

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ  
FILOZOFICKO-PŘÍRODOVĚDECKÁ FAKULTA V OPAVĚ

TEORETICKÁ BAKALÁŘSKÁ PRÁCE  
**FORENZNÍ PŘÍSTUP K UMĚLECKÉ FOTOGRAFII  
INSPIROVANÉ SMRTÍ PO ROCE 1945**

OPAVA 2013

ROBERT KISS

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ

Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

Institut tvůrčí fotografie



Robert Kiss

Obor: Tvůrčí fotografie

Teoretická bakalářská práce

**Forenzní přístup k umělecké fotografii inspirované smrtí  
po roce 1945**

Forensic approach to art photography inspired by death  
after 1945

Vedoucí práce:

Opava 2013

Prof. PhDr. Vladimír Birgus

**Abstrakt:**

Tato práce mapuje vývoj a hlavní tendence v umělecké fotografii inspirované smrtí po roce 1945. Analyzuje dobovou situaci, důvody a osobní motivace umělců, kteří s tímto tématem cíleně pracují. Představuje fotografy, kteří s tématem pracují především v umělecké rovině a využívají forenzní přístupy. Záměrně vynechává například válečné, kriminalistické, dokumentární a reportážní práce na téma posmrtné fotografie a nechává tím prostor pro další studie, které budou v tomto málo probádaném prostoru podrobněji mapovat jejich samostatný vývoj a hlavní představitele.

**Klíčová slova:**

Smrt, umění, fotografie, forenzní

**Abstract:**

This work presents development and major trends in art photography inspired by death after 1945. It analyzes contemporary situation, personal reasons and motivations of artists who work specifically with this topic. It represents photographers who work primarily with the theme of the artistic plane and who use forensic approaches. Intentionally omitted are war, criminological, documentary and reportage works. I'm leaving the room for further studies which will analyze individual development and the main leaders of specific post-mortem photography styles in this little explored area in detail.

**Key words:**

Death, art, photography, forensic

Slezská univerzita v Opavě  
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě  
Akademický rok: 2012/2013

Studijní program: Filmové, televizní a fotografické umění a nová média  
Forma: Kombinovaná  
Obor/komb.: Tvůrčí fotografie (TF)

**Podklad pro zadání BAKALÁŘSKÉ práce studenta**

<b>PŘEDKLÁDÁ:</b>	<b>ADRESA</b>	<b>OSOBNÍ ČÍSLO</b>
KISS Robert	Mlýnská 2048, Kladno	F090989

**TÉMA ČESKY:**

Forenzní přístup k umělecké fotografii inspirované smrtí po roce 1945

**NÁZEV ANGLICKY:**

Forensic approach to art photography inspired by death after 1945

**VEDOUcí PRÁCE:**

Prof. PhDr. Vladimír BIRGUS - ITF

**ZÁSADY PRO VYPRACOVÁNÍ:**

Mapování vývoje a hlavních tendencí v umělecké fotografii inspirované smrtí po roce 1945.  
Analyzování dobové situace, důvodů a osobních motivací umělců, kteří s tímto tématem cíleně pracují.  
Představení fotografů, kteří s tématem pracují především v umělecké rovině a využívají forenzní přístupy.

**SEZNAM DOPORUČENÉ LITERATURY:**

1. Audrey Linkman, Photography and Death, Reaktion Books, Londýn, 2011
2. Jay Ruby, Secure the Shadow: Death and Photography in America, The MIT press, Cambridge, 1995
3. Philippe Aries, Dějiny smrti I & II.: Doba ležicích, Argo, Praha, 2000
4. Philippe Aries, Dějiny smrti II.: Zdivočelá smrt, Argo, Praha, 2000
5. Penny Cousineau-Levine, Faking death: Canadian art photography and the Canadian imagination, McGill-Queen's University Press, Kanada, 2003
6. Susan Sontag, O fotografii, Paseka, Praha, 2002
7. Camerawork: A journal of photographic arts, Volume 29, Number 2, Fall/winter 2002, SF Camerawork, San Francisco, 2002

**Podpis studenta:** .....

**Datum:** .....

**Podpis vedoucího práce:** .....

**Datum:** .....

**Podpis vedoucího katedry:** .....

**Datum:** .....

## **Čestné prohlášení a souhlas se zveřejněním**

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracoval samostatně a uvedl v ní veškerou literaturu a zdroje, které jsem použil.

Souhlasím se zveřejněním v Univerzitní knihovně Slezské univerzity v Opavě, v knihovně Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a na webových stránkách Institutu tvůrčí fotografie FPF SU v Opavě.

## **Poděkování**

Rád bych využil tento prostor a poděkoval Vladimíru Birgusovi za odborné rady, pomoc a cenné připomínky při vytváření této bakalářské práce. Také bych rád poděkoval své rodině a zejména přítelkyni Veronice, která vytrvale snášela moje nadšené přednášky o posmrtné fotografii.

Robert Kiss

**Forenzní přístup k umělecké fotografii inspirované smrtí po roce 1945**

Obor: Tvůrčí fotografie

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Vladimír Birgus

Oponent: Odb. as. Mgr. Václav Podestát

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

Judith Goldman, 1976

## **Obsah**

Úvod.....	9
1. Kapitola.....	11
<b>Historie zobrazování smrti ve fotografii</b>	
1.1 Úvod do historie zobrazování smrti ve fotografii.....	11
1.2 Smrt ve fotografii v kontextu 19. a 20. století .....	13
2. Kapitola.....	16
<b>Forenzní přístup k umělecké fotografii inspirované smrtí po roce 1945</b>	
2.1 Úvod do zobrazování smrti v umělecké fotografii .....	16
2.2 Forenzní přístup v umělecké fotografii inspirované smrtí.....	20
2.3 Fotografové využívající forenzní přístupy v posmrtné umělecké fotografii .....	21
Závěr .....	47
Seznam použitých pramenů .....	49
Jmenný rejstřík.....	51



## Úvod

V minulosti se tématu smrti ve fotografii věnovalo množství historiků a teoretiků fotografie a umění, sociologů, antropologů, fotografů, kurátorů a dokonce i filmařů. Velmi obsáhle a detailně je popsána historie posmrtné fotografie, její vývoj v čase, konkrétní styly, důvody a motivy k jejímu užívání.

Nespočet autorů literatury posmrtné fotografie zmiňuje, že tyto snímky měly především historickou dokumentární hodnotu. Přístup fotografů byl, kromě několika výjimek, především reportážní a dokumentární. Posmrtné fotografie byly tvořeny na památku pro rodiny zesnulých (posmrtné portréty, záznamy z pohřbů) a jako svědectví o válečných a jiných zločinech. Oblast užitá, amatérská i profesionální posmrtné fotografie je tedy zdokumentována v řadě vědeckých publikací, ale například i v diplomové práci polského absolventa Institutu tvůrčí fotografie Pawła Supernaka, který jako jeden z mála pokryl oblast posmrtné fotografie do roku 1945 v českém jazyce. Vytváření další práce věnované obecné historii tohoto téma by bylo, dle mého názoru, neefektivním rozměňováním dosud známých faktů a jen stěží by přineslo nová hodnotná fakta nebo pozoruhodné souvislosti.

Původním cílem této práce bylo vytvořit základní přehled o posmrtné fotografii vytvořené po roce 1945. Nicméně v průběhu studia daného tématu jsem zjistil, že vzhledem k neočekávaně vysokému počtu fotografických děl zabývajících se tematikou smrti, by bylo téměř nemožné vtěsnat vše do jedné bakalářské práce. Tak, jak jsem postupně objevoval autory věnující se tomuto tématu, začal jsem si všimnout určitých společných znaků, kterými se jednotlivá díla vyznačovala. Poté jsem se rozhodl, že nejefektivnějším způsobem, jak dané téma smysluplně analyzovat, bude specializace na konkrétní vizuální a obsahové prvky. Místo popisování zdokumentované oblasti posmrtné dokumentární a reportážní fotografie se tedy tato práce zaměřuje na forenzní přístupy k tématu smrti ve fotografii umělecké, a to od roku 1945 do současnosti, čímž nepřímo navazuje na diplomové práce absolventů Institutu tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě *Smrt ve fotografii od jejího počátku do roku 1945* Pawła Supernaka a *Posmrtný portrét ve fotografii* Přemysla Havlíka.

V rámci práce je záměrem poskytnout o tomto tématu základní přehled, který bude jako jeden z mála pramenů sloužit k následnému podrobnějšímu studiu.

První kapitola je věnována historii zobrazování smrti ve fotografii. Jedná se o stručný úvod do dané problematiky, který nastiňuje motivace vzniku posmrtné fotografie a její kriminální a dokumentární tradici.

Druhá kapitola pojednává o historii umělecké posmrtné fotografie. Představuje první známá díla a vytváří elementární přehled o této oblasti fotografie. V druhé kapitole také podrobněji zkoumám forenzní přístup samotných fotografů, kteří se zabývají uměleckou tvorbou inspirovanou smrtí. Mnoho autorů, které jsem do výběru zahrnul, je dnes světově uznávanými fotografy. Do svého výběru jsem zahrnul ale i autory, kteří se netěší mezinárodnímu věhlasu, jejichž význam je regionální, ale jejichž práce zaslouží v kontextu posmrtné umělecké fotografie pozornost.

# 1. Kapitola

## Historie zobrazování smrti ve fotografii

### 1.1 Úvod do historie zobrazování smrti ve fotografii

Zobrazování nebožtíků a pozůstalých pomocí fotografie má svou tradici a kořeny v malířství. V dobách, kdy fotografie neexistovala, bylo pořízení takového posmrtného portrétu od malíře obvyklé, nicméně stále se jednalo o výsadu zámožných a mocných. Po staletí bylo pro běžného člověka takovéto dílo finančně nedosažitelné.

