ZÁPADOČESKÁ UNIVERZITA V PLZNI
FAKULTA PEDAGOGICKÁ
KATEDRA VÝTVARNÉ KULTURY

V MÉM ŽIVOTĚ

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Bc. Alžběta Huclová
Učitelství výtvarné výchovy pro střední školy

Vedoucí práce: PhDr. Jan Mašek, Ph.D.

Plzeň, 2022

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s použitím uvedené literatury a zdrojů informací.

V Plzni, 20. dubna 2022

.....

vlastnoruční podpis

Věnováno babičce Marii

Děkuji panu PhDr. Janu Maškovi, PhD. za vedení mé diplomové práce a projevenou důvěru. Dále chci poděkovat MgA. Janu Dienstbierovi za inspirativní diskuze o prázdnotě. Za ochotu a podnětné konzultace MgA. et MgA. Alešovi Zapletalovi, Ph.D. Za trpělivost a plnění všech mých přání při tiskové výrobě Janu Košťálovi. Největší dík patří mé rodině.

ANOTACE

Začátek práce se zabývá vymezením pojmu fotografického dokumentu v současném světě, jež je popsán na aktuálních přístupech jednotlivých autorů. Těžištěm celé práce je téma Alzheimerovy choroby a její zpracování formou fotografického dokumentu. Výtvarný projekt je osobní výpovědí o setkání s touto devastující nemocí. Didaktická část diplomové práce se dotýká současných postupů dokumentární fotografie.

Klíčová slova

fotografický dokument, současná dokumentární fotografie, postmoderní fotografie, Alzheimerova choroba, demence, ztráta paměti

ANNOTATION

The beginning of the thesis deals with the definition of the concept of photographic document in the contemporary world, which is described on the basis of current approaches of individual authors. The focus of the whole work is the topic of Alzheimer's disease and its treatment in the form of a photographic document. The art project is a personal testimony of an encounter with this devastating disease. The didactic part of the thesis touches upon contemporary principles of documentary photography.

Keywords

photographic documentary, contemporary documentary photography, postmodern photography, Alzheimer's disease, dementia, memory loss

OBSAH

ÚVOD ... 4
1 TEORETICKÁ ČÁST ... 5
1.1 FOTOGRAFICKÝ DOKUMENT ... 5
1.1.1 Vymezení pojmu dokumentární fotografie ... 5
1.1.2 Ideologie dokumentu ... 9
1.1.3 Závěr ... 11
1.2 SOUČASNÉ PŘÍSTUPY V DOKUMENTÁRNÍ FOTOGRAFII ... 12
1.2.1 Subjektivní dokument ... 12
1.2.2 Časosběrný dokument ... 13
1.2.3 Dokument kombinovaný nefotografickými technikami ... 15
1.2.4 Práce s fotografickým archivem ... 17
1.2.5 Fotografický dokument a slovo ... 19
1.2.6 Přefotografování a přivlastnění ve fotografickém dokumentu ... 20
1.2.7 Inscenovaná dokumentární fotografie ... 22
1.2.8 Fiktivní dokument ... 23
1.2.9 Fotografický deník ... 24
1.2.10 Postinternetová estetika v dokumentární fotografii ... 26
1.2.11 Fotografický dokument a performance ... 27
1.2.12 Závěr ... 28
2 TEORETICKÝ ZÁKLAD PRO PRAKTICKOU ČÁST ... 30
2.1 ALZHEIMEROVA CHOROBA ... 30
2.1.1 Paměť a zapomínání ... 32
2.2 AUTOŘI ZTVÁRŇUJÍCÍ TÉMA ZTRÁTY PAMĚTI ... 33
2.2.1 Závěr ... 46
3 PRAKTICKÁ ČÁST ... 47
3.1 PROJEKT ZAHRADA ... 47
3.1.1 Vývoj projektu ... 48
3.1.2 Finální výstup ... 51
3.1.3 Výběr finálních fotografií ... 53
3.1.4 Koncept prezentace ... 53
3.1.5 Závěr ... 57
4 DIDAKTICKÁ ČÁST ... 58
4.1 FOTOGRAFICKÝ DENÍK ... 58
4.2 PRÁCE S FOTOGRAFICKÝM ARCHIVEM ... 69
4.2.1 Zpátky do budoucnosti ... 70
4.2.2 Místa našich životů ... 74
4.2.3 Závěr ... 75
ZÁVĚR ... 77
RESUMÉ ... 78
SEZNAM LITERATURY ... 79
SEZNAM OBRÁZKŮ ... 82

Úvod

Svou diplomovou práci jsem započala již v roce 2018, kdy mé babičce diagnostikovali Alzheimerovu chorobu. Postupně se rozvíjející nemoc zapříčinila sled událostí, z nichž vzešel můj finální výtvarný projekt, který se pro mě stal způsobem, jak pochopit a zpracovat zkušenost s touto fatální nemocí. Teoretická práce následně vznikla z touhy vidět, jak ostatní umělci a tvůrci přistupují ke stejnému tématu. Vznikl tak text, který se zprvu zabývá obecnou charakteristikou a problematikou dokumentární fotografie v současném světě. Mnohé nasvědčuje tomu, že procházíme obdobím, v němž dokumentární fotografie podléhá zásadním změnám. Všudypřítomnost vizuálních obrazů nepochybně ovlivňuje náš každodenní život i způsob, jakým s obrazy nakládáme. Snažím se tyto změny a jejich příčiny ve fotografii či umění popsat a zamyslet se nad širšími souvislostmi. Druhou část textu jsem věnovala již konkrétním autorům zpracovávajícím zkušenosti s Alzheimerovou chorobou, demencí a dalšími formami ztráty a proměny paměti. V závěru práce popisuji svůj osobní výtvarný projekt ztvárňující rozpad osobnosti mé babičky. Poslední část je věnovaná didaktice, v níž se snažím žákům předat principy současné dokumentární fotografie.

