. 38). Zachytil na ní dívku umírající na tuberkulózu, v obklopení rodiny, přičemž muž, zřejmě snoubenec, hledí z okna, kdežto matka a sestra setrvávají u lože. Atmosféra pokoje je klidná; otevřené okno, z něž muž hledí, symbolizuje, že duše dívky může klidně opustit místnost. Když Robinson vysvětloval na zasedání fotografické společnosti princip vzniku fotografie, ta pocítila jisté zklamání a měla pocit, že byla oklamána. Byl dokonce jedním kritikem nařčen, že manipuluje s pravdou; takové skutečnosti se může dopustit pouze malba, ale u fotografického obrazu se to zdá být nepřijatelné. Je možné tento snímek tedy vnímat jako symbol smrti, *memento mori*. Nejpriznáčnějším autorem, který nezobrazuje mrtvá nebo znetvořená těla, ale přesto s tématem smrti pracuje, je současný český fotograf **Ivan Pinkava** (*1961), který vytváří specifický estetický jazyk. Navzdory tomu, že se na jeho fotografiích mrtví přímo nevyskytují, nacházíme zde smrt v různých odkazech a symbolech; pracuje s ní velice obecně, stejně jako se snaží klást základní otázky života a smrti, otázku samotného bytí a cesty k vlastnímu zániku. Jeho přístup k tělu je otevřený, téměř nikdy nejsou lidé na jeho snímcích oblečení, protože to může být dle jeho vlastních slov zavádějící, tady zjišťujeme, že pracuje vlastně

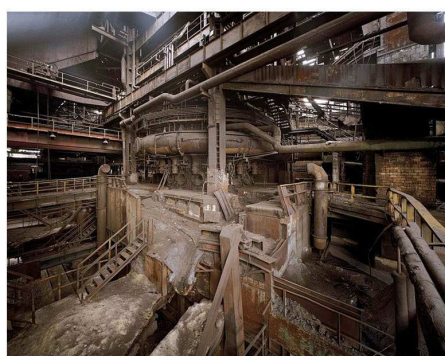
s lidskou formou obecně, propůjčuje ji různé identity, nacházíme odkazy k minulosti, mytologii a náboženskému námětu. Přesto pracuje s rysy samotné tváře. Così nás na ní vždy udivuje, tvář je většinou krásná svými jedinečnými a specifickými rysy; Pinkava tedy klade základní otázky zániku a zmaru, pohybu v čase a vlastním uvědoměním si pomíjivosti, v zobrazování postav z minulosti nás jen utvrzuje ve vlastní smrtelnosti. Podobný princip nacházíme v jeho zátiších, které tvoří později. Ty hovoří tímž jazykem; hrozny rozsypané v prostoru, špinavá matrace, všechno symbolizuje jakýsi zmar a zánik, že to, co je zobrazeno, už není potřeba. Matrace, ledabyly opřené o zeď, už ukončila svoji funkci (obr. 40). Hledáme současně ve vlastní mysli, hledáme vlastní odkazy a symboly, něco nám to připomíná. Pinkava se snaží diváka přimět, aby dopověděl jeho příběh, naznačuje a vybízí. Smrt nacházíme také v jeho souboru portrétů pro mrtvé básníky, spisovatele a jiné osobnosti kultury; Sylvii Plathovou (obr. 39), Michaila Dostojevského nebo Friedricha Nietzscheho. Jsou nastíněni živícími lidmi, na základě fyzické podobnosti, podobnosti v oblékání; jejich tváře se zavřenýma očima nepůsobí nijak banálně; Pinkava pracuje s přežívající identitou, naznačuje, že identita nikdy nedokáže zemřít, přestože je lidská schránka natolik pomíjivá. V portrétech pro mrtvé dokazuje, že jejich odkaz musí nutně přežít. Další současný a signifikantní autor **Václav Jirásek** (*1965) sleduje život kolem sebe, jeho měnící se tvář a pomíjivý charakter. Na konci 80. let založil spolu s několika přáteli výtvarné uskupení Bratrstvo, které reagovalo na principy literatury a výtvarného umění, tedy odkazovalo na tradici minulosti. Nejen v rámci Bratrstva, ale i ve vlastních projektech tvoří s důrazem na plynoucí čas a minulost, v cyklu černobílých fotografií z bývalé továrny Vaňkovka a následně mnohokrát skloňovaném cyklu *Industria* (obr. 41). Ten vznikl v letech 2004 – 2005 a zachycuje umírající továrny a fabriky obecně. V každém případě je Jirásek považován za dekadentního autora. Dekadence u něj spočívá v propojení námětu zmaru a úpadku s formální precizností obrazu, stejně jako u Pinkavy. Jirásek neklade jen otázky o zmaru a zániku, on na ně přímo odpovídá. Zachycuje svět v jeho pohyblivosti, v jeho neustále měnící se tváři. V současné době systematicky vytváří projekt *Auta* (obr. 42), v němž zachycuje rozkládající se automobily, které jsou odstavené na skládkách, na okraji měst a vesnic. Na pozadí fotografií můžeme sledovat i příběh člověka, který co nepotřebuje, odstraní, nechá krajinu, ať pohltí nepotřebné. Tady už nejde o formální preciznost, právě naopak; díky osvětlení bleskem snímky působí spíš jako náhodné, momentkové zachycení reality.



Henry Peach Robinson, Odcházení 1858 (obr. 38)



Ivan Pinkava, Portrét pro Sylvii Plath 1986 (obr. 39); Exercicio III. 2003 (obr. 40);... a potom uvidí, koho probodli 1997



Václav Jirásek, Industria 2004 - 2005 (obr. 41)



Václav Jirásek, Auta 2005 - doposud (obr. 42)

3.4.2. HŘBITOV, MÍSTO ODPOČINKU

Hřbitov v člověku může vyvolat rozporuplné pocity. Ve dne je to místo klidu, kam lidé chodí navštívit své mrtvé, meditovat, modlit se. V noci se tam děti chodí bát, že mrtví začnou vstávat z hrobů. Odne paměti je hřbitov vnímán jako pietní tiché místo, kde se nekřičí, neběhá, jen se přemýšlí, přemítá a vzpomíná. Člověk si jde připomenout pomíjivost světa a současně hledá duše, které už neexistují. Hřbitov je místo, kde můžeme sledovat smrt už v její stagnaci, v její konečnosti. Na samotných hrobech lze cítit přístup člověka k zemřelému, upravené hroby v kontrastu s těmi zarostlými, neopečovávanými, zapomenutými. Ve hřbitovní krajině lze shledat jakousi krásu samotné podstaty lidstva. Sledujeme, jak zanikají samotné hroby, poslední vzpomínky na zemřelého. Náhrobky podléhají zubu času, fotografie na nich blednou. Po nějaké době se i mrtví musejí obnovit. Starý hrob je vykopán a místo je připraveno pro další zemřelé. Mnoho autorů hledá na těchto místech onen projev pomíjivosti; tu dočasnost, fakt, že i vzpomínky nakonec vyblednou. Krajinu Olšanského, Malostranského (obr. 43) a Židovského hřbitova v Praze zaznamenává na velký formát **Josef Sudek** (*1896 - 1976). Bez přispění náhody zkoumá tento v té době tajemný zarostlý prostor a snaží se nacházet jejich klid a mír a lehce znepokojivou romantickou atmosférou s typickým přístupem v zachycení proměn a času. Sudek zachycuje hřbitovní zákoutí s klasickou piktorialistickou smyslností. Hřbitovní krajina se nám jeví jako tajemné a krásné místo. Fotograf **Jaroslav Vraj** (*1975) se o několik desítek let později také vydává na Olšanské hřbitovy a svůj zájem obrací také na pomíjivost a nekompromisní působení času. V roce 2004 začal vznikat soubor s názvem *Kasemata vzpomínek* (obr. 45). Vraj fotografuje zašlé fotografie na náhrobcích, tváře z fotografií pomalu splývající s přirozenou strukturou sklokeramických destiček, podávají důkaz o tom, že lidé, kteří zde byli vyobrazeni, už jsou definitivně součástí země, přírody; vytvořil tedy portréty, které jsou místy špatně čitelné, ale vidíme pozůstatky rysů tváří, očí, úsměv; anonymní tváře minulosti. Desítky let staré mizející fotografie korespondují i s dočasností informace, kterou obecně médium fotografie poskytuje. Má vlastnost zachytit okamžik, který se stal pouze jednou a už nikdy nebude skutečností, ale jen vzpomínkou. Vrajovo zkoumání a dokumentování koresponduje i s mizením právě těchto vzpomínek v mysli rodiny a ještě silněji princip pomíjivosti umocňuje. Další autor, fotograf pocházející z jihovýchodní Evropy, **Aleksandar Rafajlovic** (*1957) využívá také spíše konceptuální a předem rozmyšlený přístup, přichází také na hřbitov a systematicky mapuje fotografie na náhrobcích. Soubor nese název *Street of joy* (obr. 46) a vznikl v roce 2002 na hřbitovech Portugalska a také se odvolává na minulost. Zapomenuté emoce konfrontuje s tím, co vidíme dnes. Rafajlovič postihuje tváře v medailoncích ještě dobře viditelné,