Už v době, kdy fotografie vznikala, bylo zřejmé, že toho medium bude mít velký obchodní potenciál. Fotografové, často rekrutovaní z řad malířů, mnohdy tvořící stále v malířských ateliérech, si uvědomovali, že pomocí fotografie dosáhnou rychlejšího a přesnějšího zobrazování skutečnosti. Zpočátku se jednalo především o umělce, vědce a zámožné intelektuály, nicméně ruku v ruce s technickým vývojem vznikaly už v roce 1840 komerční fotografické ateliéry, které byly vhodnou alternativou k ateliérům malířským. Finanční náklady na pořízený fotografického portrétu byly několikanásobně nižší, než náklady na vznik malířského portrétu a tak fotografie zcela logicky převzala a později téměř zcela zastoupila „klasické“ malířské práce včetně portrétování nebožtíků či pozůstalých. Velký rozmach užití posmrtné fotografie má tedy především ekonomické důvody.

Dokumentární, reportážní a užitá posmrtná fotografie, ať už profesionální nebo amatérská, má tedy svou dlouholetou tradici. Hojně využívána byla také v kriminalistické a později i ve válečné fotografii. Přestože dokumentace války začala brzy v historii fotografie, rané válečné fotografie nezobrazují smrt. Místo toho ukazují bojiště nebo vojenské důstojníky. Existuje několik důvodů. Nejdříve války fotografovali amatéři, většinou vojáci sami. Jejich obrazy nebyly určeny pro zveřejnění, a tudíž měli na věci osobní zájem. Mrtvá těla ale logicky v zájmu nebyla. Jedním z prvních fotografů, kteří cíleně vytvářeli válečné snímky, byl Angličan Roger Fenton, autor dnes dobře známých fotografií z Krymské války (1854-1855). První významná událost, při které došlo k vytvoření většího počtu posmrtných fotografií, byla bitva u Antietam

Creeku, blízko Sharpsburgu v Marylandu v září roku 1862. Fotografové Alexander Gardner a James Gibson, kteří byli schopni dojet na bojiště nedlouho po konci války, vytvořili přes sedmdesát fotografií za pět dnů. Osm z nich ve stereo formátu – tehdy nejlevnějším a nejpoblárnější typu fotografie. Z celkového počtu zobrazují téměř na třetině fotografií padlé vojáky.

Neméně důležitou roli v historii posmrtné fotografie hraje také kriminalistická fotografie. Ta se skládá z fotografií z místa činu, z nápravných zařízení, z poprav, z fotografií zachycujících vymáhání práva, z fotografií vztahujících se k historii odhalování trestné činnosti a jejího následného potrestání a z takzvaných „mugshots“ tedy fotografií zločinců. Policejní snímky tohoto typu jsou v archivech početně zastoupeny již od roku 1840. Můžete na nich najít i nechvalně proslulé zločince jako Dillingera, Baby Face Nelsona, Pretty Boy Floyd a či Jesse Jamese. Tento druh fotografie se díky svému praktickému využití provozuje až do dnešních dnů a je často zneužíván ke zvýšení prodejnosti bulvárních periodik. Zajímavé je, že ačkoliv se ještě do roku 2007 čeští prokurátoři bránili využití digitálních fotografií jakožto důkazu u soudu, se v některých zemích Evropy včetně naší republiky tento způsob již považuje za legitimní<sup>1</sup>, což podle mého názoru není zrovna šťastné rozhodnutí. Ačkoliv je zřejmé, že digitální fotografie má své nepopíratelné ekonomické výhody, musíme přihlídnout na nebezpečí zneužití těchto důkazních materiálů. Neoprávněně manipulovat s negativem, aniž by to kdokoliv poznal, je oproti možnosti jednoduše retušovat digitální fotografii přece jen mnohem komplikovanější. Ve výsledku se tedy může vytratit punc objektivit a pravdivosti těchto snímků. Nicméně závazný pokyn k uznání a používání digitální fotografie jakožto důkazu není využíván zdaleka všemi oblastními složkami české policie.

---

<sup>1</sup> Dle informací od Úřadu služby kriminální policie a vyšetřování v Praze z roku 2011

## 1.2 Smrt ve fotografii v kontextu 19. a 20. století

Přístup ke smrti jako takové byl v 19. století velmi odlišný od toho dnešního. Téma smrti bylo dokonce běžným veřejným konverzačním tématem této doby. Smutek ze ztráty či odchodu blízké osoby byl častou a běžnou součástí veřejného i osobního života. Hřbitovy byly tvořeny více jako rekreační a odpočinková místa. Ačkoliv lidé velmi často přicházeli o své blízké, posmrtné fotografie brali jako zcela přirozenou součást života.

Vše se začalo měnit. Přibližně za 70 let (od počátku 20. století zhruba do roku 1970) se radikálně změnil názor celé společnosti na smrt. Ta se stala nevhodným, tabuizovaným a někde téměř zakázaným tématem. Podobenka, fotografie, obraz, či jen pohled na mrtvého se nám v dnešní době zdá přinejmenším zvláštní, ne-li vyloženě morbidní a zvrácený. Ale v 19. století a hlavně v jeho druhé polovině poznamenané vynálezem daguerrotypie bylo zobrazování smrti pomocí fotografie (a dříve pomocí malby) zcela běžnou součástí každodenního života tehdejší společnosti. Bylo to také tím, jak píše Elizabeth Kelley Kerstens ve svém článku pro *Ancestry Magazine*<sup>2</sup>, že v 19. století byla smrt mnohem běžnější záležitostí a dokládá to i statistikami úmrtí v USA. Zjistila, že v roce 1850 byla průměrná délka života 38.9 let, přičemž v roce 1900 to už bylo 49.6 let. Podobnou změnu zaznamenala dětská úmrtnost, která byla v roce 1850 nepředstavitelných 217.4 mrtvých na 1 000 narozených a v roce 1900 téměř o 50% nižší, tedy 120.1 mrtvých na 1 000 narozených. S tolika mrtvými okolo sebe se lidé logicky vypořádávali se smrtí diametrálně jiným způsobem. Lidé si najímali profesionální fotografy, kteří měli za úkol zdokumentovat mrtvé tělo jejich blízkých, než se zpopelní či uloží do země. Šlo totiž o jakousi poslední vzpomínku na dotyčného, o poslední šanci vytvořit si hmotnou památku na milovaného blízkého. Tato fotografie se po vytvoření rozeslala příbuzným, kteří z nějakých důvodů nemohli dorazit na pohřeb. Snímky byly posléze vystaveny v domovech rodin i příbuzných a byly často instalovány na velmi exponovaná místa v domě.

---

<sup>2</sup> Elizabeth Kelley Kerstens, CGRS, CGL ve svém článku pro *Ancestry Magazine* (09/10 2005)

Ačkoliv se v dnešní době většina lidí dívá na posmrtnou fotografii s despektem jako na něco nepatřičného, morbidního či nechutného, zájem o ni zase pozvolna roste. Ke konci 20. století bylo uspořádáno několik významných fotografických výstav a na toto téma byly také napsány odborné knihy, ze kterých lze čerpat. Například v roce 1995 uspořádalo National Museum of Photography, Film & Television Bradford ve Velké Británii důležitou výstavu s názvem *The Dead* (kurátoři: Val Williams, Greg Hobson) představující 28 umělců věnujících se posmrtné fotografii. V roce 1998 uspořádalo Teylers Museum v Holandsku výstavu *Naar het lijk, het Nederlandse doodsportret, 1500 – Heden*, která nabízela velký přehled o portrétování mrtvých ve výtvarném umění od roku 1500 až do roku 1998. V roce 2009 připravilo na toto téma výstavu *Le dernier portrait* také Musée d'Orsay v Paříži. V současnosti se například v New Yorku na toto téma otevře zhruba pět výstav ročně. Největší sbírka posmrtných fotografií ve vlastnictví privátního sběratele je umístěna v archivu Burnsových v USA. Právě z tohoto archivu čerpal Dr. Stanley Burns při vytváření dnes velmi známých knih *Sleeping Beauty I, II & III* (1990, 2002, 2010) a *Deadly Intent: Crime & Punishment* (2008). Burnsovy knihy ale nejsou zdaleka jedinou literaturou věnovanou tomuto tématu, ačkoliv mnoho z dalších autorů z jeho knihy či archivu čerpalo. Dalšími knihami jsou například *Secure the Shadow: Death and Photography in America* (1995, Jay Ruby), *Small Deaths: Photographs / Wittliff Gallery Series* (Kate Breakey / fotografie, A. D. Coleman / text, 2001, Texas), *Death Scenes: A Homicide Detective's Scrapbook* (Sean Tejaratchi, USA, 2000) a *Mutter Museum Historic Medical Photographs* (Laura Lindgren, NY, 2007). Dr. Stanley Burns stojí také za televizním dokumentem *Death in America* (1997) o historii posmrtné fotografie, který vytvořil s pomocí režiséra jménem J. R. Olivero.

Kromě literatury a televizního dokumentu se můžeme také setkat s organizacemi, které nabízejí moderní posmrtnou fotografii. Konkrétně jde o organizace *Now I Lay Me Down to Sleep* (\*2005) a *The American Child Photographers Charity Guild*. Jsou to neziskové organizace, které zcela zdarma nabízejí služby profesionálních fotografů. Jejich práce spočívá v dokumentování dětí, které se narodily mrtvé, nebo se očekává, že zemřou brzy po porodu. Fotografové těchto agentur vytvářejí snímky pro rodiny, které si přejí mít alespoň nějakou památku na své potomky

nehledě na to, jak dlouhý byl jejich život. Podle pozitivních ohlasů od dotyčných rodin je evidentní, že vzniklé fotografie nejsou pro rodiny stresující a morbidní připomínkou smrti jejich potomků, nýbrž nedocenitelnou památkou na jejich existenci na tomto světě. Pro rodiče, kteří si tyto fotografie dávají také do svých rodinných alb, jsou snímky nápomocné právě v období, kdy se snaží překonat vzniklou životní situaci.