1 TEORETICKÁ ČÁST

V teoretické části své diplomové práce se zabývám vymezením pojmu dokumentární fotografie. Následně se snažím na konkrétních příkladech různých autorů z celého světa demonstrovat jednotlivé přístupy v této oblasti a kategorizovat je. Cílem tohoto textu není vytvořit a popsat jednotlivé kategorie, ale spíše dokumentární fotografii ukázat v co nejširším spektru v souvislosti s postmoderním světem.

1.1 FOTOGRAFICKÝ DOKUMENT

Až do poloviny dvacátého století byla dokumentární fotografie životně důležitým způsobem, jak podávat svědectví o světových událostech. Dlouhodobě byla vnímána jako zobrazení reality a pravdy. Snažila se zaznamenat skutečné události, místa a zážitky pravdivým a objektivním způsobem. Historicky, až do širokého použití barevné fotografie, byla dokumentární fotografie černobílá a zachycovala události s přesným zaostřením, omezeným zkreslením a minimálními úpravami v temné komoře. Manipulovat fotografiemi totiž znamenalo překroutit pravdu. Příchod věku digitálních technologií, v němž se s obrazy manipuluje neustále, a vývoj, který zapříčinil prolínání žánrů a stylů, učinily toto jednoduché vnímání nedostatečným. Dokumentární fotografie v posledních několika dekádách musela nutně projít zásadními změnami. Naprosto běžné používání digitální technologie zcela změnilo postoj ke vnímání pojmu dokumentární fotografie a zároveň zvýšilo povědomí o tom, jak snadné je manipulovat s jakýmikoliv snímky. Díky této manipulaci vzniká potřeba nově vydefinovat pojem dokumentární fotografie.

1.1.1 VYMEZENÍ POJMU DOKUMENTÁRNÍ FOTOGRAFIE

Přestože dokumentární tradice byla vystavená v předešlých dekádách těžké kritice a byla víceméně prohlášena za vyčerpaný žánr, stala se nejoblíbenější formou umělecké fotografie 21. století. Údajná objektivita fotografického obrazu byla narušena a realita sama se stala v postmoderním medializovaném světě definitivně roztříštěná. Díky umělcům, kteří stírají rozdíly mezi skutečností a fikcí, se dnes stále

častěji objevují otázky, co vlastně tvoří skutečnou dokumentární fotografii. Dalšími významnými faktory těchto změn byly vzestup televize a úpadek tištěných časopisů. Do té doby populární formy fotografie, které vyjadřovaly názor na konkrétní společensko-politická témata, se stávají neaktuálními a nežádanými. Někteří z nejznámějších historických dokumentárních fotografů byli dokonce silně zapojeni do aktivistických akcí proti chudobě a dětské práci, například Jacob Riise a Lewise Hine. Podrobná rekonstrukce tohoto významného období přesahuje rámec mojí diplomové práce. Jen bych ráda připomněla, že měnící se význam a status dokumentární fotografie může být chápán pouze v kontextu širšího pole vlivu společenské, umělecké a technologické změny. (Gierstberg, 2005, s. 134–138)

Jean-François Chevrier dokonce mluví o tom, že pojem dokumentární fotografie zahrnuje tak širokou škálu postupů, že jakákoli fotografie může být označená za „dokumentární“. *„Any photographic picture may be defined as ‘documentary’ to the extent that it is the result of the process of recording, fixing and actualising a virtual image. In the nineteenth century, this process was referred to as ‘reproduction’. This term implies a first production: the optical production of the virtual image. In everyday language, this particularly ambiguous word first designated a mechanical way of imitating or copying appearances (when it did not also mean multiplying the picture from a matrix).“* (Chevrier, 2005, s. 64) Jakákoli fotografie by tedy mohla být definována jako dokumentární, protože se jednoduše jedná o záběr. Tato velmi široká definice nám přinejmenším připomíná, že fotografický obraz, který je výsledkem procesu záznamu, je v podstatě produktem představivosti. Možná si tento rozdíl uvědomujeme méně než lidé v devatenáctém století, kdy byla fotografie považována v podstatě za realistický produkt, jež se vztahoval k přesnému nebo pravdivému zobrazení aktuálních vizuálních skutečností. (Chevrier, 2005, s. 64–70) Olivier Lugon tvrdí, že chceme-li dnes lépe porozumět konceptu dokumentární fotografie, pak nemá smysl vracet se do minulosti. V průběhu let se pod tímto slovem skrývaly různé představy, které zapříčinily vznik protichůdných definicí. Vše, co tato retrospektiva odhaluje, je nestálost tohoto pojmu. Nikdo nikdy s jistotou nevěděl, co vlastně pojem "dokumentární" znamená. (Lugon, 2005 str. 78)