s okolním dekorem, utvrzující nás v tom, že se jedná o pouhý záznam vzpomínky. Tento soubor fotografií na náhrobku nerecykluje, jako spíše klade otázku, kde je místo mezi tím, co vidíme a tím, co si pamatujeme. Navíc ještě snímky evokují vlastní vzpomínky diváka, tváře nám jsou povědomé, připomínají nám fotografie z alba, které jsme jakoby už někde viděli, připomínají nám skutečné dávné příbuzné. Soubor *Street of joy* také obsahuje detaily květinové výzdoby hřbitovů, barevné provedení těchto obou větví souboru působí až radostně, v kontrastu s Vrajovými vybledlými šedivými strukturami mizejících tváří. Zajímavý přístup k prostředí hřbitova je fenomén pomníku, který zaznamenává australská fotografka **Polixeni Papapetrou** (*1960). Její cyklus *Elvis Immortal* (obr. 44) systematicky vznikl v letech 1987 – 2002 a zachycuje fanoušky slavného amerického zpěváka, ikony 50. let a krále rock'n'rollu Elvise Presleyho u jeho pomníku na hřbitově v Melbourne. Jedná se o autentické Elvisovy fanoušky, obdivovatele, o ty, kteří jej napodobují, převtělují se do něj, imitují jej, uctívají jej. Komunita Elvisových fanoušků je v Austrálii poměrně rozšířená a má na 16 000 členů, zvláště mezi mladými lidmi. Konají se poutě k tomuto pomníku, lidé přinášejí květiny, sledujeme, jak se prostředí, uměle vytvořená flora, mění. Dochází tady k jisté ikonizaci; mnozí jej považují za svatého, někteří dokonce věří, že nezemřel a znovu přijde mezi nás. Papapetrou zachycuje místo památky člověka a současně jeho vliv na další a další generace. Pracuje v zachycování lidí až katalogově, vytvořila jakési schéma této *subkultury* v kontrastu s mrtvým člověkem, který je pohřben na úplně jiném kontinentu a jehož působení mnoho z nich ani nezažilo. Lidé využili toho, že se jim nikdy nemohlo podařit vyfotografovat se se samotným Elvisem, pak alespoň u jeho pomníku. Nejen to, oni se pokouší být jím, přebírají jeho identitu, specifický druh účesu a styl oblékání. V souboru *Elvis Immortal* se odkláníme od hřbitovní intimity, od atmosféry hřbitova, který je místem klidu a rozjímání, setkáváme se tu s popularizací pietního místa. Student Ateliéru reklamní fotografie na Zlínské Univerzitě Tomáše Bati **Milan Bureš** (*1986) se zamýšlí nad rozdílným principem rozloučení se s mrtvým v prostředí krematoria. Jeho soubor *Krematorium* z roku 2010 je fotografickou esejí (obr. 47), která staví fotografie z klasických hřbitovů do romantizujícího světla. Chladné vyprázdněné prostory, jak uvnitř, tak okolo krematoria působí chladně a neosobně, evokují nám vlastní zkušenosti s tímto místem, které neradi navštěvujeme, protože symbolizuje nedávný odchod člověka. Atmosféra působí až děsivě, jakoby před chvílí všichni někam zmizeli, pustý a prázdný prostor je napínavý v tom, že nevíme, co se stane v následujícím okamžiku.

Pohřeb jako rituál a slavnost, který symbolizuje poslední rozloučení s mrtvým člověkem a jeho odevzdání zpět matce zemi, je oblíbeným námětem dokumentárních fotografů. Pohřby, více či

méně formální, se ve fotografii objevují běžně, a ne vždy na hřbitově. Je to důležitou součástí zkoumání nějakého kraje, spolu s jeho radostmi i smutky. Takové snímky přinášejí informaci o kulturních tradicích a zvyklostech, přinášejí zprávu o rozdílnostech v přístupu k zemřelému. Pražští dokumentaristé zaznamenávali pohřby významných osobností politického i jiného světa; Jan Lucas zachycuje pohřeb Edvarda Beneše, veřejný smuteční průvod, smutek v tvářích občanů. Zajímavý je pak pro mne přístup fotografů, kteří zachycují méně formální pohřby na východním Slovensku nebo v Rumunsku, jako je Josef Koudelka, Karel Cudlín nebo Markéta Luskačová. Na těchto snímcích často zemřelý není vidět, nevíme, o koho se jedná, kým zesnulý byl. Informace o ztrátě nesou tváře pozůstalých, uslzené ženy, vážný smutek v tvářích mužů. Smrt čteme především v tvářích těchto lidí. Na jednom snímku **Markéty Luskačové** (*1944) z Holumnice z roku 1971 je chlapec, který stojí v úmrtním pokoji u lože babičky (obr. 48). Smrt se přenesla do jeho nedospělé tváře; hledí do kamery s podivným výrazem, z kterého lze vyčíst nepochopení smrti, v pozadí slyším, jak staré ženy v šátcích mumlají modlitby.



Josef Sudek, Malostranský hřbitov 1939 - 1954
(obr. 43)



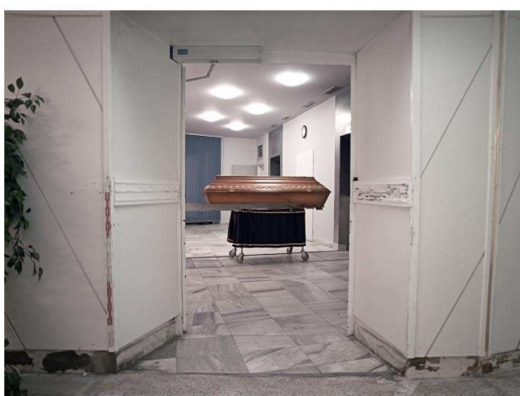
Polixeni Papapetrou, Elvis Immortal 1987 - 2002
(obr. 44)



Jaroslav Vraj, Kasemata vzpomínek 2004 (obr. 45)



Aleksandar Rafajlovic, Street of Joy 2002
(obr. 46)



Milan Bureš, Krematorium 2010 (obr. 47)



Markéta Luskačová, Chlapec s babičkou, 1971
(obr. 48)

3.4.3. SMRT A EROTISMUS

„Bylo to pohlaví mé mrtvé Kláry, jež byla pohřbena, aniž omyta mátovou vodičkou, jíž měla tolik ráda. Smuten, vytáhl jsem svého ptáka a bez rozmyslu a lhostejně vrazil ho kamsi do toho živého klubka, říká si, že smrt spojuje vždycky neřest s neštěstím.“

Jindřich Štyrský, *Emilie přichází ke mně ve snu*

Sex a smrt jsou dvě zvláštní polohy života. Výjev jedné může evokovat druhou; jedná se o specifický druh extáze, v případě smrti trvalé. Vnější souvislosti mohou vyvolávat v kombinaci těchto dvou poloh nepatřičný dojem nekrofilie, která ovšem není předmětem zkoumání. Erotika a smrt v souvislostech vnitřních jsou o dojmu vyvolaném v divákovi, nejedná se o spojení těchto svou aspektů, ale právě o jejich konfrontaci. Výtvarníci surrealismu, jak v zahraničí, tak u nás, využívají prvků, které připomínají tělo, ale v jakési zdeformované podobě. Právě princip jejich náhodného uspořádání, nalézání nových a nečekaných kontextů je pro surrealistická zobrazení typický. Náhodné nalézání fragmentů neživého světa a jejich následná humanizace vyvolává dojem mrtvé živosti. Torza soch a figuríny, části těl, končetiny, umělé oči, které oddělené od zbytku tváře působí děsivě právě proto, že bytí nejsou živá, nemohou ani zemřít. Vzniká jakýsi přízrak, o jehož živoucnosti můžeme polemizovat jen ve vlastních představách. Zmíněný úryvek v úvodu kapitoly je součástí textu prózy **Jindřicha Štyrského** (*1899 – 1942) *Emilie přichází ke mně ve snu*, která vyšla v roce 1933 a je doplněna jeho vlastními kolážemi a doslovem Bohuslava Brouka.¹³ Zmíněné koláže v sobě výstižně spojují sex a smrt; jsou tvořeny výstřižky z pornografických časopisů a vsazeny do nových snových krajin, podivných vesmírů. Souložící dvojice, falusy a pochvy se vznášejí v jakémsi nedefinovatelném prostoru (obr. 53). Štyrský, víc než z čehokoli jiného, čerpá z vlastních snů, které často přecházejí a mizí v divných skutečnostech a vzpomínkách. Inspirací k vytvoření cyklu *Emilie přichází ke mně ve snu* je vzpomínka a touha po jeho předčasně zemřelé nevlastní sestře Marii. Ta zemřela v jednadvaceti letech na selhání srdce, když Štyrskému bylo pouhých šest let. Je evidentní, že Štyrský k ní měl velice hluboký až erotický vztah. Byla starší, a i jako malý chlapec si jistě všímal jejích ženských tvarů, vzrušovala jej, vzrušovala jej i jeho vlastní láska k ní. Jistě v ní cítil ženu, která jej měla zasvětit do tajemství lásky a erotiky, která mu měla být učitelkou. Její předčasná smrt mu způsobila silné trauma, které se v jeho snech stále zhmotňovalo. Současně ale právě její předčasná

13 ŠTYRSKÝ, Jindřich. *Emilie přichází ke mně ve snu*, 1.vyd. Praha : Torst, 2001. 48 s.

smrt v něm uchovala jakoby neposkvřenou neuskutečněnou posedlost. Texty, které koláže doplňují (nebo předjímají?), jsou krásné snové výjevy, kde obecnou ženu ztotožňuje s Marií, mrtvá sestra se mu stala ikonou ženy. V jednom z textů Štyrský píše: „*V tom okamžiku však již spodek vašeho těla se scvrkal a hroutil. A já, svíjeje se před vámi a dotýkaje se lemu vašeho pláště, chrochtal jsem láskou, jakou jsem nikdy nepoznal. Nevím, čím to byl stín. Nazval jsem ho Emilií. Jsme k sobě pevně přikováni, a nerozlučně, ale jsme k sobě obráceni zády.*“ Současné tyto Štyrského koláže obsahují i vzpomínky na vlastní dětství, vrací se do vlastního snového světa, nikoli do světa, který se skutečnému vzdaluje, ale takového, který pochopení tohoto prohlubuje. Právě v návratu k mateřskému lůnu hledá symbol smrti, neživota. Právě v detailních vyobrazeních genitálií člověka hledá podstatu života. V textech dále píše: „*V místech, kde hledám své mládí, nacházím pečlivě uschované zlaté kudrny vlasů. Život je nepřetržité zabíjení času. Smrt denně hlodá na tom, čemu říkáme život a život neustále pohlcuje naši touhu po nicotě. Představa polibků umírá dříve, než se rty sobě přiblíží a každá podobizna vybledne, než ji prohlédneme.*“¹⁴ Jeho vnímání spojitosti mezi smrtí a erotikou je přízračné. Na jedné z koláží je skupinka souložících, vznášejících se nad otevřenou rakví; odkazuje ke zrození a současně smrti člověka. Způsob, jakým Štyrský mluví o smrti a sexu, je velice otevřený a symbolizuje to základní. Štyrského současník, mnohostranná osobnost kulturního dění, výtvarník i teoretik umění **Karel Teige** (*1900 - 1951) pracuje s technikou koláže, a to výhradně. Ty jednotlivé nemají názvy, ale pouze čísla, jeho tvorba končí číslem 374. Téměř na žádné z nich nechybí ženské tělo. To nacházíme v různých podobách, je odlidštěné, má utrženou hlavu, namísto té má ňadro nebo oko. Tělo je zdeformované a zasazené do bizarní situace. Teige se vyhýbá detailnímu popisu vagíny, jak tomu bylo u Štyrského, nevyužívá pornografických vyobrazení, ale spíše lehce erotické náznaky. Četnost výskytu ženského těla a erotiky v jeho kolážích jsou důkazem jeho introvertní povahy. Později cítil odcizení společnosti, cítil, že se ostatní výtvarníci vzdalují původním idejím. Způsobem umělcům vlastním vyjadřoval tento svůj pocit skrze tyto koláže v duchu surrealismu. Smrt lze spatřovat především v oné neživosti těla, kterou v nich nacházíme. Fragmenty a kusy těl (obr. 50), končetiny, oči, ňadra, žijí vlastní formou života, nejsou živé ani mrtvé, cítíme Teigeho zvláštní přístup k ženskému tělu, to je v tomto případě jen formou, zástupným chladným symbolem. Mužský element se vždy objevuje v náznaku, například skrze klobouk nebo mužské přirození poskládané z ženského torza. Místy není jasné, zda chce autor ženu pomilovat nebo zničit. Nacházíme i klasické odkazy na zánik a smrt ve formě lebky, provazů, ženské