Jane Eaton Hamilton / NILMDTS; Ella, zemřela na rozedmu plic 7 měsíců a 20 dní od narození, 2009

## **2. Kapitola**

### **Forenzní přístup k umělecké fotografii inspirované smrtí po roce 1945**

#### **2.1 Úvod do zobrazování smrti v umělecké fotografii**

Pokud budeme podrobněji zkoumat historii umělecké posmrtné fotografie, zjistíme, že její výskyt byl v historii spíše ojedinělý. Nicméně prvním známým příkladem umělecké fotografie inspirované smrtí je autoportrét Hippolytea Bayarda již z roku 1840. Na fotografii *“Self Portrait as a Drowned Man”* (Autoportrét utopeného muže) Bayard prezentuje sám sebe jako oběť, jako člověka, který byl dohnán k sebevraždě kvůli nedostatečnému uznání jím vytvořeného fotografického procesu přímého pozitivního tisku, který ve své době ne zcela úspěšně konkuroval rozšířené daguerrotypii. Další ikonou nejen umělecké fotografie inspirované smrtí je snímek Henryho Peach Robinsona z roku 1858 nazvaný *Fading Away* (Odcházení). Snímek zobrazuje mladou ženu obklopenou příbuznými, která umírá na tuberkulózu. Sestra umírající ženy stojí nad sofa, jejich matka sedí naproti a svírá v ruce zavřenou knihu. Mezi těsně otevřenými závěsy v pozadí hledí z okna do pochmurné oblohy postava muže. Odcházející denní světlo je zde zjevnou metaforou odcházející života mladé dívky. Už tehdy se Henry Peach Robinson setkal s kritikou, která mimo jiné zapříčinila to, že se místo zobrazování pietních a tragických událostí začal věnovat mnohem lehčím, více idealizovaným tématům.





Henry Peach Robinson, Odcházení, 1858

Ačkoliv posmrtná dokumentární, reportážní a užitá fotografie prostupuje historií fotografie velmi často, umělecká posmrtná fotografie zažívá svůj rozmach až v 70. letech 20. století. V tomto období začíná být smrt legitimním, i když stále tabuizovaným a kontroverzním tématem. Poprvé v historii se umělci fotografové začínají smrti zabývat, reflektovat jí a přinášet svoje mnohdy velmi osobní výpovědi. Tento fakt je zapříčiněn hned několika faktory. Po skončení II. světové války se stává společnost citlivější ve vnímání humanitních otázek. Lidé pozorně sledují silné šokující fotografie, které z válečných konfliktů přinášejí dokumentaristé. Není tedy divu, že v šedesátých letech poznamenaných válkou ve Vietnamu vyvolávají veliké společenské debaty témata jako potraty nebo eutanázie. Smrt, truchlení po ztrátě blízké osoby a etické otázky týkající se života a smrti hýbou společností a stávají se tak i předmětem studií široké škály vědních a později i uměleckých oborů. Akademici z rozličných oblastí začali vydávat svoje expertízy zkoumající téma smrti. Příkladem může být kniha Barneyho Glasera a Anselma Strausse *Awareness of Dying*, která studovala vztahy mezi umírajícím pacientem, rodinou a personálem hospitalizačního zařízení a kritizovala nedostatečnou nebo nulovou informovanost těchto pacientů o faktu, že umírají.

Tato kniha měla velké ohlasy a přinutila doktory, aby začali pacienty pečlivě informovat o jejich kritickém stavu a popřípadě jim nabízely individuální řešení v jejich posledních chvílích. V roce 1969 vydala švýcarsko-americká psychiatrička Elizabeth Kübler-Rossová knihu *On Death and Dying*, kterou následoval britský psycholog Colin Murray Parkes svou knihou *Bereavement* (1972). Nicméně průlomovým dílem a zároveň vrcholným dílem francouzské historiografie se stala kniha *Western Attitudes toward Death: From the Middle Ages to the Present* z roku 1975, kterou napsal francouzský historik Philippe Ariès. Tato kniha se stala zásadní v především pro lékařské obory a media věnující se medicíně.

V počátcích osmdesátých let<sup>3</sup> strhla pozornost široké veřejnosti nemoc AIDS, syndrom získaného selhání imunity. Nemoc si nevybírala, nedělala rozdíly mezi mladými a starými, mezi chudými či zámožnými a nehleděla na barvu pleti či společenské postavení. Byly vynaloženy obrovské finanční prostředky, které měli zajistit odborná střediska pro nemocné a potřebné vybavení pro výzkumníky pracující na vývoji léku. Celá situace, která vygradovala zveřejněním účtů za tato opatření, byla silně monitorována medií. Smrt již nebyla na okraji zájmu, ale stala se jedním z předních témat ve společnosti, politice i v médiích. Autor úspěšné knihy *The Revival of Death* (1994) Tony Walter vyzoroval, že s přibývajícím počtem lidí, kteří byli dlouhodobě neúspěšně léčeni, lze jen velmi těžko prosazovat názor tvrdící, že je smrt nevhodným tématem konverzace. Přímoou zkušenost se smrtí měly v těch časech čím dál tím více i industrializované a urbanizované oblasti celého světa. Tištěná media, rozhlas, televize a internetová media přinášeli zprávy o epidemiích, pandemiích, tragických nehodách, násilných činnostech, vraždách, genocidách, etnických čistkách, teroristických útocích a válečných konfliktech ze všech koutů světa. Právě v kontextu probíhajících událostí našla posmrtná umělecká fotografie svoje publikum, jehož pozornost přitahovala tématem, které tehdejší společnost do té doby přijímala jen s velkými rozpaky nebo vůbec. Odborná i laická veřejnost byla nejistá ve svých reakcích a neměla adekvátní odpovědi, čímž vytvořila prostor pro uměleckou invenci.

---

<sup>3</sup> Konkrétně v roce 1981

Téma smrti začalo reflektovat množství fotografů. U některých prostupuje smrt jejich celoživotní tvorbou a stává se součástí fotografického rukopisu. Někteří naopak s tématem smrti pracovali v rámci jedné série, či v několika individuálních fotografiích. U uměleckých fotografů lze vysledovat několik rozdílných přístupů k tématu, z nichž jsem pro potřeby této bakalářské práce vybral přístup, který nazývám *forezní*.

## 2.2 Forenzní přístup v umělecké fotografii inspirované smrtí

Budeme-li podrobněji zkoumat oblast moderní posmrtné fotografie a ponecháme-li stranou kriminalistickou, reportážní a dokumentární tvorbu, nalezneme několik desítek fotografů, kteří se tématu věnují v rámci své ryze umělecké tvorby. Ačkoliv by se mohlo zdát, že je téma smrti u současných uměleckých fotografů okrajovým tématem, díky pozorné analýze vysokého počtu tematických prací lze objevit několik rozličných přístupů. Pro přehlednost práce a absenci relevantních předchozích studií, jsem si dovolil tyto přístupy definovat na základě vlastní analýzy společných prvků jednotlivých uměleckých děl. Přístup, který jsem vybral jako ústřední téma této bakalářské práce, jsem nazval *forenzním*. Forenzní fotografie je encyklopedicky definována jako „*fotografický obor, který se zabývá vytvářením přesných reprodukcí činů, místa nebo nehody ve prospěch soudu nebo na pomoc při vyšetřování.*“ V pracích uměleckých fotografů, které jsem definoval jako forenzní, samozřejmě nejde o vytváření přesných reprodukcí zmíněných faktů, nicméně nelze ignorovat jejich tendence k popisnému vědecko-analytickému přístupu. Tyto tendence se projevují v různých rovinách zejména po vizuální a obsahové stránce fotografií.

Příkladem tohoto přístupu můžou být práce Annet Van Der Voortové, Adama Voorhese, Jean-Luc Dubina, Ilji Čičkana, fotografického páru Daniel & Geo Fuchs, Lorryho Salceda, Jacka Burmana, Rudolf Schäfera, Alaina Willaumea, Pietera Hugoa, Waltera Schelse, Daniela Schumanna, Davida Wojnarowicze, Nan Goldinové, Annie Leibovitzové, Elizabeth Heyertové, Andream Serrana, Sue Foxové, Patricka Budenze, Maeve Berryové, Hanse Danusera, Sally Mannové, Joel-Petera Witkina, Lese Krimse, Clare Strandové, Sarah Sudhoffové, Corinne May Botzové nebo Tobyho de Silvy. Na následujících stránkách představuji konkrétní práce těchto autorů, poukazují na podobnosti ve vizuální i teoretické rovině, cituji autorská vyjádření a příležitostně ozřejmuji jejich konkrétní motivace k vytvoření jednotlivých fotografických prací nebo sérií.