Fotografie v postmoderní době zažívá zásadní proměnu, a pojetí i vnímání dokumentu nelze od tohoto celku odtrhnout. Jaká tedy vlastně fotografie dnes je? Tuto otázku si klade Pavel Baňka v časopise *Fotograf* s podtitulem *Hranice dokumentu.* Mluví o fotografii jako o nejdemokratičtějším médiu dnešní doby a argumentuje tím, že fotoaparát vlastní téměř každý a každý ho umí ovládat. Zároveň však podotýká, že autor fotografie se již nemůže stát umělcem pouze díky tomu, že se dobře naučí dané řemeslo. (Baňka, 2005, s. 1–2) Nacházíme se totiž v době, kdy denně vyprodukujeme a nahrajeme na všemožné sociální sítě 1,8 miliard obrazů. (Edwards, 2014) Ta čísla jsou tak enormní, že začínají ztrácet smysl. Americký umělec Chris Wiley dokonce prohlásil: *„Je nesporné, že nyní obýváme svět důkladně zprostředkovaný a přesycený fotografickým obrazem a jeho digitálním dvojníkem. Zdálo by se, že všechno a všichni na Zemi i mimo ni byli někde zastrčeni do dravé, stále se rozšiřující Borgesiánské reprezentační knihovny, kterou jsme si pro sebe vybudovali.“* (Wiley) Náš svět je zahlcen fotografickým obrazem a jeho nekonečnými reprodukcemi, a proto je stále těžší vytvořit neotřelý a něčím nový snímek. Byla tak radikálně zpochybněna možnost pořízení čistě originální fotografie. V závěru autor mluví o ironickém paradoxu, že největší fotografický rozmach nakonec dohnal fotografii do bodu vyčerpání. Zřejmě se fotografie v tuhle chvíli nachází v procesu výrazného přerodu, zažívá krizi, která se týká nejen její role v zobrazování světa kolem nás, ale i její funkce, formy a samotného smyslu. Kritik, kurátor a autor knihy *Crisis of the Real* Andy Grundberg píše o tom, že postmoderní fotografie naznačuje vyčerpání obrazů universa a že fotograf může najít spoustu snímků, které již na světě existují, aniž by se musel obtěžovat vytvářením nových. (Grundberg, 1999, s. 9) Největší změnou je však možnost vzniku obrazů, jež mají charakter fotografického snímku, ale nemusí mít ty jasné charakteristiky, které s sebou fotografie vždy nesla. O nich mluví Roland Barthes, používající v kontextu fotografie slovní spojení *„toto bylo“* a říká tím, že: *„Přítomnost věci (v určitém minulém okamžiku) na Fotografii nikdy není metaforická… Neboť nepohyblivost fotografického snímku je jakoby výsledek perverzní záměny dvou pojmů: Reálného a Živého: protože dosvědčuje, že objekt byl reálný, přivádí úskočně k myšlence, že žije, a to na základě onoho přeludu, který nás svádí, abychom Reálnému přiznávali absolutně nadřazenou, jakoby věčnou hodnotu; poněvadž však toto reálné přenáší do minulosti ("toto bylo"), naznačuje, že je již mrtvé. Bylo*

by tedy lépe říci, že onen nenapodobitelný rys fotografie záleží v tomto: někdo viděl referent (a to i tehdy, jde-li o "předmět") v jeho tělesné, osobní přítomnosti.“ (Barthes, 1994, s. 71) Autor tím míní, že jsme fotografii nemohli pořídit bez konkrétní předlohy odehrávající se před samotným fotoaparátem v určitém čase a prostoru. Tento princip stále platí, zároveň však s nástupem digitální kultury můžeme tvořit i obrazy vypadající jako fotografie, ale ty již nemají přímou vazbu na realitu. O tomto jevu píše teoretička Anette Hüsch ve stati *Artistic Conceptions at the Crossing from Analog to Digital Photography.* Mluví zde o třech pojmech, které se dají snadno zaměnit: *analogová fotografie*, *digitální fotografie* a *postfotografie*. Digitální fotografie je podobná analogové fotografii, protože je obdobným způsobem závislá na technickém procesu vzniku samotné fotografie; průniku světla skrz fotoaparát. Hlavní rozdíl je v tom, že digitální fotografie existuje jako binární reprezentace v podobě jedniček a nul v počítačovém čipu. Není tedy potřeba vyvolávat film složitým chemickým procesem v temné komoře. Digitální fotografie je podle Hüsch shodná s fotografií analogovou kromě způsobu reprezentace. Postfotografie svým vizuálním vzezřením odkazuje k fotografii, ale zároveň ji bezprostředně nahrazuje, zatímco analogová a digitální fotografie se neobejde bez fyzického objektu před fotoaparátem. Při tvorbě postfotografických obrazů slouží fotografické zobrazení pouze jako stavební kámen. Dnes můžeme jednoduše vytvořit pomocí počítače obraz, který vypadá jako fotografie, ale zobrazuje něco, co nikdy neexistovalo, a dokonce k tomu nepotřebujeme ani fotoaparát. (Horáková, 2010)

Uvedené příklady dokládají skutečnost, že fotografie byla vždy médiem fikce zprostředkujícím umělý odraz reality a že představa dokumentární věrohodnosti fotografických snímků byla výsledkem společenské konvence. Tato skutečnost se stala viditelnou s nástupem digitálních technologií a vyvolala velký zlom, s nímž se naše společnost dlouho vypořádávala. Navždy narušila naši důvěru v technické obrazy a proměnila náš postoj k fotografii. Fotografii už nemůžeme chápat jako odraz reality, protože ona pomáhá realitu konstruovat a vytvářet tak iluze, ve kterých žijeme. Myšlenku, že skutečnost byla nahrazena jejím simulakrem popsal již Baudriard v jeho nejznámějším filozofickém spisu ***Simulacres et Simulation*** (publikovaném v roce 1985). Autor se v něm do hloubky zabývá interakcí mezi realitou, symboly a společností. Následovníci Baudrillarda a Rolanda

Barthese nahlížejí na fotografie nikoli jako na výjevy převzaté z okolního světa, ale jako na kulturní reprezentace. Andy Grundberg tím vysvětluje, proč se fotografie stala zajímavým médiem i pro umělce, kteří se o historii a tradici samotné fotografie tolik nezajímali. (Grundberg, 1999, s. 216,) Vědomí, že reprezentace jsou součástí našeho každodenního života, je pro současnou fotografii naprosto zásadní. Tento přístup radikálně proměnil nejen estetiku fotografie, ale také způsob, jakým na ni nahlížíme. Hranice mezi snímky vytvořenými umělci, snímky publikované v časopisech, v rodinných archivech či snímky vytvořené počítačem bez použití fotoaparátu je nevratně smazána. Jsou vnímány jako součást kódů reprezentace simulované reality s různou souvislostí s vnějším světem. Poučení, které si z toho můžeme vzít je, že: *„obrazy neexistují proto, abychom jim věřili, ale proto, abychom je zpochybňovali.“* (Grundberg, 1999, s. 293)