14 *Emilie přichází ke mně ve snu – osvobozené libido v nanejvýš poetické formě.* [on-line]. (Cit. dne 2011-05-10). Dostupné z: <<http://www.eden-x.cz/.../emilie.prichazi.ke.mne.ve.snu.jindrich.styrsky.doc>>

tělo nacpané v dětském kočárku (obr. 49) nebo hlava zavěšená u stropu. Současně v těchto okamžicích, kdy ženské tělo deformuje do jiného tvaru, například do kolejiště metra, nás děsí, že zůstává ve svojí přirozené formě, hlava ženy visící od stropu má stále úsměv na tváři. Děsí nás právě ona neschopnost zemřít. Smrt se sexem spojuje i současný japonský fotograf, kontroverzní umělec **Nobuyoshi Araki** (*1940). Sám vnímá sex a smrt jako vzájemné protipóly, přičemž sex symbolizuje život. Protipóly, současně sobě tak blízké. Fotografie, na nichž zachycuje svázané nebo zavěšené ženy,¹⁵ buď svlečené, nebo v úboru gejši, jsou jedním z jeho zásadních témat (obr. 51). Ženy na snímcích hledí většinou na diváka, čímž vzniká jakési přímé spojení, jako bychom byli sami aktéry sexuálního aktu. Araki snad podvědomě navazuje na tradici japonské erotické kresby 17. století (obr. 52), tady je možné zachytit postoj japonské kultury k problematice sexuality, přičemž donedávna nesměly být v Japonsku fotografie zachycující obnažené přirození publikovány. Výrazy žen na Arakiho fotografiích jsou smyslné a rozkošnické, vzbuzují touhu. Je možné v nich najít další, zřejmě nevědomý odkaz k výrazu, který nacházíme u Berniniho Sv. Terezy, ta prožívající současně orgasmus a náboženské vytržení, působí, jakoby umírala slastnou smrtí. Arakiho snímky svázaných žen působí, byť jsou pečlivě inscenované, jako momentkové zachycení erotické sadomasochistické hry, kdy se ženy pokoušejí prožít orgasmus s přiškrceným krkem pro zvýšení rozkoše. Na evropského nebo amerického diváka to může zapůsobit ještě dalším dojmem. Byť japonská žena je ztělesněním krásy a je spojena právě s fenoménem gejši, ženy společnice, v západním světě může být tato etnická skupina (méně atraktivně) vnímána spíše jako obsluha v japonské restauraci. Tedy jako žena, kterou je možné ponižovat, svazovat a bičovat. Možná proto vzbuzuje práce Nabuyoshiho Arakiho více otázek u nás než v rodném Japonsku. Jinou hranici překračuje ukrajinský fotograf a malíř **Arsen Savadov** (*1962). Ve svém souboru *Collective Red, part 1*¹⁶ z roku 1998, stejně jako v jeho ostatních souborech, komponuje obraz s výtvarnou znalostí, přičemž odkazuje na barokní umění. Inscenované výjevy, nijak dotvářené v počítači, se odehrávají na jatkách za účasti místních zaměstnanců. Vznikají obrazy, které spojují erotickou sadomasochistickou hru na pozadí poražených krav v záplavě krve. Současně si všímáme odkazů na toreadorské hry, které splývají s převlékáním do kostýmů v rámci erotiky. Aktéry jsou především muži a Savadov tím otevírá i dlouho tabuizovanou problematiku *gay kultury*. Muži se na obrazech se zálibou válí v krvi s hlavami mrtvých krav nasazenými na ramenou, s řetězy a obnaženými údý; jakoby jim přinášelo rozkoš samotné porážení dobytka, dráždivá červeň krve vzrušuje jejich smysly. Současně soubor nese i

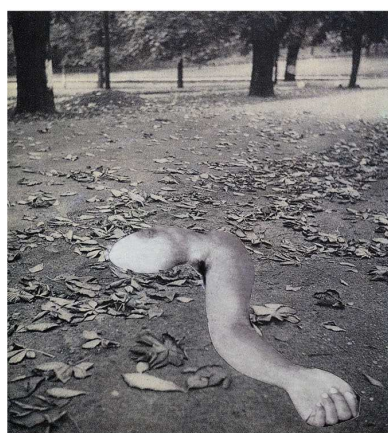
15 tzv. bondáž, tj. poutání

16 kolektivní červená, část 1

politický odkaz; červená je mnohovýznamová barva a ne jen náhodou ji zde Savadov využil. Teprve v roce 1991 získala Ukrajina nezávislost v souvislosti zániku Sovětského svazu, červená barva pak symbolizuje socialistický režim.



Karel Teige, koláž č. 163, 1940 (obr. 49)



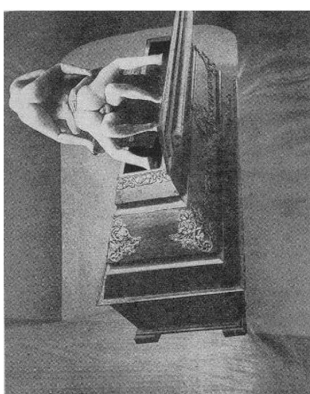
Karel Teige, koláž č. 311, 1945 (obr. 50)



Nabuyoshi Araki (obr. 51)



Japonská erotická malba, 17. století (obr. 52)



Jindřich Štyrský, Emilie přichází ke mně ve snu 1933 (obr. 53)

3.4.4. MRTVOLA JAKO UMĚLECKÝ OBJEKT

Nepochybně mnohé otázky vzbuzuje práce fotografů, jejichž fotografie zachycují mrtvá těla. Může se to zdát deviantské, možná nechutné a jen těžko si představit, že by obraz mohl být krásný. Takový fotografický obraz je nutné prohlédnout si tedy jinak než jen po formální stránce. Přestože někteří autoři využívají jako model mrtvolu, vnášejí do obrazu nejen jakousi temnou podivnost a nepochopitelnost, ale paradoxně i světlo; člověk se pohledu na mrtvolu děsí, děsí se lidského znetvoření, v případě, že na ulici potká mrzáka, zavírá oči; na tělo zemřelého člověka, kterého miloval, často nechce pohlédnout, protože už to není on, jakoby smrt nepatřila k životu. Chce si jej zapamatovat jen v jeho živoucí formě. Mrtvolu jako základní prvek nacházíme u amerického fotografa **Joel-Petera Witkina** (*1939), který ji ovšem nevnímá jako jediný vyjadřovací prostředek obrazu. Fotografie, kterými se prezentuje, tvoří už od svých jedenácti let a dosáhly svého vrcholu především v 70. a 80. letech. V různých obměnách opakuje jeden námět. Tím je především portrét a zátiší, vždy vyvedené z lidských končetin, utržených hlav, mrtvol (obr. 54, 55). Witkin jim propůjčuje jistý půvab, sám tvrdí, že se v temnotě a ošklivosti snaží hledat krásu. Witkin komponuje doslova fotografické obrazy s odkazy na mistry výtvarného umění, jako je Diego Velasquez nebo Francisco de Goya; dokonalé kompozice jsou stavěny do kontrastu dekadentního obsahu. Witkin „ospravedlňuje“ své zaujetí v ponurém tématu zážitky z dětství, jednak jeho babička trpěla zmrzačením těla, ale také byl později sám jako malý chlapec svědkem nehody, při níž se k němu přikutálela hlava děvčátka. Evidentně Witkin ve své fotografické tvorbě nevychází z hrůzy, kterou mu takové zážitky způsobily, ale právě naopak. Sám říká, že hlavu děvčátka chtěl vzít a promluvit k ní, nachází v takovém motivu zalíbení, nikoli ošklivost. Babička mu připadala krásná, neodlišil vnitřní krásu od té vnější. Předpokládejme, že zaujetí mrtvolou jako něčím nehezkým u něj neexistuje, nepřekračuje vlastní hranice, jen ty divákovy. Pečlivá kompozice, krásné precizní vystavění obrazu, narušování negativu pro zvýšení dojmu jen potvrzuje, že se skrze mrtvolu nesnaží nalézat krásu, ale jako krásná mu sama připadá, je pro něj fascinující. Tuto temnou atmosféru přináší divákovi s otevřeným srdcem, pokouší se integrovat smrt do života; netouží šokovat, ale snaží se přimět diváka podívat se na takový obraz jinak. Podobně pracuje s mrtvými těly již zmíněný **Arsen Savadov**, který v roce 2001 představil svůj projekt *Kniha mrtvých*. Jedná se o několik fotografií, které zachycují opět pečlivě připravenou a promyšlenou scénu, kterou Savadov komponuje s estetickým zaujetím a výtvarnými znalostmi, připomínající kompozice barokních mistrů (obr. 58). Znepokojivý je samotný výjev. Místnost je zaplněna mrtvými těly, většinou po pitvě, se sešitými břichy a hrudníky. Scéna evokuje podivnou situaci, kdy jakoby všichni *aktéři* náhle