### 2.3 Fotografové využívající forenzní přístupy v posmrtné umělecké fotografii

Několik fotografů se zaměřilo na zobrazování lidských či zvířecích částí<sup>4</sup> naložených do formaldehydu. Příkladem může být práce *Still Life* holandské fotografky **Annet Van Der Voort**, cyklus *Brains* amerického fotografa **Adama Voorhese**, série *Monstruosité, beauté extrême* francouzského fotografa **Jean-Luc Dubina**, dílo *Sleeping Princess of Ukraine* **Ilji Čičkana** nebo kolekce *Conserving* německého fotografického páru **Daniel & Geo Fuchs**. Annet Van Der Voort, Adam Voorhes, Jean-Luc Dubin a bratři Fuchsovi zvolili při vytváření svých souborů čistě vědecko-analytický přístup. Autoři tu nekladou důraz na složité symboly, odkazy na umělecká díla, nebo vlastní subjektivní interpretace. Fotografie zachycují nekompromisní skutečnost. Jean-Luc Dubin zdůrazňuje, na celkem 15 selektovaných fotografiích, celek, tedy celou nádobu, která obsahuje deformovaná dětská těla. Na rozdíl od svých kolegů, kteří pomocí detailů zkoumají významné části těl člověka nebo zvířat, silně poukazuje na materiální podstatu fotografií. Na základě stejné kompozice pracuje i Adam Voorhes, který ovšem v rámci svého cyklu přidává i detailní záběry na jednotlivé preparáty, které z formaldehydových lázní pro potřeby fotografování vybírá. Jediným dosud známým fotografem, který se uchýlil je stylizaci těchto objektů, je ukrajinský fotograf Ilja Čičkan. Autor na svých fotografiích zachycuje zdeformované děti, které se narodily mrtvé v důsledku ozáření po havárii černobylského atomového reaktoru v roce 1986. Děti na fotografiích zdobí třpytivými šperky, které je mají transformovat do pozic modelů čekajících na polibek vzkříšení od prince. Společnou motivací zmíněných autorů je ale především dokumentace dotyčných preparátů<sup>5</sup>.

Podobně k tématu přistupuje i peruánský fotograf **Lorry Salcedo**. Na svých fotografiích ze série *Mummies Folio* zobrazuje Salcedo mumie tradičních peruánských indiánů. Autor se nesnaží skrze práci hledat svůj postoj ke smrti, nesnaží se bourat tabu,

---

<sup>4</sup> V sérii *Conserving* německého fotografického páru Daniel & Geo Fuchs se objevují také živočichové. V závěru této práce lze nalézt celou řadu dalších fotografií, kteří se ve svých sériích zabývají jen fotografováním uhynulých živočichů

<sup>5</sup> Také rakouský hyperrealistický malíř Gottfried Helnwein ve své sérii velkoformátových obrazů *Angels Sleeping* (1999) zobrazuje 200 let staré exponáty dětí naložených do formaldehydu

nebo posunovat hranice, nesnaží se snímky ani šokovat nebo znechucovat. Salcedo skrze své fotografie poukazuje na etnografickou hodnotu regionálního fenoménu. Jeho motivace je přirozená. Jeho fotografie přímočaré, didaktické, téměř forenzní. Salcedo bazíroval ve všech svých předchozích projektech na jednoduchosti a čistotě fotografického výrazu. V sérii *Mummies Folio* tomu není jinak. Stále požívá stejný formát a černobílou škálu barev. Na černém pozadí zobrazuje v centru obrazu svůj objekt zájmu. Fotografie ukazují celá těla a části mumií jako oční důlky, částečně odpadávající kůži, vlasy ale i potrhane šaty.

Kanadský fotograf **Jack Burman** zachycuje na svých fotografiích podobné objekty jako Dubin, Van Voortová, Voorhes nebo bratři Fuchsovi. V Burmanových fotografiích z katakomb na Sicílii<sup>6</sup>, polských plynových komor, latinsko-amerických zdravotních institucí, české kostnice v Sedlci u Kutné Hory a z dalších mnoha míst nalezneme snímky mumifikovaných lidských těl a jejich částí, koster nebo lékařských exemplářů. Smrt je pro něj stěžejní téma, které provází celou jeho tvorbu od osmdesátých let<sup>7</sup>.

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

Jack Burman pro deník *National Post*, 2008

Na rozdíl například od Witkina Burman své objekty téměř nepřizpůsobuje ani nestylizuje. Při fotografování nepoužívá svoje záblesková světla jako Serrano nebo Dubin. Většinou pracuje v podmínkách, které mu jsou přirozeně poskytnuty. Cestuje čistě jen s velkoformátovou kamerou a černým pozadím, které většinou ani nepoužije. Burman nemá tendenci vkládat do fotografií nějaká alternativní vizuální nebo textová dramata. Fotografie pojmenovává jednoduše. Součástí popisku je vždy jen název odvozený z krajiny, kde snímek vznikl a pořadové číslo. I přesto jsou jeho práce

---

<sup>6</sup> Sicilské katakomby jsou oblíbeným místem fotografů, kteří se věnují nejen posmrtné fotografii. Snímky z těchto prostor má například Max Jourdan, Peter Hujar nebo Michel Vanden Eeckhoudt. V kostnici v Sedlci fotografovali také například Ivan Pinkava, Robert Novák a Václav Jirásek

<sup>7</sup> Selekce 52 fotografií vytvořených v období od osmdesátých let do roku 2010, vyšla v knižní podobě. Kniha se jmenuje jednoduše *The Dead* a byla pokřtěna při otevření stejnojmenné výstavy v roce 2010 v Clint Roenisch Gallery v Torontu

mnohdy velmi estetické. Příkladem může být fotografie *Argentina #9*. Tvář krásné dívky tu leží na podstavci na homogenním černém podkladu. Jednoduché šedé pozadí tvoří zeď objektu, ve kterém autor fotografoval. Více než portrét připomíná fotografie klasická zátiší holandských mistrů. Rozptýlené světlo ze strany navozuje klidnou atmosféru a krásně vykresluje detaily ve tváři.



Vlevo: Jean-Luc Dubin, nepojmenované, ze série *Monstruosité, beauté extrême*, 2011

Vpravo: Adam Voorhes, *Brain Study no. 406, Teaching Brain Cross Section Dyed*, ze série *Brains*, 2013



Vlevo: Annet Van Der Voort; London, Great Britain, approximately 1950, ze série *Still Life*, 1992

Vpravo: Daniel & Geo Fuchs, nepojmenované, ze série *Conserving*, 1999



Vlevo: Jack Burman, Argentina #9, 2001

Vpravo: Lorry Salcedo, Scared Man, ze série Mummies Folio, 2003

Podobnosti ve vizuálním přístupu k tématu smrti lze vysledovat u autorů Rudolfa Schäfera, Alaina Willaumea, Pietera Hugoa, Waltera Schelse a Daniela Schumanna. I když měl každý z autorů rozdílný umělecký cíl, všech pět autorů postavilo svůj soubor na detailech obličejů portrétovaných nebožtíků. Až nápadná shoda vzniká v některých dílech Rudolf Schäfera a Alaina Willaumea. Ačkoliv je mezi jednotlivými díly velký časový odstup<sup>8</sup>, lze na první pohled nalézt společný vizuální výraz<sup>9</sup>.

Ve své serii *Visage de Mort* z roku 1985 málo známý **Rudolf Schäfer** na třinácti fotografiích zobrazuje portréty nebožtíků na operačních stolech<sup>10</sup>. Schäferovi fotografie, i když velmi přímočaré, ale nejsou chladným forezním záznamem nevyhnutelné skutečnosti. Nebožtíci tu jednoznačně nefigurují jako neživý anatomický objekt zájmu jako na fotografiích Van Voortové nebo Dubina, nýbrž jako krásní téměř spící lidé.

---

<sup>8</sup> Rudolf Schäfer publikoval své dílo v roce 1985. Willaumeovy fotografie vznikly až v roce 2011

<sup>9</sup> Více informací na další straně

<sup>10</sup> Fotografie byly vytvořeny v márnici v Berlíně



Schäferovi fotografie jsou tichou meditací na téma smrti. Jsou novodobým zhmotněním vizuálních i obsahových tradic posmrtné fotografie 19. století, pro které se zažil anglický termín *Sleeping Beauty*<sup>11</sup>. Divákovi chvíli trvá, než si uvědomí fakt, že portrétovaní muži, ženy i malé děti, jsou ve skutečnosti již po smrti. Inspirací k této sérii se stala práce fotografa Albert Rudomineho (1892-1975). Rudomine byl francouzský fotograf narozený na Ukrajině, který se zabýval především akty. Schäfera oslovily ale především snímky posmrtných masek, které začal vytvářet kolem roku 1927. Finální kolekce Schäferových fotografií je od roku 1987 ve vlastnictví britské Arden and Anstruthe Gallery, ze které byla v roce 2007 zapůjčena na výstavu *Visage de Mort* v Pallant House Gallery Vyjádření kurátora výstavy Francese Guye:

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

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

Mohlo by se zdát, že **Alain Willaume** k tématu nepřinesl nic nového, že od Schäfera převzal jeho koncept. Ale tak jako na první pohled matou diváka Schäferovi fotografie i ty Willaumeovi nabízejí pro prozkoumání překvapivá zjištění. Willaume ve své sérii *Les Vulnérables* na fotografiích sice zobrazuje spící ženy a muže, ale Schäferovu berlínskou márnici tu nahrazuje francouzskou pláž<sup>12</sup>, na které se sluní její návštěvníci. Lokalita vzniku fotografií tu ale, podobně jako Schäfera, nehraje významnou roli. *„Portrétovaní jsou u Willaumea univerzálními představiteli moderního člověka, který tajně doufá, že pomocí slunečního svitu odhalí a vytvaruje svou holou kůži do podoby svého budoucího nesmrtelného já“*<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Termín „Sleeping Beauty“ byl poprvé použit v bibliometrickém kontextu profesorem Anthony Van Raanem v roce 2004, který blíže definoval termín používaný původním autorem, doktorem E. Garfieldem (1970). V oblasti fotografie se tento termín používá pro označení snímků zesnulých osob

<sup>12</sup> Pláž leží ve francouzském městě Sète, kde byl Alain Willaume na společné rezidenci v rámci fotografického festivalu *Image Singulières* s uměleckou skupinou *Tendance Floue*

<sup>13</sup> dle textu Gérarda Hallera vytvořeného pro výstavu *Passage à l'acte – Les 20 ans de Tendance Floue* na festivalu *Rencontres d'Arles* 2011, kde měl Alain Willaume svou autorskou výstavu

Dalším z autorů, kteří v současné posmrtné umělecké fotografii využívají dokumentární přístup, je Jihoafričan **Pieter Hugo**. Muži, které zobrazuje v rozpracovaném souboru *The Bereaved* (pozůstali), zemřeli na AIDS a jiné pohlavní nemoci<sup>14</sup>. Snímky jsou detailními pohledy do rakví nebožtíků. Hugo se tu ale nesnaží se o prvoplánovou teatrálnost. Své snímky nestylizuje ani zásadně neupravuje. Ve fotografiích nenachází nic jiného než jasnou nevyhnutelnou skutečnost. Cíl Pietera Hugoa je čitelný, elementární. Pokud nyní nebude brát v potaz společný záměr autorů posmrtných fotografií o jistou tematickou osvětu, je jeho primárním úmyslem poukázat na drtivé dopady nemocí, které sužují současného člověka.