1.1.2 IDEOLOGIE DOKUMENTU

Sociální aktivisté používají fotografii jako nástroj pro společenskou změnu již přes 160 let. Prostřednictvím fotografie dokumentují sociální nerovnosti a publikováním vytvořených snímků se snaží o aktivizaci společnosti k pozitivní změně. (Wells 2015, s. 18) Jak jsem již naznačovala v předešlé kapitole, prostřednictvím Baudrillardovy teorie simulace můžeme chápat, že jakýkoli pojem reality je stále náročnější reprezentovat. Nadprodukce znaků způsobila jejich odtržení od objektu a svým zacyklením způsobila konec reality jako takové. Joan Fontcuberta v tomto kontextu používá pojem postfotografie a vysvětluje ji následovně: „*Post-fotografie je fotografie, která plyne v hybridním prostoru digitální družnosti a je důsledkem přemíry vizuálního zobrazení. V post-fotografii jsou pravda a paměť – kdysi základní vlastnosti fotoaparátu – smeteny stranou ve prospěch konektivity a komunikace*.“ (Fontcuberta, 2015, s. 6)

Účinnost či neúčinnost vizuálních znaků, které používáme k popisu našeho světa, lze přičíst různým pojmům. Produkované obrazy mají stále více a více přímých i nepřímých vazeb na náš svět, což činí jejich čitelnost komplikovanější. Významy těchto obrazů se mohou proměňovat a rozmělňovat v celém řetězci jejich referentů.

Ideologií v dokumentu se do hloubky zabývá Mark Kasumovic. Tomuto tématu věnoval desítky stran ve své dizertační práci s názvem *Interfaces*

of Nearness: Documentary Photography and the Representation of Technology. Ideologický dokument v ní demonstruje na příkladech Hineových snímků.

Lewis Hine fotografoval děti pracující v extrémních pracovních podmínkách. Při své dokumentární práci se musel maskovat, aby se do těchto míst vůbec dostal. Jeho snímky tak odhalily proměnlivou realitu zaměstnání lidí nižších tříd. Kasumovic zde mluví o jasné motivaci fotografa. Hine vytvářel své fotografie s vědomím toho, co chce ve společnosti změnit. Dnes tento princip stále přetrvává, podobně funguje ideologie i ve fotožurnalistice, kde snímky často doprovází silný morální příběh, který se snaží nastavovat zrcadlo naší společnosti. Autorský záměr je tedy důležitou složkou ideologického dokumentu, neboť samotné fotografie nenabízejí dostatečné důkazy o tom, co je ve své podstatě pravdivé. Autoři ideologického dokumentu jsou záměrně zaujatí a získávají svou prací argument pro vlastní politický postoj. Hineovy fotografie byly jednoznačně politické, prostřednictvím nich autor reagoval na konkrétní nespravedlnost. Jeho hlavní motivací byla snaha změnit vnímání tohoto problému ve společnosti. Taková jasná politická angažovanost je typická a lze ji nalézt v neuvěřitelně široké škále vizuálních a dokumentárních postupů. (Kasumovic, 2018, s. 38–39)

Tomáš Ludvík v teoretickém textu *Figuríny v dobrém světle* mluví zas o *„uzavřeném hermetickém tvůrčím stylu dokumentární fotografie“*. Naznačuje, že se v dokumentární fotografii vyvinula jistá klišé, která spočívají v neustálém opakováním zavedených technických, kompozičních i námětových postupů. *„Výsledkem jsou sice na pohled nové a odlišné, ale při podrobném dešifrování stále stejné, opakující se fotografie, u kterých je vlastně jedno, co zobrazují, kde byly pořízeny a o co na nich jde.“* Konkrétně zde zmiňuje stále stejnou volbu témat (př. bezdomovci, Romové, ukrajinští dělníci či lidé na ulicích), zobrazování stejných gest a symbolů, fotografové používají dokonce podobné úhly záběrů, kompoziční konstrukce i stejné technické náležitosti. Autoři tím vyjadřují: *„… jednoduché, ovšem zdánlivě mnohovrstevnaté silné emoce, které vždy halí do výše zmíněné utlumující hermetické mystiky,“* pracují do jisté míry s omezenými formálně skladebnými prostředky a tím se jejich tvorba zplošťuje a schematizuje. Autor tyto *„hermetické snímky“* nazývá *„dokumentární lží“* a svůj text uzavírá tím, že se takový přístup k dokumentární fotografii stal v současnosti bezobsažným, protože naše společnost již mluví zcela jiným vizuálním jazykem. (Ludvík, 2005, s. 108–109)

1.1.3 ZÁVĚR

Nespočet umělců analyzuje a popírá účinek dokumentárního obrazu, obracejí ho naruby a snaží se ho zpochybnit a přizpůsobit jej osobním, uměleckým a společenským cílům. Nicméně objevná síla dokumentu má stále své místo v kultuře, jež se stále proměňuje díky digitálním technologiím. Situaci komplikuje skutečnost, že více než kdy jindy pouhý odraz reality odhaluje něco jiného než realitu. Fotografové tak začali využívat těchto poznatků k míšení vizuálních stylů zobrazování. Termíny jako *subjektivní dokument*, *nová fotožurnalistika* nebo *nový dokument* naznačují potřebu objevit nový vizuální jazyk a nové prezentační formy. V nových přístupech dokumentární fotografie dominuje barva, titulky, koláž, nebo dokonce přivlastnění cizích obrazů – a to je jen část z rozličných současných postupů, jež se vyvinuly v reakci na krizi dokumentární praxe. (Grundberg, 1999, s. 165) Je tedy ještě možné skutečně definovat povahu dokumentárního obrazu?

1.2 SOUČASNÉ PŘÍSTUPY V DOKUMENTÁRNÍ FOTOGRAFII

Dokumentární fotografie má svou tradici s vlastní historií. Od sedmdesátých let se objevuje stírání hranic mezi uměním a každodenním životem, odmítání autority jakéhokoli jediného stylu nebo definice toho, co by umění mělo být. Kombinují se různé přístupy a styly. Dnes je pojem dokument chápán velice široce. Prohlížíme-li si díla vzniklá v posledních letech, můžeme se pokusit vyčlenit několik význačných formálních tendencí společných různým autorům. V této kapitole bych chtěla shrnout tyto jednotlivé přístupy v kontextu dokumentární fotografie a demonstrovat je na praktických příkladech.