usnuli. Žena klimbající nad knihou sedící v křesle, dítě dřímající na autíčku. To by mohlo být méně znepokojivé podání; scéna může připomínat také apokalyptický příběh, připomíná to elegantní masový hrob. Savadov, jak je mu vlastní, si pohrává s lidskou myslí a s jeho vnímáním. Obecná nelibost v pohledu na rozkládající se tělo je přenesena do uhlazené líbivé formy, děsící svým obsahem podobně, jak je tomu u Witkina. Podobný princip rozvádí i skupina **AES+F**, sdružení čtyř ruských umělců, **Tatiany Arzamasové** (*1955), **Lva Evzoviche** (*1958), **Evgena Svyatsky** (*1957) a **Vladimira Fridkese** (*1956), které se zformovalo na konci 80. let. V letech 2000 – 2007 vznikl jejich společný projekt s názvem *Défilé*, který také reflektuje strach člověka ze smrti a pohledu na ni. Jedná se o několik fotografií, které stojí na hraně módní fotografie, přičemž autoři digitálně „oblékli“ rozkládající se mrtvoly do šatů a kostýmků (obr. 57); ty mají místy připomínat středověký karneval, *tanec smrti*¹⁷. Současně estetizují mrtvé tělo, podobně jako předchozí autoři; připomíná to opět náš strach z pohledu na rozkládající se tělo, na ústa bez zubů, na fialově bílou pokožku, na mrtvý prázdný výraz, pocit chladu, který cítíme v blízkosti mrtvého. Autoři reflektují, jak je se zemřelým nakládáno; před uložením do rakve je pečlivě upraveno, obléknuto, stylizováno do krásného spícího člověka; lidé se děsí vidět mrtvého v jeho přirozené podobě, nenabazamovaného, bez pozastavení procesu rozkladu. Autoři spojují módní fotografii s něčím tak zásadním jako je smrt, upozorňují na stále se měnící a vyvíjející se komerční a esteticky líbivý svět módy a komerčního pozlátka, jenž si hraje s umělostí, neopravdovostí, v kontrastu se stálostí lidské smrtelnosti. Výsledné fotografie byly prezentovány ve velkých světelných light-boxech, což vyznění celého projektu jen umocňuje. Tohle zajímavě doplňuje další ukrajinský umělec a fotograf **Ilya Chichkan** (*1967), který se řadí do tzv. *ukrajinské nové vlny*. Chichkan reaguje na situaci okolo úniku radiace z černobylské jaderné elektrárny v roce 1986 a na jeho dopad na životní prostředí a na osud nenarozených dětí v souboru *Spící princezny Ukrajiny* z roku 1997. Zachytil nenarozená embrya ve formaldehydu ozdobená prstýnky a náušnicemi (obr. 59), která vypadají, jakoby spala. Otevírá tak otázku, zda tyto děti vůbec žily, když se nenarodily, přičemž logicky neměly možnosti ani zemřít. Na jeho fotografiích je velmi specifická forma bytí a nebytí, existence a zániku. Chichkan komentuje bezradnost a frustraci, která obestírá černobylskou událost a s jejímiž následky obyvatelé jejího okolí stále žijí. Komentuje nespravedlnost, která taková embrya postihla, nespravedlnost, že neměla šanci na život ani na smrt. Od těchto základních otázek se odklání nizozemský fotograf **Erwin Olaf** (*1959) a pohrává si se stylizovanou fotografií, která působí vysoce módně a opět prokazuje Olafovu zručnost v technické postprodukci. V souboru fotografií *Královská krev*, který vznikl v roce

17 tanec smrti je výjev ve výtvarném umění zobrazující víření a rej kostlivců

2000, rekonstruuje osobnosti aristokracie jako krásné zombie. Něžný Julius Ceasar s dýkou v zádech, Marie Antoinetta nesoucí vlastní setnutou hlavu. Vše je laděno do tónů nebesky bílé a krvavé červeně. Formálně ani obsahově to nepůsobí znepokojivě, Olaf nepracuje se skutečnými mrtvými těly, jen s podobou skutečně žijících lidí, kteří byli v průběhu historie zavražděni, na pozadí jsou politické okolnosti. Jejich zraky se na nás upírají a z výrazu se dá vyčíst jakási touha po pomstě; návrat mezi živé, hledající své vlastní vrahy. Zobrazení například Julia Ceasara, světlolasého chlapce nelze považovat za příliš odvážné, avšak zachycení princezny Diany se symbolem Mercedesu zaseknutým do paže (obr. 56) vzbudilo veřejné otázky.



Joel-Peter Witkin, Polibek 1982 (obr. 54)



Joel-Peter Witkin, Glassman 1994 (obr. 55)



Erwin Olaf, Královská krev (Di) 2000 (obr.56)



AES+F, Défile 2000 - 2007 (obr. 57)



Arsen Savadov, Kniha mrtvých 2000 (obr. 58)



Ilya Chichkan, Spící princezny Ukrajiny 1997 (obr. 59)

3.5. „ŽIVOT“ PO SMRTI

3.5.1. „ŽIVOT“ ČLOVĚKA

Smrtí, ačkoliv je přenesením se z bytí do nebytí, je definitivní a nevratná, působení člověka nekončí. Vždy po sobě člověk něco zanechává, rodinu, přátele, celoživotní dílo, své myšlenky a ideály. Každý člověk má stopu, kterou zanechává jinak hlubokou. Žilo mnoho osobností, které působí dodnes, i když jsou po smrti mnoho set let. Právě výtvarné umění a jiné kulturní prameny mají tu schopnost být nositelem takových stop člověka. Už několik desítek tisíc let přežívají mumie faraonů. Ti se mumifikací snažili zajistit si věčný život, nesmrtelnost, snažili se zamezit rozpadu tělesné schránky, podoby člověka; byli si svou velikostí tak jisti. Faraon Tutanchámon, zemřel v devatenácti letech, vládl deset let ve 14. století před naším letopočtem; a přesto my, lidé jedenadvacátého století známe jeho podobu, víme, jak vypadal, známe počítačovou rekonstrukci jeho tváře na základě posmrtné masky a zkoumání jeho mumifikované hlavy (obr. 60). V porovnání s dnešní anonymitou umírajících v nemocnicích nebo v ulicích měst je to neuvěřitelné. Vytváření posmrtných masek je vlastně totéž jako vytváření realistických bust nebo odlévání skutečných osobností z vosku. Nabalzamované tělo ruského revolucionáře Vladimíra Iljiče Lenina (obr. 61) je už bezmála devadesát let hlavní atrakcí Rudého náměstí v Moskvě, dokonce se můžete za peníze vyfotografovat s jeho dvojníkem. Muzea voskových figurín rekonstruuji podoby žijících i mrtvých lidí, člověk se mezi nimi může procházet, jako na nějakém večírku celebrit. Lidé mají tendence uchovávat co nejdéle pozůstatky pro ně významných osob, vzpomínek na ně. Důkazem, že lidský „život“ smrtí nekončí, je také fakt, že četné myšlenkové odkazy mnoha významných lidí jsou stále uchovávány a rozvíjeny. Často se v souvislosti s tímto mluví o lidské nesmrtelnosti. Gunther von Hagens (*1945), německý vědec a anatom, který vynalezl techniku plastinace, která má schopnost konzervovat lidské tělo a tím zamezit jeho rozkladu, je autorem *objektů*, tedy plastinovaných těl skutečných lidí pocházejících z Číny. Ze strany Hagense se nemá jednat o umění, ale pouze o vědecký projekt, jež stále vyvolává řadu etických otázek; je to také důkaz toho, že lze po smrti prožít druhý život jako exponát.

Především fotografie v obecném rozměru má schopnost nést informace o událostech, které se staly, o lidech, kteří žili, jakkoli byli méně či více významní. Fotografie zachycuje vždy neopakovatelný okamžik. Malba je schopna recyklovat tentýž námět v mnoha různých podobách, včetně náboženských námětů nebo jiných klasických situací a příběhů. Neustále přepisuje též

situace. Fotografie má schopnost zaznamenat okamžik vždy jen jednou, vždy to bude originální informace. Právě fotografie nese tu schopnost uchovat v sobě vzpomínky na situace a tváře lidí. Proto si možná někdo myslí, že fotografování krade duši, protože přenesení reality na fotografickou emulzi může být až nebezpečné. Kdokoli byl někdy vyfotografován, předpokládejme, že téměř každý, vytvořila se tak jeho kopie, otisk reality, který žije paralelně s ním, vlastním životem. Na základě toho se dá předpokládat, že lidé, které neznáme a vidíme je jen na fotografiích, ožijí v naší mysli, v naší fantazii jako nové bytosti. Vytvoříme jim tak fiktivní životy. Kdokoli byl zachycen na fotografii ještě během života, před svou smrtí, byť jen v rodinném albu, už žije svůj „život“ po smrti.