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

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

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

Schels a Lakotta posléze vytvořili pozoruhodný černobílý soubor, který pomocí portrétů před a po smrti představuje pacienty hospicu. Fotografie jsou tedy logicky tvořeny a prezentovány jako diptychy. Pacienti jsou zachyceni ve velkém detailu na homogenním černém pozadí.

---

<sup>14</sup> Fotografie byly vytvořeny v márnici Khayelitsha v Kapském Městě (RJA). Část připravované série byla publikována na oficiálních internetových stránkách Pietera Hugoa odkud pochází i ukázka na další straně. Z neznámých důvodů byly v průběhu roku 2013 ukázky i s doprovodným textem ze stránek odstraněny

Na první fotografii portrétovaní hledí přímo do objektivu, na druhé mají již oči zavřené a fotograf lehce mění úhel pohledu. Použité světlo dodává celé sérii na důstojnosti a vážnosti. Fotografie jsou doplněné životními příběhy, které jim pacienti při jejich opakujících se návštěvách vyprávěli. Součástí je vždy i krátká citace.



Vlevo nahoře: Pieter Hugo, Monwabisi Mtana, ze série The Bereaved, 2005

Vpravo nahoře: Daniel Schumann; Horst Kloeters, 30. srpna, ze série purpur braun grau weiss schwarz\_leben in sterben, 2009

Dole: Walter Schels a Beate Lakotta, Maria Hai-Anh Tuyet Cao, 52 let, ze série Life Before Death, 2008



Nahoře: Alain Willaume, nepojmenované, ze série Les vulnérables, 2011  
Dole: Rudolf Schäfer, Visage de Mortes 1, ze série Visage de Mortes, 1987

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

Chladným klinickým vizuálním přístupem navzdory velmi blízkým vztahům k fotografovaným se vyznačují snímky **Nan Goldin**, **Annie Leibovitz** a **Dauida Wojnarowicze**. Momentky Nan Goldin jsou velmi neotřelým, mnohdy nelichotivým, nicméně blízkým, autentickým a zasvěceným pohledem do světa homosexuální komunity, obsahujícím vizuální svědectví nejen o boji jejích přátel s drogami, ale i s nemocí AIDS, které mnoho z nich podlehl. Příkladem může být její série *Cookie Portfolio* o Dorothy Keller „Cookie“ Muellerové.

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

Nan Goldin pro *digitaljournalist.org*

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

Podobně zobrazuje Annie Leibovitz zesnulou Susan Sontag v knize *A Photographer's life 1990 – 2005*, kde můžeme na jedné dvoustraně vidět čtyři černobílé izolepou spleené pozitivy zobrazující Sontagovou v rakvi. Na další dvoustraně představuje Leibovitz velmi odměřeně působící kolekci dvaceti barevných fotografií obsahující detaily Sontagové v rakvi. U Každé fotografie je zachována autenticita prostředí, daného světla i použité digitální techniky bez dodatečných příkrášlení.

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

Mezi nejvýraznější díla, která vznikla v oblasti posmrtné umělecké fotografie, patří bezesporu cyklus *Travelers*<sup>15</sup> od **Elizabeth Heyert**. V průběhu zhruba jednoho roku<sup>16</sup> navštěvovala autorka vyhlášený pohřební ústav Isaiaha Owense<sup>17</sup> v Harlemu v New Yorku. Isaiah Owens není jen majitelem prosperujícího pohřebního ústavu, ale především uznávaným profesionálem v oblasti moderního posmrtného balzamování<sup>18</sup>.

---

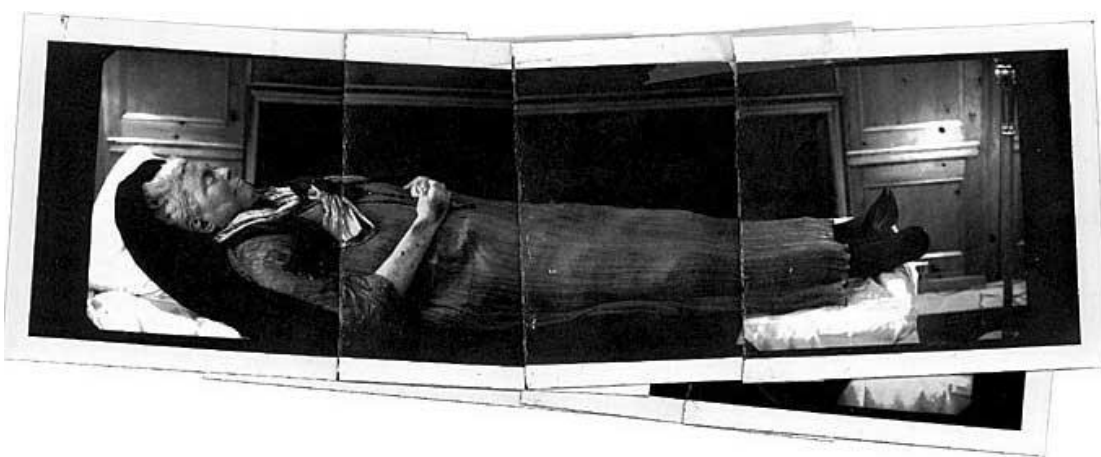
<sup>15</sup> Její fotografie z cyklu *Travelers* byly vystaveny například v Musée de l'Elysée Lausanne ve Švýcarsku, v Hayward Gallery v Londýně nebo v Edwynn Houk Gallery v New Yorku. Selekce třiceti tří fotografií vyšla také knižně v roce 2006

<sup>16</sup> Práce zahrnuje snímky nebožtíků od 22 do 101 let, kteří zemřeli v Harlemu v letech 2003 až 2004

<sup>17</sup> Isaiah Owens je profesionální balzamovač a majitel a ředitel pohřebního ústavu *Isaiah Owens funeral service*, který se nachází na 216 Lenox Avenue (Malcolm X Boulevard) v New Yorku. Pro své korektní vystupování a inspirující životní postoje je nazýván obyvateli Harlemu *The Prophet* (Prorok).

<sup>18</sup> Současný odborný výraz pro balzamování je *Thanatopraxie*

Heyertová tedy začala fotografovat nabalzamované nebožtíky, jejichž poslední rozloučení s rodinami probíhalo právě v Owensově pohřebním ústavu. Výsledek její práce je fascinující. Na barevných tiscích, které jsou téměř v životní velikosti, ukazují nebožtíky v nádherných slavnostních róbách, v luxusních oblecích nebo společenských šatech. Portrétovaní mají nádherné klobouky, ozdobné šerpy, tradiční kostelní kravaty, elegantní rukavice nebo třpytivé šperky. Ačkoliv je vše připraveno na klasický harlemský pohřební rituál, v jehož centru bude stát otevřená rakev, my vidíme jen formální portréty na homogenním černém pozadí. V rámci moderní posmrtné umělecké fotografie snesou tyto snímky srovnání jen s prací Rudolf Schäfera. Nicméně Heyertová nám v tomto cyklu nedává jasný vizuální klíč ve formě autentického prostředí chladné márnice jako právě Schäfer. Nebazíruje na zdůraznění faktu, že portrétovaní jsou již po smrti. „*Mé portréty nejsou o smrti, ale o lidských životech,*“ říká Heyertová. „*Nejsou velebením: tyto fotografie jsou vizuální poselstvím toho, co si žijící chtějí zapamatovat, příběhy, které o mrtvých chceme vyprávět my všichni.*“ Její portréty ale nejsou jen konzervativním vizuálním poselstvím mizejícího pohřebního zvyku měnící se harlemské komunity, nýbrž provokativní meditací nad lidskostí, důstojností a smrtí. Heyertová nás vybízí, abychom uvažovali o kráse i složitosti lidského bytí.



Nahoře: Nan Goldin, Cookie in Her Casket, ze série Cookie Portfolio, 1989  
Uprostřed: David Wojnarowicz, Nepojmenované (Peter Hujar), 1989  
Dole: Annie Leibovitz, New York, 29. prosinec 2004, 2004





Elizabeth Heyert; Joel Goff, narozen v dubnu 1950, zemřel v listopadu 2003; ze série Travelers, 2003

**Andres Serrano** není jen fotografem stojícím za kontroverzním souborem *Body Fluids* (tělní tekutiny, 1987), ve kterém mimo jiné ponořil sochu ukřižovaného Ježíše Krista do moči, ale i cyklu fotografií s názvem *Morgue* (Márnice, 1992). V tomto souboru se objevují silné barevné fotografie nebožtíků, respektive jejich částí. Studuje tu postavy, ruce, nohy, hlavy a genitálie mrtvol. Na velkých tiscích většinou ukazuje ty části těl, které vedly ke smrtelnému zranění daného nebožtíka. Jsou tu detailně vidět bodné rány, zářezy skalpelem, naduté maso vinnou utonutí, obličej zbarvené jedem, ohořelé obličej ale i podřezané ruce nebo genitálie. Serrano měl svolení, aby si do márnice vzal svá světla, pozadí a další vybavení. Dostal jistou tvůrčí svobodu jakožto umělec studující objekt svého zájmu. Zajímavý rozhovor<sup>19</sup> s Andresem Serranem, jehož část je možno vidět níže, publikovala Anna Blume po zveřejnění souboru *Morgue* v roce 1993.