1.2.1 SUBJEKTIVNÍ DOKUMENT

Objektivní fotografie může být teoreticky policejní záznam místa činu. Jejím úkolem je zachytit místo, kde se něco událo. Objektivita ve fotografii v podstatě neexistuje, jak jsem již popsala v předešlé kapitole, autor vznik fotografie jednoznačně ovlivňuje. Pojem subjektivní dokument je v tomto případě trochu zavádějící, ale v kontextu československé fotografie je často skloňován a má svá specifika. Poprvé jej použil významný český fotograf a historik **Vladimír Birgus**. Jako jeden z prvních u nás se začal vymezovat k tradičně sociálně a sociologicky zaměřeným snímkům. Birgus již v 70. letech začal klást důraz na banalitu všedního dne, nebylo pro něj podstatné, kde a proč snímky vznikly; to potvrzuje i tím, že svým fotografiím nedává typické názvy, které obvykle slouží jako vodítko pro diváky, ale jen udává místo a rok vzniku. V jeho tvorbě je naprosto typická barva a jak sám autor říká, ta ztrácí svou popisnost a začíná nabírat symbolického významu. Pod zdánlivě jednoduchými a na první pohled snad i neatraktivními záběry se ukrývá mnoho vedlejších odkazů.

1 *Vladimír Birgus*

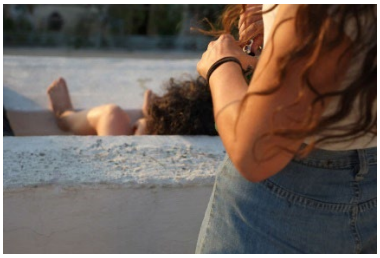
1 *Vladimír Birgus*

3 *Vladimír Birgus*

Subjektivní pojetí dokumentární fotografie by se dalo charakterizovat jako čisté vizuální ztvárnění banálních témat a významových podtextů. Fotografové využívající tyto principy kladou důraz sami na sebe a doslova ignorují významná společenská témata. Je jim jedno, co se na fotografii objeví, rozhodující je nálada těchto snímků. Zobrazované se zdá býti vytržené z kontextu, násilím vyhozeno a s pečlivostí smontováno fotografem do nového, umělého světa. (Birgus, Mlčoch, 2010, s. 206–207) Ačkoliv k různým proudům pojetí subjektivní dokumentární fotografie se řadí tvorba stále většího počtu českých fotografů, rozhodla jsem vybrat současnou autorku působící v Detroitu, **Lauren Santucci**. Autorka fotografuje triviální okamžiky, které ilustrují obyčejnou lidskou zkušenost. Její snímky pocházejí z jejího rodného města, ale také z uprchlického tábora v Aténách, kde působila jako dobrovolnice. Na první pohled však nezaznamenáte, odkud jednotlivé snímky pocházejí. Je těžké rozeznat zde uprchlíka od privilegovaných a zabezpečených osob. Jak sama autorka popisuje, fotografuje jen lidi, které důvěrně zná. Zároveň se však snaží o jistou anonymitu, a proto používá mobilní telefon, který ji dovoluje zůstat neformální.

***3** Lauren Santucci*

***2** Lauren Santucci*



***6** Lauren Santucci*

1.2.2 Časosběrný dokument

Časosběrný dokument není zcela nic nového, je to způsob, který se hojně využívá. Jedná se o mapování nějakého místa, objektu, případně subjektu v čase. Obrazové proměny jsou zde nejenom projevem působení času, ale i roční a denní doby. Často se v podobně pojatých projektech mapuje i nějaká lidská činnost, která se na snímcích vizuálně projeví. Většina těchto projektů je postavena na větším počtu snímků, často jsou i chronologicky řazeny. V některých případech jde však pouze o porovnání minulosti se současností, takže k prezentaci stačí pouze dva snímky,

výjimečně může jít i o jeden snímek. Fotograf zpravidla drží původní snímek fyzicky před sebou a fotografuje ho na stejném místě v aktuální době. Vzniká řada projektů, kdy fotograf na základě historického nebo filmového snímku vytváří paralelu k současnému světu. Tento princip byl určitou dobu velmi oblíbený na sociálních sítích. Jeho popularizaci má na svědomí kanadský umělec **Taylor Jones**, který vytvořil projekt s názvem ***Dear photograph***. Na webových stránkách se stejným názvem vyzývá lidi, aby vyfotografovali archivní snímek v jeho současném prostředí. Uživatelé tak znovu zachytí místa starých rodinných fotografií. Abyste však mohli fotografii nahrát na webovou stránku, musíte k ní napsat krátký popisek, který ji vystihuje. Úvod začíná vždy stejně: *Dear photograph*… za ním většinou následuje dojemná nebo vtipná vzpomínka. Z webu se stal fenomén a byl dokonce prohlášen svého času za jeden z padesáti nejlepších webových stránek roku. "*Taylor Jones našel nový způsob, jak vyprávět naše příběhy. Dear Photograph je digitální nostalgie nejvyššího řádu – přiměje vás k úsměvu, možná k pláči a k hledání vašich starých rodinných fotografií.*“ (Warren, 2010) Taylor Jones nashromážděné fotografie vydal i knižně, v publikaci se stejným názvem *Dear photograph* naleznete spoustu dosud nepublikovaných snímků. Kniha vyvolává vzpomínky na dětství, naříká nad těžkými ztrátami, a především oslavuje univerzální povahu lásky.