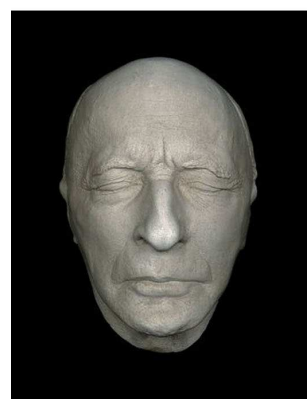
S motivem posmrtné masky ve fotografii pracuje v souboru *Register* (obr. 62) dánský fotograf **Torben Eskerod** (*1960). Soubor vznikl v roce 2002 a obsahuje fotografie odlitků tváří dánských osobností vědy, politiky a kultury, které pocházejí ze sbírek zámku Frederiksborg v Dánsku. Masky byly odlity ze sádky žijícím i zemřelým lidem. Fotografie, patrně stejně jako masky ve sbírce, jsou označeny jménem a povoláním člověka. Eskerod se tak, jak je mu to vlastní, snaží o záznam rysů tváří lidí, různých charakterů a povolání. Masky vystupují ze tmy, jsou zabrány frontálně, symetricky a s technickou dokonalostí; jejich povrch působí, jako by byl jemně pozlacen, což dodává tvářím ještě více elegance a vážnosti. Masky mají zavřené oči a co je podstatné, působí díky přesvědčivému vykreslení rysů, včetně povrchu kůže a vrásek jako živé a současně jako mrtvé, chladné, neživé. Eskerod klade důraz především na to, co lze z takových tváří vyčíst, neboť zavřené oči symbolizují hluboké pohroužení. Zajímavé pak je, jak korespondují tváře, ty kamenné korpusy s jejich skutečnými identitami, jakoby je tvář každého z nich prozrazovala. Eskerod proto vytváří katalogizujícím způsobem galerii charakterů a identit a klade otázku, co lze vlastně číst z tváří živých nebo zemřelých lidí? Symboliky posmrtné masky se dotýká také slovenský fotograf **Martin Tiso** (*1973), když do krajiny instaluje odlitky tváře natřené fotografickou emulzí a exponuje na ně svoji tvář (obr. 63). Některé také se zavřenýma očima, jiné s otevřenýma. Vznikla tak krajina s levitujícími tvářemi, anonymními, přízračnými svou neživostí a současně působící svým naturalismem.



Tutanchámon, počítačová rekonstrukce, mumifikovaná tvář (obr. 60)



Vladimír Iljič Lenin, Mauzoleum v Moskvě (obr. 61)



Torben Eskerod, Register 1997 (obr. 62)



Martin Tiso, instalace v krajině (obr. 63)

3.5.2. „ŽIVOT“ ZVÍŘETE

Zvířata byla odjakživa odsouzena k tomu, sloužit člověku, ať ve formě potravy, na těžkou práci, jako materiál k vědeckému zkoumání nebo jako tichý společník. Jejich vycpávání¹⁸ bylo dříve velice běžné, každé přírodovědné muzeum, zámek nebo jiná sbírka či škola má jistě hned několik takových exponátů, zvířata ve strnulých pozicích, jakoby zmrazená v pohybu, na nás hledí skleněným korálkem. Lovci a myslivci uchovávají zvířata jako trofeje, důkaz úspěchu. V současnosti mají lidé tendenci nechat si za velké peníze vycpat vlastní zvířecí miláčky, ti s nimi takto mohou být celý život, strnulí ve své vlastní smrti. Plastinaci, podobně jako Gunther von Hagens, využívá i současný výtvarník, Brit Damien Hirst (*1965), který tímto způsobem pracuje se zvířaty; nakládá je do formaldehydu a ve velkých vitrínách vystavuje. Tady už hovoříme o uměleckém počínu; zvířata jako umění, jen přenesena do nepřirozeného prostředí, působí jaksi přízračně, protože se dnes už v jejich přítomnosti tak často nevyskytujeme (kráva), v některých případech vůbec (žralok—obr. 64), proto působí tak znepokojivým dojmem. Stejně tak i Hirst se nesetkává jen s pozitivními ohlasy. Fascinaci vycpaninou sledujeme u současné fotografky **Kamily Musilové** (*1983). V jednom ze svých souborů *Second Life* (obr. 66) z roku 2005 zachycuje zvířata v „přirozeném“ prostředí zoologického depozitáře Slezského muzea v Opavě. Vznikají snímky, na nichž na první pohled není ani téměř patrné, že se jedná o vycpaniny; působí velice přirozeně a dělá to dojem, jako bychom se ocitli v nějakém podivném prostoru, kde zvířata ožívla. Nejsou smutná ani vypelichaná, jak tomu mnohdy v takových depozitářích bývá, zvířata jsou spanilá a elegantní, igelitové pytle připomínají závoje a skrýše. Na tento soubor Musilová navazuje cyklem *Plyš myslí, že je víc*, který vznikl o dva roky později. Odchyluje se od příjemného barokního prostředí Slezského muzea, a fascinaci vycpaným zvířetem přenáší do depozitáře Národního muzea v Praze, který je naopak velmi odosobnělý, chladný a sterilní. Vzniká tak velmi volné pokračování souboru předchozího, ale najednou v odlišné rovině. Zvířata na nás vykukují, číhají na diváka, který se najednou ocitl v mystickém prostoru, kde se zvířata volně pohybují a může je očekávat kdekoli. Musilová propůjčuje zvířatům živoucí formu. Další český fotograf, který si všímá zvláštní polohy zvířete, je **Martin Vosáhlo** (*1983). V cyklu *Natura Viva* (obr. 68) z roku 2009 pracuje nejen s mrtvými, ale i živými zvířaty, vždy v kontextu s člověkem a zvláštní úlohou, kterou zvíře hraje; jeho zneužívání, jeho zesměšnění, v kleci, na výstavě nebo přehlídce. V případech, že se jedná o mrtvé zvíře, je to ve formě vycpaniny. Právě jako hlava daňka, která je umístěna na zdi jako trofej, vycpaní ptáci naaranžovaní u umělého stromku na polici tak, aby působili přirozeně. Čteme, že zvíře i po smrti

¹⁸ taxidermie

setrvává v jakési neaktivní poloze, podobně jak tomu někdy je za jeho života na přehlídkách a výstavách. Skrze toto fotograf zachycuje chování člověka. Trochu jiný přístup využívá ruský výtvarník a fotograf **Oleg Kulik** (*1961), který se vrací k myšlence posmrtné masky. Soubor fotografií *Mrtvé opice* (obr. 69), který vznikl v roce 1998, zachycuje portréty mrtvých opic. Nacházíme zde jednoduchý formální frontální přístup, tvář opice je symetrická. Oči jsou otevřené, hledí přímo na diváka. Vypadají jako živé; přičemž podoba výrazu je velmi blízká člověku, až je to zarážející. Je to zvíře, o jehož hlavě je přirozené mluvit jako o tváři. Při bližším zkoumání však vidíme její povrch, chlupy a zvířecí podobu. Fenomén vycpávání zvířat komentuje také polský fotograf **Rafał Milach** (*1978) v souboru *Life after death*¹⁹ z roku 2009. Jeho přístup je jak estetický, tak sociologický. Zamýšlí se tak nad těmi, kteří mají lov zvěře za svou vášeň, přestože je to špinavá, krvavá práce. Následně pak preparují a vycpávají své úlovky s něhou a láskou. Fotografie zachycují kurzy vycpávání zvířat, muže obklopeného trofejemi. Na některých snímcích zvířata působí tak živoucně ve své srtnulosti. Snímek, který nese popis *Vycpaná zvířata, čekající na klienta* (obr. 67), zachycuje temnou místnost naplněnou zvířaty. Dovedu si představit, že otevřít dvěře, za nimiž je tohle, může vyvolat pocit, že jsme omylem otevřeli bránu výběhu šelem.

Americká fotografka **Perian Flaherty** naopak sleduje ve svých zátiších už téměř rozkládající se podobu zvířete. Jedná se o mrtvé ptáky, leklé ryby, které nachází většinou na pobřeží. Jsou to většinou zvířata, o něž nikdo nestojí, nikdo k nim neměl za života žádný citový vztah. Jsou to neurčitá stvoření, která vnímáme jen jako součást živočišného druhu. Flaherty je většinou odnáší mimo tyto zalidněné pláže; sama popisuje, jakou lásku k nim cítí, když je nese v rukou jinam, na klidnější místo. Původně chtěla sledovat jen kostry zvířat, jejich tvary a neživost. Později sledovala to, jak se přirozená srst pomalu stahuje, jak se mění z něčeho měkounkého na lysou holou kůži, kde je vidět prosvítající kosti. Flaherty s láskou sleduje procesy zániku bezvýznamných tvorů, které denně vyplavuje moře. Zánik a rozklad zvířete zachycuje přímo na čip kamery britská fotografka a filmačka **Sam Taylor-Wood** (*1967). V krátkém, čtyř a půl minutovém videu z roku 2002 s názvem *A Little Death* Taylor-Wood ve zrychlené sekvenci zaznamenává, jak se mrtvý zajíc samovolně rozkládá působením času a červů (obr. 65). Taylor-Wood odkazuje na barokní zátiší, která také často zobrazovala zánik a rozklad; je to připomínka smrtelnosti a pomíjivosti; neúprosné působení času klade do kontrastu s umělohmotnou broskví, která také odkazuje na zátiší mistrů minulosti, která se nijak nemění; připomíná předmět vyrobený ve fabrice v Číně, který nás možná přežije.

19 Život po smrti



Damien Hirst, Fyzická nemožnost v mysli někoho živého (žralok tygrovaný) 1991 (obr. 64)



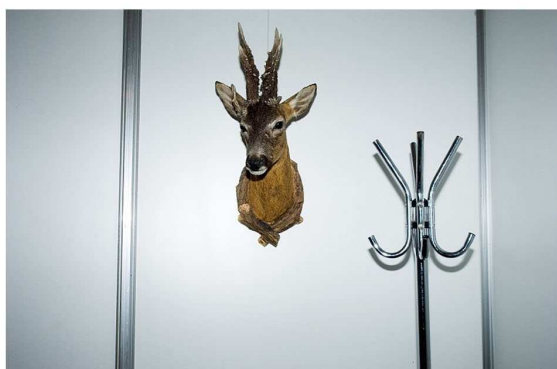
Sam Taylor-Wood, A Little Death 2002 (obr. 65)



Kamila Musilová, Second Life 2005 (obr. 66)



Rafał Milach, Life after Death (Vycpaná zvířata, čekající na klienta), 2009 (obr. 67)



Martin Vosáhlo, Natura Viva 2009 (obr. 68)



Oleg Kulik, Mrtvé opice 1998 (obr. 69)