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

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

**AB** *Objevování čeho?*

---

<sup>19</sup> Andreas Serrano pro časopis *Bomb*, číslo 43, jaro 1993, Anna Blume

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

**AB** *Toto je esteticky přitažlivé?*

**AS** *Absolutně.*

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

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

Sue fox pro časopis *The Independent*, 24. března 1998

Ačkoliv se Sue Fox dočkala chladných kritik, byla téhož roku přizvána ke spolupráci na televizním dokumentu *The Vile Bodies* (odpudivá těla). Tento třídílný dokument z dílny britské stanice *Channel 4* představil širokému publiku práce uměleckých fotografů, kteří v rámci svých projektů pracují s lidským tělem. Konfrontuje diváka s kontroverzními

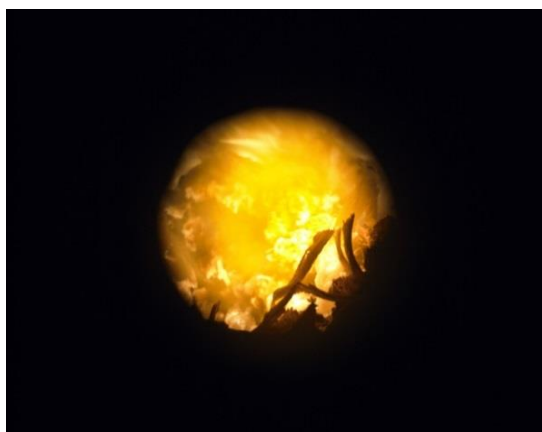
tématy jako je smrt, obezita, stárnutí nebo dětská nahota. V dokumentu se objevuje také Nick Waplinton, který tvoří fotografické rekonstrukce reálných sebevražd, Sally Mann, jejíž fotografie vlastních obnažených dětí vzbudily hlasité negativní reakce, nebo autor známých posmrtných fotografií Joel Peter Witkin.

Kompozičně blízká Serranovi a Foxové jsou rovněž práce **Patricka Budenze**, **Gorana Bertoka** nebo **Clare Strandové**. V krátkém cyklu *Post Mortem* Budenz mapuje cestu lidského těla po smrti zakončenou kremací. Budenz, obdobně jako Sue Fox, při této práci nepoužívá záblesková světla. Na rozdíl od Serrana tu nenalezneme jednoduše tmavé pozadí. V jeho fotografiích je naopak kladen důraz na klinickou bílou barvu navozující pocit chladné nemocniční instituce. Strandová, dnes významná britská fotografka, se ve své úplně první publikované sérii *The Mortuary* (1994) zaměřuje na detaily nástrojů používaných v márnících. Na jejích fotografiích nalezneme například zakrvavený stůl nebo koš naplněný nastříhanými daňovými účty, které slouží k vyplnění tělních dutin. Nabízí se známá citace Benjamina Franklina říkající: „*Na světě jsou jisté pouze dvě věci: smrt a daně*“. Nicméně Franklin asi netušil, že se tyto jistoty potkají i fyzicky. Strandová svůj cyklus, atypicky pro její další tvorbu, pojala barevně. Nicméně temná černá prostupující její budoucí tvorbou je přítomná i zde.



Nahoře: Sue Fox, nepojmenované, ze série Post-Mortem, 1995  
Uprostřed: Andreas Serrano Jane Doe zabitá policií, ze série Morgue, 1992  
Dole: Patrick Budenz, nepojmenované, ze série Post Mortem, 2009

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



Maeve Berry, Nepojmenované, ze série *Incandescence*, 2008

Významný současný švýcarský fotograf **Hans Danuser** reprezentuje ve svém cyklu *IN VIVO*, fotografovaném v průběhu let 1980-1989 v USA a v Evropě, lehce odlišný vizuální postoj. Pro fotografie je charakteristický výrazný autorský rukopis, který se v tomto případě vyznačuje kombinací podmanivých temně exponovaných a klinicky čistých černobílých záběrů. Důležitou roli tu hrají detaily a struktury lékařského vybavení a technických a vědeckých vynálezů. Celkem 93 fotografií Danuser

metodicky rozdělil na celkem sedm menších solitérních sérií. Jeho analytický přístup je ale okořeněn silnou subjektivní výpovědí. Autor nás konfrontuje s eticky nejvíce citlivými oblastmi lidského myšlení. Danuser identifikuje v sedmi důmyslně pojmenovaných oddílech *Gold*, *Atomic Energy*, *Medicine I*, *Medicine II*, *Physics I*, *Chemistry I*, *Chemistry II* centrální oblasti etického konfliktu tehdejší a vlastně i současné moderní civilizace, za něž považuje ekonomii, vědu, výzkum a technologie.



III 2



III 3



III 4

Hans Danuser, *Medicine I*, ze série IN VIVO, 1989

Silně esteticky založená je také práce fotografky **Sally Mann**. Autorka fotografovala v prostředí antropologického střediska univerzity v Tennessee v Knoxville, pro které se zažil lidový výraz *Body Farm*, specializující se na vědecké studium dekompozice<sup>20</sup> lidského těla. V cyklu nazvaném rovněž *Body Farm*, z let 2001 – 2002, autorka vytvářela snímky mrtvých lidí, kteří mimochodem již během svého života souhlasili s využitím jejich těl pro vědecké účely. Díky zobrazenému procesu lidského rozkladu a autentickému prostředí antropologického střediska mají autorčiny snímky forenzní charakter. Nakonec i výběr vědecké instituce, jakožto lokace pro fotografování, vybízí a částečně směřuje autora k analytickému přístupu. U fotografií Sally Mann je navzdory všem okolnostem výrazně citelný její obsahový i vizuální rukopis, který je dán především kontroverzním tématem a použitím mokrého kolodiového procesu.

<sup>20</sup> Dekompozice (rozklad) je postupná dezintegrace mrtvé organické hmoty, vrcholící mineralizací, tedy úplnou přeměnou na látky anorganické, jako je voda, oxid uhličitý a různé soli. Rozkladu podléhají jak části těl (spadané listí, mrtvé kusy kůže), tak i celé organismy poté, co zemřou. Příčinou rozkladu jsou nejen fyzikální, ale zejména také biologičtí činitelé, kteří mrtvou biologickou hmotu konzumují.

Nicméně Sally Mann na svých převážně černobílých snímcích svoje objekty zájmu neestetizuje. Nenosí si svá pozadí jako Dubin, Solcedo, Heyertová nebo Serrano, nemanipuluje s těly jako Witkin a nearanžuje scénu jako Krims<sup>21</sup>.

*„Jestli existuje nějaká doba, kdy jsme zranitelní, je to doba po naší smrti. V životě měli tito lidé hrdost a soukromí. Je mi jich líto. Přemýšlela jsem nad tím, že kdyby věděli, že je fotografuji bez toho, abych jim dala šanci si učesat vlasy nebo dát zpět své zuby, zemřeli by studem. Takže jsem čekala, že se budou kritici ptát: je toto správné?*

*Byla jsem připravená se svou odpovědí: všichni tito lidé podepsali formuláře. To samé jsem udělala já, věnovala jsem své tělo pro výzkum. Potom jsem ale zjistila, že některá těla patřila lidem z ulice, kteří formuláře nepodepsali. A i ti, kteří formulář podepsali, pravděpodobně mysleli, že fotografie budou vědecké a ne umělecko-diletantské. Takže když přišla další várka, rozepli vaky, vyndali je a dali mi volnou ruku a řekli – Do toho – rozhodla jsem se nechat objekty anonymní. Ani jsem je nechtěla estetizovat. Bylo důležité s nimi jednat s respektem.“*

Sally Mann v pro *The Guardian*, 2010

Uměleckou odpovědí na posmrtné dokumentární fotografie Arthura Felliga, známého pod pseudonymem Weegee, jsou snímky ze série *The Incredible Case of the Stack O'Wheat Murders*, které vytvořil **Les Krims**. Tento cyklus, který vznikl již v roce 1972, je sestaven z fotografií z míst činu. Snímky se první pohled tváří jako originální forenzní fotografie, ale jsou od počátku vykonstruované. Krims na nich zobrazuje nahé ženy, které se staly oběťmi sexuálně motivovaných vražd. V limitované edici vydané samotným autorem, bylo cílem především rozhybat společnost a povzbudit hlavně mladé umělce k tomu, aby zobrazovali své interní fikce a objevovali zakázaná témata. Důležité je dle mého názoru zmínit fakt, že se jedná se o jedno z prvních děl v oblasti moderní posmrtné umělecké fotografie a tak je logické, že Krimsův umělecký počin vzbudil silnou vlnu negativní kritiky napříč tehdejší společností.

---

<sup>21</sup> Na straně 42 je fotografie ze série *The Incredible Case of the Stack O'Wheat Murders* od Lese Krimse



Samotné fotografie vždy zobrazují odhalené ženské tělo s kaluží krve a komínem palačinek, na které se autor v názvu série odkazuje. Krims většinou používá ostré zábleskové světlo, které zajišťuje tvrdé stíny a zvýrazňuje atmosféru forenzní fotografie. Scéna je většinou vykonstruovaná tak pečlivě, že téměř není rozeznatelná od obdobných autentických forenzních záběrů. Snímky byly poté vytištěny na grafický papír, který přinášel dramatickou zrnitost, vysoký kontrast a sépiový efekt.