7 *Autor neznámý*

8 *Autor neznámý*

9 *Autor neznámý*

Dalším příkladem časosběrné dokumentace jsou fotografie **Joela Sternfelda** související se sebeupálením ekologického aktivisty Davida Buckela, následně vydaném knižně pod názvem ***Our Loss*** (*Naše ztráta*). Tato tragédie se stala 14. dubna 2018 v Prospect Parku v Brooklynu. David Buckel byl významný právník, jehož práce na zajištění sociální spravedlnosti a práv LGBT komunity získala celonárodní uznání. Těsně před svým činem odeslal e-mail do místních médií, kde kritizoval rostoucí znečištění země: *„Většina lidí na planetě nyní dýchá vzduch, který*

je nezdravý díky fosilním palivům, a mnoho z nich v důsledku toho umírá předčasně – moje předčasná smrt fosilním palivem odráží to, co děláme sami sobě.“ (Buckel, 2018) Vyjádřil tak naději, že jeho smrt povzbudí ostatní, aby byli lepšími lidmi. **Joel Sternfeld** byl toho dne náhodou v Prospect Parku se svým devítiletým synem. Když se druhý den vrátil, začal dokumentovat postupnou regeneraci místa jako prostředek k uctění památky a vyjádření naděje, že změna klimatu může být zvrácena. Fotografie na první pohled zaujmou naprostou obyčejností. První záběry dokumentují pár návštěvníků, kteří Buckelovi vzdávají úctu, následně však vidíme, jak život pokračuje dál, jako kdyby se na místě nic zásadního nestalo. „*Sternfeld svou trvalou pozorností vytváří jak meditaci o závažnosti Buckelovy oběti, tak záznam majestátnosti koloběhu přírody, jehož narušení se Buckel snažil překazit*.“ (Wiley, 2019)

10 *Joel Sternfeld*

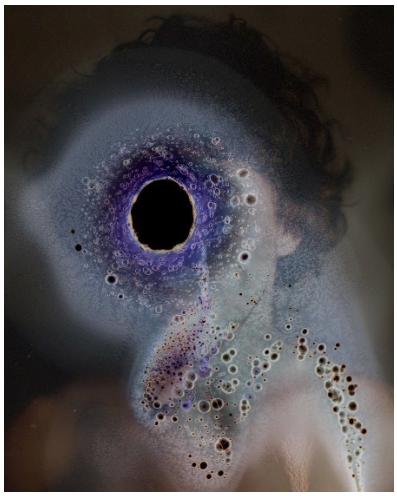
11 *Joel Sternfeld*

12 *Joel Sternfeld*

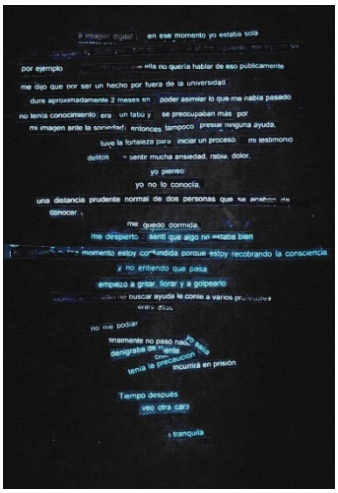
1.2.3 DOKUMENT KOMBINOVANÝ NEFOTOGRAFICKÝMI TECHNIKAMI

Fotografie jsou také trojrozměrnými hmotnými předměty, s nimiž se manipuluje, jsou různými způsoby používány a podléhají procesům opotřebení. Z jednoho cvaknutí spouště lze vytvořit různé formy objektů, včetně nejen negativů, tiskových archů a dalších všemožných tisků, ale také kreseb a koláží. Fotografie jako taková se postupem času stále více kombinuje s jinými médii. Robert Silverio mluví konkrétně o oblasti, „*kde je fotografie nějakým způsobem přetvářena či doplňována jinými než fotografickými prostředky. K tomu může být použita olejová nebo akrylátová barva či tužka, může to být fyzické poškozování fotografie (pokud je tvůrčím záměrem), kombinace slova a fotografie či transpozice fotografie do grafických poloh (např. pomocí sítotisku, ale i starších piktorialistických technik), kombinace fotografie s jinými materiály, ale i fotografie jako trojrozměrný objekt.*“ (Silverio, 2007, s. 59)

Kombinaci s nefotografickými technikami používá například dokumentární fotografka z Kolumbie se sídlem v New Yorku – **Ana Vallejo**. Biologické vzdělání ji inspirovalo v její fotografické tvorbě. Doslova ji fascinuje mozek, lidské vědomí a jeho schopnost expandovat a transformovat se. Její projekty mají charakter výzkumu. Experimentálně zkoumá lidské vnímání a emoce. Sama vyrůstala v úzkostném rodinném prostředí v zemi, která normalizovala války a násilí. Všechny tyto zkušenosti a traumata zformovala do svého projektu s názvem *Neuromantic: „Celý život mě pohlcuje úzkost, jsem lapena ve smyčce odmítání partnerů, kteří mě chtějí, a posedlostí těmi, kteří mě nechtějí. V březnu 2020 pandemie Covid-19 vážně zasáhla New York a já jsem byla náhle uvězněna ve svém bytě se svými úzkostmi. To zažehlo proces nahlížení do sebe sama, abych rozpitvala a našla zdroj svých závislostí. Zahájila jsem osobní výzkum, ve kterém spojuji neurovědu, psychologii a fotografování. Anonymně získávám data pomocí otázek, které kladu cizím lidem. Fotografovala jsem své partnery, blízké přátele a členy rodiny, s nimiž sdílím podobnou historii a vztahové zkušenosti. Můj byt se stal jevištěm, kde jsem mohla znovu vyjádřit svá traumata a vnitřní svět.*“ (Vallejo, 2020) Projekt ***Neuromantic*** je vizuálním výzkumem autorčina složitého vztahu k lásce, intimitě a osobním traumatům. Její vlastní minulost a rodinná historie se začaly vynořovat prostřednictvím fotografického deníku. Valejjo se nebojí hrát si s fotografickým materiálem, volně vytváří snímky, které následně rozstřihává či roztrhává, píše a maluje do nich. Její vizuální jazyk je bez příkras a vrhá diváka do paralelní dimenze, kde se nerozlučně prolínají sny, úzkosti, strach, bolest i vášeň.