3.6. SMRT A REKLAMA

Principy zmíněné v minulých kapitolách platí stejně tak ve výtvarném umění, jak v reklamě a celém mediálním světě. Ten neustále, ať chceme nebo ne, zasahuje do běžného života. Stejně jako pro umělce je čím dál náročnější najít způsob, jak nejlépe oslovit konzumenta. Ten je stále odolnější a odolnější; v minulosti platilo, že *sex prodává*, to už se dnes zdá zastaralé; svůdné polonahé ženy nás obklopují ze všech stran, ty dokážou prodat téměř vše, i to, co s tělem nijak nesouvisí. Tím už je publikum lehce znuděné, nijak zvlášť takový billboard nezaujme. Tvůrci reklam stojí před problémem, jaké tabu odkrýt, aby to vzbudilo emoce. Vlastní smrtelnosti si je každý vědom, i když se mnohdy snaží myšlenky na ni zasunout hluboko do podvědomí. Některé reklamy mohou fungovat jako strašák. Toho také využilo mnoho kampaní spojených s bezpečností. Zdá se, že cokoliv se vymyká, má šanci na úspěch. Mnohdy platí, že i negativní reklama je reklama, podstatné je, že zaujme, že si člověk reklamu zapamatuje. Využít motiv smrti v reklamě je nejisté; v roce 2005 Dopravní podnik hlavního města Prahy umístil na tramvaj, která v témže roce porazila a usmrtila dva lidi na Karlově náměstí, reklamu na energetický nápoj s heslem *Co tě nezabije, to tě posílí*. Reklama musela být stažena a Dopravní podnik se musel omluvit a vysvětlil to jako nedopatření, čemuž můžeme i nemusíme věřit. Bylo to za hranicí etiky. Proto je nutné s tímto námětem nakládat opatrně. Dnes již proslulý italský kontroverzní fotograf **Oliviero Toscani** (*1942) se právě tímto problémem v reklamě zabývá. Ve své kampani pro společnost Benetton vsadil na to, že pokud reklama bude šokovat, značka bude vidět. Přičemž většinou nepracuje ani s motivem módy, kterou značka Benetton prodává. Zaměřil se na celosvětová témata a tabu, jako jsou smrt, nemoc, rasismus, sex. Čeho chtěl docílit, byla právě ona diskuze, která skutečně vznikla, chtěl v divákovi probudit emoce a další otázky. Kontroverzní přístup se značce vyplatil, i když nakonec byl důvodem jeho rozchodu s prezidentem společnosti Lucianem Benettonem, předpokládejme, že ten už nechtěl jeho kontroverzi riskovat. Na jednom z reklamních billboardů se objevila smrt v přímém přenosu. Toscanim kolorovaná fotografie pořízená původně fotografkou Therese Frareovou, která zaznamenala poslední okamžiky Davida Kirbyho, který umíral na onemocnění AIDS (obr. 70). Frareová dokumentovala umírající v různých hospicích a nemocnicích, snímek se zúčastnil World Press Photo 1991 a byl otištěn v magazínu Life; Toscani se svolením Frareové a Kirbyho rodiny použil snímek jako součást kampaně Benettonu proti AIDS; vyvolalo to otazníky, jak u veřejnosti, tak v církvi, protože se snímek silně podobá náboženské pietě, výjevu matky s mrtvým Kristem, kterého

i samotný Kirby připomíná. Kampaň měla zdůraznit samotnou problematiku AIDS; na mnoha místech ve světě, například v jižní Americe to byla první kampaň mluvící otevřeně o tomto problému; měla přimět společnost, aby toto téma dál netabuizovala. Samotná rodina zesnulého Kirbyho prohlásila, že necítí zneužití, právě naopak. Sám Toscani vlastní *Pietu* komentuje: „Úmyslně jsem to nazval Pietou, která odkazuje na tu Michelangelovu, na rozdíl od ní, ta má zobrazuje skutečnost, tahle smrt se skutečně odehrála, kdežto Michelangelova může být podvrh, možná Kristus nikdy neexistoval.“²⁰ Další jeho zajímavou kampaní, která reflektovala smrt, byla kampaň *Odsouzení k smrti* (obr. 71), která byla založena na portrétech odsouzených vězňů a na tom, že jsou to stále lidské bytosti, opět byla vyvolána diskuze veřejnosti. Stát Missouri dokonce Benetton zažaloval, protože kritizuje ustanovení trestu smrti ve Spojených státech. Na základě těchto reakcí dochází k poklesu zisků společnosti a Toscani rezignuje na funkci kreativní ředitel. Tabuizovaná Amerika není v té době na kontroverzi italského fotografa připravena, navzdory tomu, že média tyto obrazy násilí a smrti představují neustále, při vytržení z jejich kontextu a umístění těchto obrazů na billboardy v souvislosti s prodejem oblečení, je nepřijatelné. Společnost nechce vidět realitu, preferuje reklamu zobrazující umělé krásy a fiktivní život. Oliviero Toscani vnesl do světa reklamy něco nového a odvážného, a tím je práce s realitou.

Toho později využívá mnoho dalších reklamních kampaní, jak v zahraničí, tak u nás. Reklama, která má sociální charakter, je zaměřena na běžného člověka a nabádá jej například k větší opatrnosti, k zodpovědnosti, ke zlepšení všeobecných podmínek. Proto když je k takové kampani použitý motiv smrti, zdá se to být opravdu naturalistické přiblížení divákovi reálné situace, která se běžně odehrává. Kampaň Ministerstva dopravy *Nemyslíš, zaplatíš!* (obr. 72), jejíž autorem je režisér Filip Renč, šokovala od října 2008 svým realistickým pojetím veřejnost. Je určena řidičům a měla by snížit rizikové chování za volantem; projekt se nechal inspirovat kampaněmi, které běží v zahraničí a úmrtí se na základě toho snížila o pět až sedm procent. Po shlédnutí spotů, *Nemyslíš, zaplatíš!* může být divák opravdu zaskočen. Současně si myslím, že pak reklama musí nutně zapůsobit. Když ročně zemře o sedmdesát lidí méně, bude to jistě slibný výsledek. Reklamních kampaní, které využily princip zastrašení diváka a odrazení jej od nezodpovědnosti na silnicích, je v současnosti mnoho; jedna taková z waleské produkce, která byla umístěna na internetu, na některých portálech vyžadovala potvrzení plnoletosti. Byla zaměřena na používání mobilních telefonů za volantem. Především na ženy řidičky by mohl silně zapůsobit moment, když dítě v sedačce po autonehodě

20 Benetton Pieta in AIDS campaign. [on-line] 2007. (cit. dne 2011-03-12). Dostupné z: <http://theinspirationroom.com/daily/2007/benetton-pieta-in-aids-campaign/>.

volá na své rodiče, kteří mají tvář od krve: *Mami, tati, vstávejte!* O něco méně drsná, ale přesto úderná než *Nemyslíš, zaplatíš!*, je další kampaň oddělení Ministerstva dopravy Besip, s názvem *Osudová minuta se nedá vrátit* (obr. 73), která byla prezentována před Vánocemi v roce 2005. Zobrazuje paní Hlinkovou, vdovu po Ivanu Hlinkovi, jak sedí sama u štědrovečerního stolu. K bezpečnosti na silnicích vybízí i belgicko francouzská finanční společnost Dexia se spotem *Axion: smrt může počkat*; velmi emotivní a silná, s absencí skutečných událostí a nehod za volantem je spot pro organizaci zabývající se bezpečností v Sussexu s názvem *Embrace Life*²¹, kdy otec na pozadí velmi tklivé melodie předvádí jízdu autem. V momentě, kdy se schyluje k pomyslné dopravní nehodě, matka s dcerou se k němu vrhají a obejmou ho, jako simulaci bezpečnostního pásu. S kampaní za bezpečnost kolem škol přichází Australská produkce, kdy byly za přední skla, obrazem dovnitř umístěny letáky s fotografiemi dětských obětí dopravních nehod. Tady cítíme silné obrazové svědectví, kdy by měl snímek mrtvého dítěte zapůsobit na řidiče a přimět je ke zvýšení pozornosti, především v blízkosti škol. Sociálně laděná kampaň Obecně prospěšné organizace Člověk v tísni, se obrací k dnešní konzumní společnosti. V dopravních prostředcích a na billboardech se objevily plakáty, které srovnávají cenu živého zvířete pro obyvatele chudých zemí s cenami zvířecích kožešin, které jsou tu prezentovány jako nesmyslný přežitek. Takle kampaň je zaměřena na ohleduplnost v nerovných světových podmínkách. Neziskové i jiné organizace, které se orientují na pomoc znevýhodněným lidem zejména pak dětem, které trpí chudobou nebo závažným onemocněním, často využívají tváře smutných dětí, které vzbuzují lítost a apelují tak na cítění člověka, aby projevili účast finanční nebo jinou pomocí. Taková reklama působí velice silně a samoúčelně; dětské oči mají silný výraz, jejich smutek je tím, co má sponzora podnítit.

Smrt jako artikl reklamy, která se snaží prodat nějaký výrobek nebo službu, se může zdát místy méně vhodná. V takových případech je využito méně realistické pojetí a více nadsázky a ironie. Americká společnost *McDonald's* vsadila na humor, když ve svém reklamním spotu zobrazila muže, který se po smrti dostal do pekla, které ale vypadá jako nebe, protože je jím restaurace *McDonald's*. Podivuje se nad tím, přičemž k němu přistoupí ďábelsky svůdná servírka a upozorní jej, že má zadrátovaná ústa se slovy: *Tohle je skutečné peklo*. Apokalyptická reklama na *Rexonu pro muže* je doslova parodií na současné dění a připomíná večerní zprávy. Muž, který cestou do práce prochází zběsilým městem, kde se každým okamžikem stane nějaká nehoda, je trefným postiženým dnešního světa, sám do kanceláře vchází pádem stropem. Reklama s přehledem komentuje současné dění a zběsilost, a přesto neuráží nebo se nevysmívá. Německý výrobce automobilů

21 objetí života

Mercedes Benz ve svém reklamním spotu představuje vtipným způsobem nový brzdový systém; na pozadí chladné zimní krajiny, podnikatel unikne smrti díky funkčním pohotovým brzdám.