Každý, kdo si zakoupil kompletní sérii deseti fotografií z *The Incredible Case of the Stack O'Wheat Murders*, dostal zároveň plechovku čokoládového sirupu, který měl být použit na simulaci krve ve fotografiích a dostatek palačinkového těsta k vytvoření zmíněného palačinkového komínu.



Nahoře: Les Krims, Nepojmenované, ze série The Incredible Case of the Stack O'Wheat Murders, 1972  
Dole: Sally Mann, Nepojmenované, ze série Body Farm, 2000-2001

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

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

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

Někteří lidé berou jeho fotografie stylizovaných mrtvol a zátiší z částí lidských těl jako naprosto přirozené. Argumentují tím, že je známo, že lidé, kteří si získají zkušenosti se smrtí (zaměstnanci pohřebních ústavů, vojáci, atd.), mohou klidně být a dokonce i jíst ve stejné místnosti, kde leží mrtvola bez jakéhokoliv problému. Tvrdí, že je nelogické, aby smrt byla skutečně schopna odpuzovat a odrazovat. V roce 1955 prohlásil anglický sociolog Geoffrey Gorer, že se smrt stala novým druhem pornografie, který nahrazuje sex jakožto největší tabu tehdejší společnosti<sup>22</sup>. Říká, že je to něco jako extrémní forma multikulturalismu, dodržování toho, co je drasticky cizí, a ano i děsivé. Witkin podle této teorie není vykořisťovatel nebo pesimista, ale ten, kdo říká ano na vše pochybné a hrozné.

Ačkoliv jde o zajímavou teorii, není pro mě osobně dostatečnou argumentací ve smyslu nehumánního a nedůstojného zobrazování lidí. Jeho fotografie, ačkoliv bezesporu vysoce estetické, zacházejí do fáze, kdy už podle mého názoru, figuruje člověk pouze jako rekvizita a tím ztrácí veškerou důstojnost. Každý člověk by měl mít určité hranice, které mu určují estetické a morální hodnoty. Witkin moje hranice mnohokrát překročil. I po smrti jsme přeci stále lidské bytosti.

---

<sup>22</sup> V eseji pro časopis *Encounter* / říjen 1955

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



Joel Peter Witkin, *Kiss*, 1982

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

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

Zcela jinak pak působí snímky americké fotografky Sarah Sudhoffové, která se v sérii *At the Hour of Our Death* soustřeďuje na fotografování důkazních objektů z míst vražd a sebevražd. U Sudhoffové nejde o pouhý strohý záznam drsné reality míst činu jako u Tobyho de Silva, nýbrž o hledání něčeho krásného a přízračného v oblasti, kde by to čekalo jen málo lidí. Sudhoffová se to snaží nalézt v krvi potřísněných polštářích, dekách nebo na oblečení obětí. Ve velkém detailu nechává vždy vyniknout barevné vzory a struktury daného důkazního materiálu, čímž se snaží zachovat poslední vzpomínku na lidskou přítomnost na tomto světě. Její motivace je osobní, pramení ze ztráty kamarádky, která zemřela velmi mladá. Pro autorku je akt fotografování druhem arteterapie. Její fotografie se snaží pozastavit okamžiky po smrti a zviditelnit věci, které většina lidí, včetně rodin obětí, nemá šanci spatřit. Autorka studuje oblast, ze které byl obyčejný člověk neprávem vyhoštěn.



Toby de Silva, Nepojmenované, ze série *The Perfect Place to Die*, 2009



Nahoře: Corinne May Botz, Dark Bathroom (tub), ze série The Nutshell Studies of Unexplained Death, 2004  
Dole: Sarah Sudhoff, Illness, Female, 60 years old, ze série At the Hour of Our Death, 2010

## Závěr

V této práci jsem zmapoval vývoj a hlavní tendence v umělecké fotografii inspirované smrtí po roce 1945. Pro přehlednost jsem v úvodu ve stručnosti zdůraznil ekonomické důvody, které vedly ke vzniku posmrtné fotografie v 19. století. Připomněl jsem dlouholetou tradici amatérské i profesionální dokumentární, reportážní a užité posmrtné fotografie hojně využívané také v kriminalistice a později i ve válečných konfliktech.

Připravil jsem několik faktů ozřejmujících vliv rozvoje technologií a medicíny, na změnu vnímání smrti ve fotografii v 19. a 20. století. Shrnujím významné fotografické výstavy, odborné vědecké a fotografické knihy, a další zdroje, ze kterých lze čerpat. Vypracoval jsem základní úvod do historie umělecké posmrtné fotografie včetně analýzy první známé umělecké fotografie inspirované smrtí, kterým byl autoportrét Hippolytea Bayarda z roku 1840. V dobových souvislostech jsem nastínil humanitní, společenské a vědecko-technické důvody rozmachu umělecké posmrtné fotografie v 70. letech 20. století.

Na základě vlastní analýzy společných prvků jednotlivých uměleckých děl jsem definoval forenzní přístup k tomuto tématu. Objevil jsem autory, jejichž práce vycházejí z podobných vizuálních i obsahových základů. Příkladem může být tendence k vědecko-analytickému přístupu při zobrazování lidských či zvířecích částí naložených do formaldehydu, který využívá Annet Van Der Voort, Adam Voorhes, Jean-Luc Dubin, Ilja Čičkan nebo Daniel & Geo Fuchs nebo při fotografování exponátů jako u Jacka Burmana a Lorryho Salceda. Podobnosti ve vizuálním přístupu ke zpracování tématu smrti jsem našel u autorů Rudolf Schäfera, Alaina Willaumea, Pietera Hugoa, Waltera Schelse a Daniela Schumanna. I když měl každý z autorů rozdílný umělecký cíl, všichni postavili svůj soubor na detailech obličejů portrétovaných osob nebo nebožtíků. Chladným klinickým vizuálním přístupem navzdory velmi blízkým vztahům k fotografovaným osobám se vyznačují snímky Nan Goldin, Annie Leibovitz, Davida Wojnarowicze. Do souvislostí s forenzním přístupem v posmrtné fotografii jsem dal také díla významných fotografů Andrese Serrana, Joel Peter Witkina, Sally Mann ale i Elizabeth Heyertové, Nicka Waplingtona a také díla kompozičně blízká Serranovi, které vytvořili Sue Foxová, Patrick Budenz,

Goran Bertok nebo Clare Strandová. Přibližuji zajímavou práci Maeve Berryové, která postavila celou sérii na snímcích z kremační pece a fotografy Lese Krimse, Tobyho de Silvu, Corinne May Botzovou a Sarah Sudhoffovou, spojující zaměření na zobrazování věcí či míst z fiktivních nebo autentických míst činu. Záměrně vynechávám například válečné, kriminalistické, dokumentární a reportážní práce na téma posmrtné fotografie, čímž nechávám prostor pro další studie, které budou v tomto málo probádaném prostoru podrobněji mapovat jejich samostatný vývoj a hlavní představitele.

Existuje totiž několik dalších směrů v rámci umělecké posmrtné fotografie, které by si zasloužili podrobnější zkoumání. Největší takovou oblastí je zřejmě posmrtná fotografie zaměřená na zachycování uhynulých a vycpaných živočichů, která se objevuje například u autorů jako *Thomas Wrede, Chriss Jordan, Laurent Bochet, Tomáš Rasl, Tou Chih-kang, Mary Shannon Johnstone, Charlotte Dumas, Cynthia Nudel, Bobby Neel Adams, Tarra Sellios, Emma Kisiel, Perttu Saksa, Danielle Van Ark, Edward James Benett, Lucas Zarebinski, Klaus Pichler, Marian Drew, Deborah Samuel, C.Owen Lavoie nebo Kimberly Witham*. Fotografové *Gregory Crewdson, Tod Baxter, Carlos a Jason Sanchez, Diana Thorneycroft, Kerry Sharbakka, Alexander James, Pieter Hugo, Charlie White, Duane Michals, Jim Johnston, Daniel Joseph Martinez, Joseph DeLappe, Erwin Olaf, Victoria Ambrami, Michel Campeau, Jeff Wall, Janieta Eyre, Donigan Cumming, Jan Faukner, Barbora Bálková, Paweł Supernak, Geraldine Kang, Matt Glass, Georgia Metaxas* na svých snímcích smrt buď jen předstírají, výrazně svá díla stylizují nebo portrétní živé osoby v kontextu tématu smrti. Autoři *Nobuyoshi Araki, Mat Collishaw, Jonathon Kambouris, James Reynolds, Katrin Koening* a *Miyako Ischiuchi* se zaměřují na fotografování osobních věcí zemřelých nebo na jídla, která jim byla připravena jako poslední těsně před smrtí. Zajímavá je také současná oblast válečné počítačové virtuální reality, ve které se pohybují umělci *Kent Scheely* nebo *Robert Owerweg*.

Ačkoliv by se mohlo zdát, že je výběr cíleně složen pouze z autorů, kteří jsou původem ze zemí západní Evropy nebo z Ameriky, národnost rozhodně při selekci nehrála žádnou roli. Nízký počet fotografů zabývajících se posmrtnou uměleckou tvorbou mimo západní svět je dán slabou lokální tradicí tohoto především západního fenoménu hojně rozšířeného například v Kanadě nebo ve Velké Británii.