***13** Ana Vallejo*



***14** Ana Vallejo*

***15** Ana Vallejo*

Derek Kreckler je australský umělec, který kombinuje sochařské techniky s fotografií. Série ***Holey*** se skládá z plážových scén, do nichž vyřezal kruhové otvory. Vyříznuté části snímků posléze proměnil na kulovité objekty, jež umístil před samotné fotografie. Záměrně tak zpochybňuje zažitou představu, že fotografie nabízí přímé dokumentování času a místa. Místo toho se fotografie proměnila v typ hádanky, která diváka vybízí k řešení.

16 *Derek Kreckler*

17 *Derek Kreckler*

18 *Derek Kreckler*

1.2.4 PRÁCE S FOTOGRAFICKÝM ARCHIVEM

Již v devatenáctém století byly fotografie využívány jako nástroje vědeckého výzkumu a začleňovány do fotografických sbírek a archivů. Zde byly roztříděny a klasifikovány. Fotografie a fotografické archivy se používaly například pro dokumentaci nebo také jako ilustrace do publikací. Většina z nich nebyla pořizována s žádnou uměleckou ambicí, ale i tak samy o sobě vypovídají o době svého vzniku a hodnotu získávají právě s odstupem času. Současní autoři využívají tohoto autentického jazyka ke svým uměleckým cílům. Fotografie dávají do jiných rozličných kontextů, dekonstruují je tak, aby zpochybnili proces reprezentace. Práce s fotografickým archivem, ať už se jedná o nalezené vědecké fotografie či rodinné snímky ze soukromých alb, se výrazně projevuje ve fotografickém dokumentu.

Singapurský fotograf **Wangjie Li** se ve svém díle ***Inheritance*** zamýšlí nad tím, jaké významy může mít rodinná historie v našich současných životech. Svůj osobní příběh vypráví prostřednictvím archivních rodinných fotografií, které podle své potřeby upravuje. Jeho dědictví, jak se projekt i nazývá, se promítá do jeho aktuálního života. Ve své práci se obecně zabývá queer tématikou a tento projekt není výjimkou. Archivní rodinné snímky záměrně retušuje tak, že podoba vyobrazených lidí je nám skryta. Naráží tím na genderovou proměnlivost

a nejednoznačnost. Tyto snímky pak dává do kontrastu s intimními obrazy ze svého života. Zkoumá tím, jak se o queer těle diskutuje v rámci jeho blízké rodiny. Manipulaci s fotografiemi tak můžeme chápat jako určitý vzdor proti konvenčnímu nálepkování a stereotypizaci.

***19** Wangjie Li*

***20** Wangjie Li*

***21** Wangjie Li*

Irina Werning naopak pracuje s cizími rodinnými snímky a vytváří z nich diptychy, v nichž se ve druhé fotografii zvláštním způsobem odráží zub času. Tento princip je jednoduchý, autorka doslova rodinné snímky znovu konstruuje do sebemenších detailů, ale můžeme na nich pozorovat, že zobrazené postavy zestárly. Nicméně jsou stylizovány do poloh, kulis a kostýmů, které vycházejí z původní staré fotografie. Vzniká tak zvláštní paradox, jako kdyby postavy zůstaly zakonzervovány v daném čase a nikam se neposunuly. Je to určitý druh nostalgie po časech nenávratně zmizelých. Autorka je v tomto směru velmi precizní, zachovává kompletní technické náležitosti původní fotografie, ať se již jedná o barevnost, šum, rozmazání, kompozici, tak i o jednotlivé kazy, jež se na fotografiích působením času objevily. Celý projekt nazvala příznačným názvem ***Back to the future***.

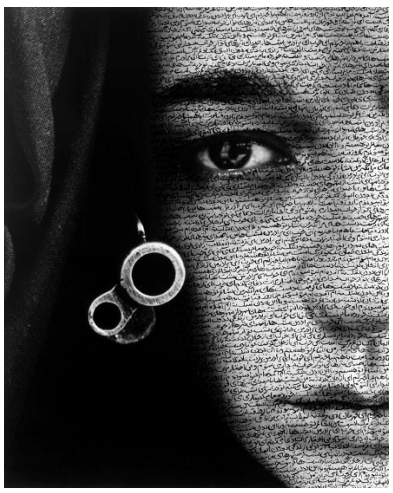
***22** Irina Werning*

***23** Irina Werning*

1.2.5 FOTOGRAFICKÝ DOKUMENT A SLOVO

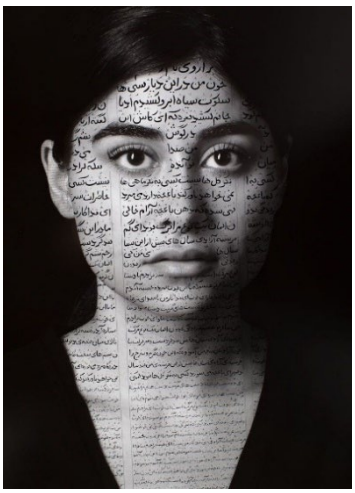
Na počátku bylo slovo, a to slovo bylo umění. Paradoxně tyto oblasti umělecké scény stojí dost často odděleně a vlastně je jen zřídkakdy spojujeme. Umělci však vždy překračovali tyto hranice, aby zpochybňovali a provokovali. Ve fotografii naopak můžeme pozorovat, že se svého času fotografie bez textu úplně neobešla. Běžně se fotografie doplňovala textem jak v časopisech, tak i na výstavách, jako kdyby nemohla stát sama o sobě. (Silverio, 2007, s. 71–72) Tentokrát se však budeme bavit o fotografii, která integrovala slovo do sebe sama a která není slovem jen vysvětlována.