Reklama na lízátko Chupa Chups, zachycuje sebevražedné sklony děvčátka, které se chystá skočit ze svého domečku pro panenky, doplněna sloganem *It's the end of world without it. Chupa Chups*²² (obr. 74). O vhodnosti či nevhodnosti této reklamy je možné polemizovat, dítě napříč reklamním světem začalo páchat násilí nebo sebevraždu, když nemá svoji oblíbenou sladkost. Vzpomeňme na českou Fidorku; otázkou je, zda tato reklama může podpořit správnou výchovu dítěte. Možná snad právě naopak. Vtipný, i když lehce morbidní přístup využila berlínská pohřební služba, která umístila plakáty proti kolejišti metra s výzvou *Come a little closer*²³ (obr. 75). Trefná reklama, vyvolávající okamžitou reakci je vtipným pojetím už tak dost těžko prezentovatelné služby. U pohřebních služeb se očekává především serióznost, použít však černý humor je rozhodně způsob, jak se odlišit, oprostít se od klišé smrti.

Důkazem, že i smrt prodává, je nastalá situace okolo Michaela Jacksona v roce 2009. Několik let se o zpěvákovi už nevědělo, bezprostředně po jeho smrti přichází do kin jako exkluzivní posmrtný materiál, záznam jeho připravovaného turné. Vlastní smrt jej dostala zpět na vrchol a podpořila jeho pomyslnou nesmrtelnost. Smrt v rukou reklamy a médií je specifickou a rychle se měnící skutečností, otázkou je, kam se až hranice zobrazovatelnosti budou moci posunout. Na internetu si člověk dokonce může udělat test, kde zjistí přesné datum své smrti.

22 volný překlad: Končím život ve světě bez Chupa Chups

23 volný překlad: Pojď o kousek blíž



Oliviero Toscani, kampaň pro Benetton, 2000
(foto Therese Frare) (obr. 70)



Oliviero Toscani, kampaň pro Benetton
(Odsouzení k smrti) 1999 (obr. 71)



Kampaň Besip, Nemyslíš, zaplatíš! 2008 (obr. 72)



Kampaň Besip, Osudová vteřina se nedá vrátit
2005 (obr. 73)



Reklama na Chupa Chups (obr. 74)



Reklama na pohřební službu, Berlín (obr. 75)

4. ZÁVĚR – SMRT JAKO JEDINÝ OKAMŽIK?

„Řekové vstupovali do Smrti pozadu: co měli před sebou, to byla jejich minulost. Stejně jako i já postupoval životem, avšak nikoli životem svým, nýbrž toho, koho jsem miloval. Vyšel jsem z jejího posledního obrázku z léta před její smrtí (tak unavená, tak vznešená, sedící před dveřmi našeho domu, obklopena mými přáteli), a když jsem urazil tři čtvrtě století, dospěl jsem k obrazu dítěte: upřeně hledím na Svrchované Dobro dětství, matky, matky-dítěte. Je pravda, že jsem ji dvakrát ztratil: v její konečné úpravě a v jejím prvním snímku, který byl pro mne posledním; ale v této chvíli se všechno zatřásl a konečně jsem ji našel takovou, jaká v sobě byla...“²⁴

Roland Barthes v jednom ze svých zamyšleních vzpomíná na svoji zemřelou matku, s níž žil celý život. Zkoumá fotografie, na nichž je zachycena, a snaží se si ji vybavit, nalézt její skutečné já, ale žádná z nich mu ji nedokáže připomenout. Píše o tom, jak nakonec objevil fotografii, na níž je jeho matka jako dítě vyfotografována s bratrem v Zimní zahradě v New Yorku. Právě tato fotografie byla tou, která jej přiměla si ji skutečně vybavit. Nebyla pro něj nejsilnější fotografie, na níž byla již stará, před koncem života. Tedy mu její smrt nejvíce připomněl snímek, na němž je matka malým děvčátkem.

Cílem mé práce bylo zaměřit se na intimní i odosobnělé přístupy jednotlivých autorů, kteří se zabývali smrtí ve fotografii, ale pochopila jsem, že (fotograficky) přemýšlet o smrti je třeba mnohem hlouběji, nenechat se zmást jen přítomností mrtvoly na fotografii, Barthes pocítil smrt a pomíjivost, tíhu času při pohledu na dítě. Ve skutečnosti fotografie, které mrtvé tělo zobrazují, můžou o smrti vypovídat mnohem méně než ty, kde ji očima nevidíme, ale cítíme její přítomnost. To mne přivedlo na myšlenku, že smrt ve skutečnosti není okamžik, ten okamžik je *umření*, smrt je právě to, co je před tím a co je potom.

²⁴ BARTHES, Roland. *Světlá komora*. Vyd. 2. Praha : Agite/Fra, 2005.
ISBN 978-80-86603-28-5, s. 70

5. PRAMENY A ZDROJE

LITERATURA

BARTHES, Roland. *Světlá komora, poznámka k fotografii*. Agite/Fra 2005. 124 s.
ISBN 978-80-86603-28-5

BAUDELAIRE, Charles. *Květy zla*. Praha : Levné knihy KMa, 2001. 331 s.
ISBN 80-7309-038-4.

HONNEF, Klaus, 1939. *Andy Warhol : 1928-1987 : umění jako byznys*. Köln : Benedikt Taschen, 1992 ; Praha : Slovart. 95 s.
ISBN: 3-8228-9694-2.

SONTAG, Susan, 1933-2004. *O fotografii*. Vyd. 1. Praha : Paseka ; Brno : Barrister & Principal, 2002. 181 s.
ISBN 80-7185-471-9.

SRP, Karel. *Karel Teige*. Praha : Torst, 2001. 164 s.
ISBN: 80-7215-152-5

STEPHENSON, Sam. *W. Eugene Smith*. New York : Phaidon, 2001. 125 s.
ISBN: 0 7148 4035 1

MAPPLETHORPE, Robert. *Ten by ten*. Mnichov : Schirmer/Mosel, 2004.
ISBN 10: 3888142725 / 3-88814-272-5
ISBN 13: 9783888142727

VAŇOUS, Petr. *Ivan Pinkava*. Praha : Fototorst, 2009. 131 s.
ISBN: 978-80-7215-381-7

MRÁZ, Bohumír. *Dějiny výtvarné kultury*. Praha : Idea Servis, 2002. 200 s.
ISBN: 80-85970-32-5

BAATZ, Willfried. *Fotografie*. Vyd. 1. Praha : Computer Press, 2004. 192 s.
ISBN 80-251-0210-6

ČASOPISY

HÁJEK, Václav. Torben Eskerod : rejstřík, maska, transcendence. *Fotograf : časopis pro fotografii a vizuální kulturu : tvář*. 2002, č. 1, s. 30.

ISSN 1213-9602

VANČÁT, Pavel. Fazal Sheikh : fotografie z ciziny. *Fotograf : časopis pro fotografii a vizuální kulturu : tvář*. 2002, č. 1, s. 54.

ISSN 1213-9602

DVOŘÁK, Tomáš. Ivan Pinkava : rozhovor Tomáše Dvořáka s Ivanem Pinkavou. *Fotograf : časopis pro fotografii a vizuální kulturu : tvář*. 2002, č. 1, s. 66 – 67.

ISSN 1213-9602

SERRANOVÁ, Mariana. Ondřej Přibyl : použil bys zbraň proti člověku? *Fotograf : časopis pro fotografii a vizuální kulturu : hranice dokumentu*. 2005, roč. 4, č. 5, s. 92 – 93.

ISSN 1213-9602

VANČÁT, Pavel. Stefan Huntein : klonovat dějiny. *Fotograf : časopis pro fotografii a vizuální kulturu : recyklace*. 2005, roč. 4, č. 6, s. 40.

ISSN 1213-9602

BAŇKA, Pavel. Annu Matthew : rozhovor Pavla Baňky s Annu Matthew. *Fotograf : časopis pro fotografii a vizuální kulturu : recyklace*. 2005, roč. 4, č. 6, s. 52 - 53.

ELEKTRONICKÉ ZDROJE

Témata z dějin umění a estetiky. [on-line]. (Cit.dne 2011-05-10).

Dostupné z: <www.maka.webzdarma.cz>.

Richard Avedon. [on-line]. 2011. (Cit.dne 2011-05-10).

Dostupné z: <<http://kvetchlandia.tumblr.com/post/3118359063/richard-avedon-portrait-of-jacob-israel-avedon>>.

Andres Serrano by Anna Blume. [on-line]. (Cit.dne 2011-05-10).

Dostupné z: <<http://bombsite.com/issues/43/articles/1631>>.

Nan Goldin. [on-line]. (Cit.dne 2011-05-10).

Dostupné z: <http://digitaljournalist.org/issue0106/voices_goldin.htm>.

Kimmelman, Michael. *Pulp Nonfiction, Ripped From the Tabloids*. [on-line]. 2006. (Cit.dne 2011-05-10). Dostupné z: <<http://www.nytimes.com/2006/12/21/arts/design/21meti.html>>.

Benetton Pieta in AIDS campaign. [on-line]. 2007. (Cit.dne 2011-05-10).

Dostupné z: <<http://theinspirationroom.com/daily/2007/benetton-pieta-in-aids-campaign/>>.

Défilé. [on-line]. (Cit.dne 2011-05-10).

Dostupné z: <<http://www.aes-group.org/defile3.asp> >.

Flaherty, Perian. *Still life*. [on-line]. (Cit.dne 2011-05-10).

Dostupné z: <<http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/flaherty/state.html> >.

Stulírová, Markéta. *Joel Peter Witkin: Hrůzu proměňuji v krásu*. [on-line]. 2010. (Cit.dne 2011-05-10).

Dostupné z: <http://brnensky.denik.cz/kultura_region/joel-peter-witkin-hruzu-promenuji-v-krasu20100930.html >.

Topol, Jáchym. *Nebojte se perverze. Trpět je normální, říká umělec Ivan Pinkava*. [on-line]. 2010. (Cit.dne 2011-05-10).

Dostupné z: <http://www.lidovky.cz/nebojte-se-perverze-trpet-je-normalni-rika-umelec-ivan-pinkava-p7c-/ln_kultura.asp?c=A100129_100749_ln_kultura_pks>.

Sedláčková, Lenka. *Václav Jirásek: Univerzální psychiatrický chrám (rozhovor)*. [on-line]. 2011. (Cit.dne 2011-05-10).