## Seznam použitých pramenů

### Literatura

- Philippe Ariès, *Dějiny smrti I.: Doba ležících*, Argo, Praha, 2000.  
Philippe Ariès, *Dějiny smrti II.: Zdivočelá smrt*, Argo, Praha, 2000.  
Vladimír Birgus, Jan Mlčoch, *Česká fotografie 20. století*, KANT, Praha, 2010.  
Patrick Budenz, *Post Mortem*, Peperoni Books, Berlín, 2013.  
Jack Burman, *The Dead*, Magenta Foundation, Toronto, 2010.  
*Camerawork: A journal of photographic arts*, Volume 29, Number 2, Fall/winter 2002, SF Camerawork, San Francisco, 2002.  
Penny Cousineau-Levine, *Faking death: Canadian art photography and the Canadian imagination*, McGill-Queen's University Press, Kanada, 2003.  
Hans Danuser, *In Vivo*, Lars Müller Publishers, Curych, 1989.  
Douglas J. Davies, *Stručné dějiny smrti*, Volvox Globator, Praha, 2007.  
Jean-Luc Dubin, *Monstruosité, beauté extrême*, Chez Higgins, limitovaná edice.  
Sue Fox, *Post Mortem*, Viewpoint Photographic Gallery, Salford, 1997.  
Daniel & Geo Fuchs, *Conserving*, Edition Reuss, 2000.  
Přemysl Havlík, *Posmrtný portrét ve fotografii*, Institut tvůrčí fotografie, Slezská univerzita, Opava, 2003.  
Elizabeth Heyert, *The Travellers*, Scalo Publishers, 2006.  
Peter Javorík, *Tabu ve fotografii*, Institut tvůrčí fotografie, Slezská univerzita, Opava, 2006.  
Annie Leibovitz, *A Photographer's life 1990 – 2005*, Random House Trade Paperbacks, New York, 2006.  
Audrey Linkman, *Photography and Death*, Reaktion Books, Londýn, 2011.  
Václav Macek (ed.), *The History of European Photography 1900-1938*, Central European House of Photography, Bratislava, 2011  
Sally Mann, *What Remains*, Bullfinch Press, New York, 2003.  
Daniela Mrázková, *Co je fotografie, 150 let fotografie*, Videopress, Praha, 1989.  
Daniela Mrázková, *Příběh fotografie*, Mladá Frontra, Praha, 1985.  
Photo Poche n°104, *Les Krims*, Actes Sud, Arles, 2005.  
Photo Poche n°110, *Michel Vanden Eeckhoudt*, Actes Sud, Arles, 2007.  
Naomi Rosenblum, *A World History of Photography*, Abbeville Press; Fourth Edition, New York, 2008.  
Jay Ruby, *Secure the Shadow: Death and Photography in America*, The MIT press, Cambridge, 1995.  
Walter Schels & Beate Lakotta, *Noch mal leben vor dem Tod.: Wenn Menschen sterben*, DVA Dt. Verlags-Anstalt, Mnichov, 2004.  
Daniel Schumann, *Purple Brown Grey White Black - Life in Death*, Kerber, Bielefeld, 2009.  
Susan Sontag, *O fotografii*, Paseka, Praha, 2002.  
Paweł Supernak, *Smrt ve fotografii od jejího počátku do roku 1945*, Institut tvůrčí fotografie, Slezská univerzita, Opava, 2012.  
Otto M. Urban, *Joel-Peter Witkin Vanitas*, Arbor vitae, Řevnice, 2011.  
V. Williams & G. Hobson, *The Dead*, The National Museum Bradford, 1995.

## **Internetové stránky**

<http://vimeo.com/15977077>  
<http://www.sarahsudhoff.com/at-the-hour-of-our-death>  
<http://www.sarahsudhoff.com/here-after>  
[http://www.corinnebotz.com/Corinne\\_May\\_Botz/Nutshell\\_Studies.html](http://www.corinnebotz.com/Corinne_May_Botz/Nutshell_Studies.html)  
<http://tendancefloue.net/alainwillaume/>  
<http://sallymann.com>  
<http://www.leskrims.com>  
<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2010/may/29/sally-mann-naked-dead>  
[http://digitaljournalist.org/issue0106/voices\\_goldin.htm](http://digitaljournalist.org/issue0106/voices_goldin.htm)  
<http://bombsite.com/issues/43/articles/1631>  
<http://www.maeveberry.com/>  
<http://grauwerk.de/>  
<http://www.hansdanuser.ch>  
<http://www.elizabethheyert.com/projects/the-travelers/essay>  
<http://www.isaiahowensenterprises.com/about.html>  
<http://www.annetvandervoort.com/portfolio/stilllife/still-life/still-life1.html>  
<http://www.chezhiggins.com/news-jean-luc-dubin.html>  
<http://www.daniel-geo-fuchs.com/>  
<http://www.daniel-schumann.com/purpur/>  
<http://www.lorrysalcedo.com/>  
<http://www.jackburman.ca>  
<http://www.walterschels.com>  
<http://clarestrand.co.uk>

## Jmenný rejstřík

- Adams, Bobby Neel, 48  
Ambrami, Victoria, 48  
Araki, Nobuyoshi, 48  
Ariès, Philippe, 18, 49  
Bálková, Barbora, 48  
Baxter, Tod, 48  
Bayard, Hippolyte, 16, 47  
Benett, Edward James, 48  
Berry, Maeve, 20, 38, 48  
Bertok, Goran, 36, 48  
Blume, Anna, 34  
Bochet, Laurent, 48  
Budenz, Patrick, 20, 36, 37, 47, 49  
Burman, Jack, 20, 22, 24, 47, 49  
Burns, Stanley, 14  
Campeau, Michel, 48  
Coleman, A. D., 14  
Collishaw, Mat, 48  
Crewdson, Gregory, 48  
Cumming, Donigan, 48  
Čičkan, Ilja, 20, 21, 47  
Danuser, Hans, 20, 38, 49  
De Silva, Toby, 20, 44, 45, 46, 48  
DeLappe, Joseph, 48  
Drew, Marian, 48  
Dubin, Jean-Luc, 20, 21, 22, 23, 40, 47, 49  
Dumas, Charlotte, 48  
Eyre, Janieta, 48  
Faukner, Jan, 48  
Fenton, Roger, 11  
Fox, Sue, 20, 35, 37, 49  
Fuchs, Daniel & Geo, 20, 21, 22, 23, 47, 49  
Gardner, Alexander, 12  
Gibson, James, 12  
Glaser, Barney, 17  
Glass, Matt, 48  
Goldin, Nan, 20, 29, 30, 47  
Gorer, Geoffrey, 43  
Guy, Frances, 25  
Hamilton, Jane Eaton, 15  
Havlík, Přemysl, 9  
Helnwein, Gottfried, 21  
Heyert, Elizabeth, 20, 30, 31, 40, 47, 49  
Hobson, Greg, 14  
Hugo, Pieter, 20, 24, 26, 27, 47, 48  
Hujar, Peter, 30  
Chih-kang, Tou, 48  
Ischiuchi, Miyako, 48  
James, Alexander, 48  
Jirásek, Václav, 22  
Johnston, Jim, 48  
Johnstone, Mary Shannon, 48  
Jordan, Chriss, 48  
Kambouris, Jonathon, 48  
Kang, Geraldine, 48  
Kerstens, Elizabeth Kelley, 13  
Kisiel, Emma, 48  
Koening, Katrin, 48  
Krimms, Les, 20, 40, 41, 42, 48, 49  
Kübler Ross, Elizabeth, 18  
Lakotta, Beate, 26, 27, 49  
Lee, Frances Glessner, 45  
Leibovitz, Annie, 20, 29, 30, 32, 47  
Lindgren, Laura, 14  
Mann, Sally, 20, 36, 39, 40, 42, 46, 49  
Martinez, Daniel Joseph, 48  
May Botz, Corinne, 20, 44, 45, 46, 48  
Metaxas, Gerogia, 48  
Michals, Duane, 48  
Mueller, Dorothy Keller, 29, 30  
Novák, Robert, 22  
Nudel, Cynthia, 48  
Olaf, Erwin, 48  
Olivero, J. R., 14  
Owens, Isaiah, 30  
Owerweg, Robert, 48  
Parkes, Colin Murray, 18  
Pichler, Klaus, 48  
Pinkava, Ivan, 22  
Rasl, Tomáš, 48  
Reynolds, James, 48  
Robinson, Henry Peach, 16, 17

Roegilers, Patrick, 43  
Ruby, Jay, 14, 49  
Rudomine, Albert, 25  
Saksa, Perttu, 48  
Salcedo, Lorry, 20, 21, 22, 24, 47  
Samuel, Deborah, 48  
Sanchez, Carlos a Jason, 48  
Sellios, Tarra, 48  
Serrano, Andreas, 20, 22, 34, 35, 37, 40  
Sharbakka, Kerry, 48  
Schäfer, Rudolf, 20, 24, 25, 28, 31, 47  
Scheely, Kent, 48  
Schels, Walter, 20, 24, 26, 27, 29, 47,  
49  
Schumann, Daniel, 20, 24, 27, 29, 47  
Sontag, Susan, 30  
Strand, Clare, 20, 36, 48  
Strauss, Anselm, 17  
Sudhoff, Sarah, 20, 44, 45, 46  
Supernak, Paweł, 9, 48  
Tejaratchi, Sean, 14  
Thorneycroft, Diana, 48  
Van Ark, Danielle, 48  
Van Der Voort, Annet, 20, 21, 24, 47  
Voorhes, Adam, 20, 21, 22, 47  
Wall, Jeff, 48  
Walter, Tony, 18  
White, Charlie, 48  
Willaume, Alain, 20, 24, 25, 28, 47  
Williams, Val, 14  
Witkin, Joel-Peter, 20, 22, 36, 40, 43,  
44, 49  
Wojnarowicz, David, 20, 29, 30, 47  
Wrede, Thomas, 48  
Zarebinski, Lucas, 48