Dostupné z: <<http://digiarena.e15.cz/vaclav-jirasek-univerzalni-psychiatricky-chram-rozhovor>>.

Phipps, Jennifer. *Elvis immortal*. [on-line]. 1997. (Cit.dne 2011-05-10).

Dostupné z: <http://polixenipapapetrou.net/text.php?txt=JP_elvis_immortal&cat=On%20Elvis%20Immortal>.

Mrázek, Jiří. *Arakiho vyprávění o sexu a smrti*. [on-line]. 2010. (Cit.dne 2011-05-10).

Dostupné z: <<http://www.lightgarden.cz/magazine/clanky/osobnosti/arakiho-vypraveni-o-sexu-a-smrti>>.

Ilya Chichkan, Ukrainian (1967 -). [on-line]. 2009. (Cit.dne 2011-05-10).

Dostupné z: <http://rogallery.com/Chichkan_Ilya/chichkan-biography.html>.

Pavlova, Tatiana. *The realm of flora*. [on-line]. (Cit.dne 2011-05-10).

Dostupné z: <<http://www.fotofo.sk/imago/no12/ukraina.htm> >.

Incandescence. [on-line]. (Cit.dne 2011-05-10).

Dostupné z: <http://www.maeveberry.com/gallery_137233.html>.

Maeve Berry. [on-line]. (Cit.dne 2011-05-10).

Dostupné z: <<http://www.diemarnoblephotography.com/artist/maeve-berry/>>.

Leggat, Robert. *ROBINSON, Henry Peach*. [on-line]. 1999. (Cit.dne 2011-05-10).

Dostupné z: <<http://www.rleggat.com/photohistory/history/robinson.htm>>.

Hyppolite Bayard, [online]. Poslední revize 12.04.2011 [cit.201-05-01].

Dostupné z:http://cs.wikipedia.org/wiki/Hippolyte_Bayard.

Emilie přichází ke mně ve snu – osvobozené libido v nanejvýš poetické formě. [on-line]. (Cit. dne 2011-05-10).

Dostupné z: <[http://www. Eden-x.cz/.../emilie.prichazi.ke.me.ve.snu.jindrich.styrsky.doc](http://www.Eden-x.cz/.../emilie.prichazi.ke.me.ve.snu.jindrich.styrsky.doc)>

Milach, Rafal. *Features, essays, portrait* [on-line]. (Cit. dne 2011-05-12).

Dostupné z: < www.rafaelmilach.com >.

Weil, Harry J. *“Mark Morrisroe: From This Moment On” at Artists Space* [on-line]. 2011. (Cit. dne 2011-05-12).

Dostupné z: <<http://www.on-verge.org/reviews/%E2%80%9Cmark-morrisroe-from-this-moment-on-at-artists-space/>>.

Marks, Matthew. *Peter Hujar* [on-line]. (Cit. dne 2011-05-12).

Dostupné z: <<http://www.matthewmarks.com/artists/peter-hujar/>>.

Koreček, Michal. *Aleksandra Vajd - Untitled 2003* [on-line]. (Cit. dne 2011-05-12).

Dostupné z: <http://www.sudek-atelier.cz/new_web/press_tisk.html>.

Druitt, Matthew. *Robert Mapplethorpe* [on-line]. (Cit. dne 2011-05-12).

Dostupné z: <<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/show-full/piece/?search=Robert%20Mapplethorpe&page=3&f=People&cr=25>>

Arsen Savadov [on-line]. (Cit. dne 2011-05-12).

Dostupné z: <<http://www.daneyalmahmood.com/ArtistsPages/ArsenSavadov.html>>.

Pyyhkala, Minna. *Hi die* [on-line]. (Cit. dne 2011-05-12).

Dostupné z: <http://www.moimin.com/hi_die/intro.html>.

Vostrá, Lucie. *Jacob Holdt: USA 1970–75* [on-line]. 2007. (Cit. dne 2011-05-12).

Dostupné z: <<http://www.nekultura.cz/vytvarne-umeni-recenze/jacob-holdt-usa-1970-75.html>>.

Sam Taylor-Wood [on-line]. (Cit. dne 2011-05-12).

Dostupné z: <<http://www.whitecube.com/artists/taylorwood/texts/137/>>.

Macleod, Scott. *The life and death of Kevit Carter Visiting Sudan, a little-known photographer took a picture that made the world weep. What happened afterward is a tragedy of another sort* [on-line]. (Cit. dne 2011-05-12).

Dostupné z: <<http://www.thisisyesterday.com/ints/KCarter.html>>.

Wolgamott, Kent L. *Controversial artist Orlan shares work with Lincoln* [on-line]. 2010. (Cit. dne 2011-05-12).

Dostupné z: <http://journalstar.com/entertainment/arts-and-culture/visual/article_42dbd322-e79b-11df-99e4-001cc4c002e0.html>.

Memories of being. Orlan's theater of the self [on-line]. 1996. (Cit. dne 2011-05-12).

Dostupné z: <<http://www.stanford.edu/class/history34q/readings/Orlan/Orlan.html>>.

Cotter, Holland. *A Retrospective of Many Artists, All of Them One Woman* [on-line]. 2008. (Cit. dne 2011-05-12).

Dostupné z: <<http://www.nytimes.com/2008/09/26/arts/design/26opie.html>>.

Man Ray Photographs Marcel Proust's Corpse [on-line]. 2010. (Cit. dne 2011-05-12).

Dostupné z: <<http://afflictor.com/2010/09/22/man-ray-photographs-marcel-prousts-corpse/>>

Zahradnický, Jiří. *Jano Pavlík, enfant terrible slovenské nové vlny* [on-line]. 2005. (Cit. dne 2011-05-12). Dostupné z: <<http://www.paladix.cz/clanky/jano-pavlik.html>>

Aleksandar Rafajlovic [on-line]. (Cit. dne 2011-05-12). Dostupné z:

<<http://www.paladix.cz/clanky/jano-pavlik.html>>.

6. SEZNAM ZMÍNĚNÝCH AUTORŮ

ABRAMOVIČ, Marina (s. 26); **AES + F** (s. 55); **ARBUS**, Diane (s. 28); **ARAKI**, Nabuyoshi (s. 51); **ARMSTRONG**, David (s. 33); **ARZAMASOVÁ**, Tatiana (s. 55); **ATGET**, Eugen (s. 18); **AVEDON**, Richard (s. 31 – 32, 33)

BAYARD, Hippolyte (s. 27 - 38); **BRADY**, Matthew (s. 18); **BERRY**, Maeve (s. 24); **BIRGUS**, Vladimír (s. 38); **BOUDNÍK**, Vladimír (s. 26); **BOURKE-WHITE**, Margaret (s. 39); **BRUEGHEL**, Pieter (s. 12); **BUREŠ**, Milan (s. 46)

CARTER, Kevin (s. 29); **CUDLÍN**, Karel (s. 47)

ČERNÝ, David (s. 14)

DISDÉRI, Eugéne (s. 17)

ESKEROD, Torben (s. 59); **EVZOVICH**, Lev (s. 55)

FLAHERTY, Perian (s. 62); **FRARE**, Therese (s. 64); **FRIDKES**, Vladimír (s. 55)

GARDNER, Alexander (s. 18); **GOLDIN**, Nan (s. 33 - 34)

HAGENS, Gunther von (s. 13, 58, 61); **HIRST**, Damien (s. 13, 14, 61); **HOLDT**, Jacob (s. 38 – 39);

HUJAR, Peter (s. 33 – 34); **HUNSTEIN**, Stefen (s. 29)

CHICHKAN, Ilya (s. 55)

JIRÁSEK, Václav (s. 43)

KAMENICKÝ, Petr (s. 32 – 33); **KLEE**, Paul (s. 13); **KLEIN**, William (s. 37 – 38); **KOUDELKA**, Josef (s. 47); **KOONS**, Jeff (s. 14, 21); **KULIK**, Oleg (s. 62)

LEIBOVITZ, Annie (s. 34 – 35); **LUCAS**, Jan (s. 47); **LUSKAČOVÁ**, Markéta (s. 47)

MAPPLETHORPE, Robert (s. 27, 33); **MATTHEW**, Annu (s. 39); **METINIDES**, Enrique (s. 23); **MILACH**, Rafał (s. 62); **MORRISROE**, Mark (s. 33, 34); **MUSILOVÁ**, Kamila (s. 61)

NADAR (s. 16, 17, 31)

OLAF, Erwin (s. 55 – 56); **OPIE**, Catherine (s. 27); **ORLAN** (s. 27); **O'SULLIVAN**, Timothy (s. 18)

PAPAPETROU, Polixeni (s. 46); **PAVLÍK**, Jan (s. 28 – 29); **PINKAVA**, Ivan (s. 4 – 43); **PŘIBYL**, Ondřej (s. 22); **PYYHKALA**, Minna (s. 21 – 22)

RAFAJLOVIC, Aleksandar (s. 45 – 46); **RAY**, Man (s. 16, 17, 31); **RIIS**, Jacob (s. 37); **RIJN**, Rembrandt van (s. 13); **ROBINSON**, Henry Peach (s. 42); **ROSS**, Henryk (s. 38); **ROTHKO**, Mark (s. 13)

SAVADOV, Arsen (s. 51 - 52, 54 – 55); **SERRANO**, Andres (s. 23 – 24, 38, 39); **SHEIKH**, Fazal (s. 22); **SCHEUERER**, Adolph (s. 17); **SMITH**, W. Eugene (s. 41 – 42); **SUDEK**, Josef (s. 45), **SVYATSKY**, Evgen (s. 55)

ŠTÝRSKÝ, Jindřich (s. 18, 49 - 50)

TAYLOR-WOOD, Sam (s. 62); **TEIGE**, Karel (s. 50 – 51); **TISO**, Martin (s. 59); **TOSCANI**, Oliviero (s. 64 – 65)

VAJD, Alexandra (s. 31); **VOSÁHLO**, Martin (s. 61-62); **VRAJ**, Jaroslav (s. 45)

WARHOL, Andy (s. 12, 13); **WEEGEE** (s. 23, 37, 39); **WIEDENHÖFER**, Kai (s. 38); **WITKIN**, Joel-Peter (s. 54); **WOJNAROWITZ**, David (s. 34)