Pro tento přístup jsem jako příklad vybrala současnou íránskou vizuální autorku **Shirin Neshat**. Ta se proslavila svojí sérií portrétů ***Woman of Allah*** z let 1993–1997, v nichž kombinuje obrazy žen s psanými slovy převzatými z náboženských textů. Robert Silverio trefně poukazuje na to, že zde texty mají další zvláštní přesah, protože podtrhují socio-kulturní bariéry ve společnosti. Texty jsou psány arabsky a pro nás, kteří arabštinu neovládáme, zůstávají jejich obsahy i nadále skryty. (Silverio, 2007, s. 72) Autorka záměrně fotografie nevystavuje s doplňujícím překladem či dovysvětlením. Tato kulturní tabu se stala stěžejním tématem její pozdější práce a zkoumá je pomocí videí a videoinstalací.



24 *Shirin Neshat*

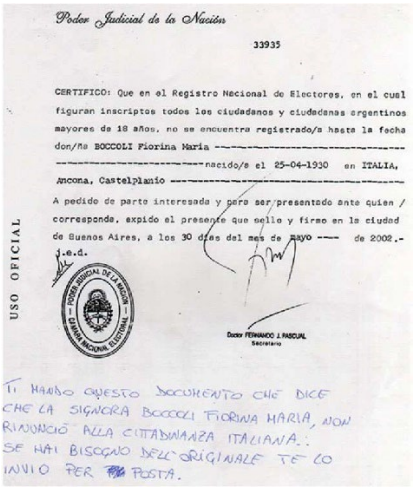
25 *Shirin Neshat*

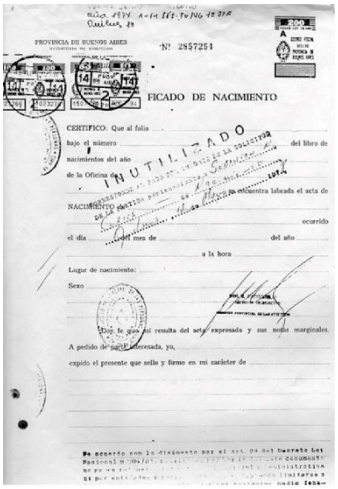


26 *Shirin Neshat*

Také mě zaujal argentinský fotograf **Seba Kurtis**. V důsledku politické a ekonomické krize v roce 2001 byl nucen svou rodnou zemi opustit. Základním

tématem všech jeho prací je nelegální migrace, kterou zkoumá v rovině osobní, sociální i kulturní. Sám fotograf v Evropě pracoval jako dělník bez oficiálního povolení. Toto závažné téma je protkáno všemi jeho fotografickými soubory. Kurtisova fotografie často vzniká zásahem během procesu vyvolávání negativu. „*Tato technika paradoxně pomáhá zviditelnit přehlíženou situaci migrantů. Metoda využití vybledlého efektu také stírá čistě dokumentární charakter Kurtisovy fotografie, představující mlhavou vzpomínku na zmizelé osoby a nenaplněná očekávání.*" (Janíčková, 2019) V díle *8 years* Kurtis fotografuje dokumenty; různé účty, razítka, rukopisné poznámky, které získal během své žádosti o pobyt. Představuje tak osm let nelegálního přistěhovalce. „*Když byly těžké časy, moji prarodiče odešli z Evropy do Argentiny. Když v Argentině nastaly těžké časy, odešel jsem do Evropy. Trvalo osm let, než jsem překonal zdlouhavé byrokratické kecy, mindráky a díry, abych získal zákonné právo zůstat v Evropě.*" (Kurtis) Jedná se o dokumentování byrokratické cesty a způsobu, jakým Kurtis získal svůj legální status. Jeho souvislá práce zdůrazňuje strádání migrantů, zejména těch bez oficiálních dokumentů, a důsledky samotné migrace, která v naší současné společnosti zásadně rezonuje.





27 *Seba Kurtis* ***28*** *Seba Kurtis* ***29*** *Seba Kurtis*

1.2.6 PŘEFOTOGRAFOVÁNÍ A PŘIVLASTNĚNÍ VE FOTOGRAFICKÉM DOKUMENTU

V moderním světě má půjčování již hotových obrazů z rozličných zdrojů dlouhou historii. Můžeme si vzpomenout například na **Sherry Levine**. Proslavila se

kontroverzním projektem *After Walker Evans*. Walker Evans byl jedním z předních fotografů v historii americké dokumentární fotografie – fotografoval dopady velké hospodářské krize v roce 1929. Sherry Levine přefotografovala Evansovy snímky a vystavila je pod vlastním jménem. Vystavené fotografie nebyly původní, ale na první pohled byly nerozeznatelné od originálů. Levine touto snahou vyvolává otázky ohledně originality a autenticity. Na rozdíl od kopírování nebo padělání, které má diváky přimět k tomu, aby uvěřili, že se dívají na něco jedinečného, závisí přivlastnění na schopnosti diváka rozpoznat původní zdroj obrazu a všechny jeho konotace. Umělci využívají přivlastnění, aby zcela zpochybnili představu umělecké originality tím, že zdůrazní samotný akt vypůjčování existujících obrazů.

Jon Rafman se ve své fotografické práci zaměřuje na technologie a digitální média a jejich dopad na náš každodenní život. Je jedním z těch pouličních fotografů, kteří vytvářejí fotografické série pomocí přefotografováním snímků z Google Street View. „*Pokud je velká část vašeho života online nebo před obrazovkou a tolik vašich nejhlubších okamžiků se odehrává ‚virtuálně', myslím, že je třeba se na ně dívat s jistou dávkou respektu*," vysvětluje. Prvotní impuls pro využití snímků z Googlu byla jeho obsese, totiž hledání obrázku bývalé přítelkyně, která mu po rozchodu žádné fotografie nezanechala. Vzpomněl si, že na společné dovolené v Itálii, v blízkosti jejich hotelu, projížděl auto Google. Rafman tak strávil několik dlouhých týdnů hledáním její fotografie, až ji našel. Ikonický snímek rezonuje nostalgií a ztrátou, tak jako staré rodinné momentky. Obrazy z Google Street View se jinak jeví jako neutrální, jako kdyby systém dokázal provádět skutečnou objektivní dokumentaci, zachycující fragmenty reality zbavené všech socio-kulturních kontextů.

30 *Jon Rafman*

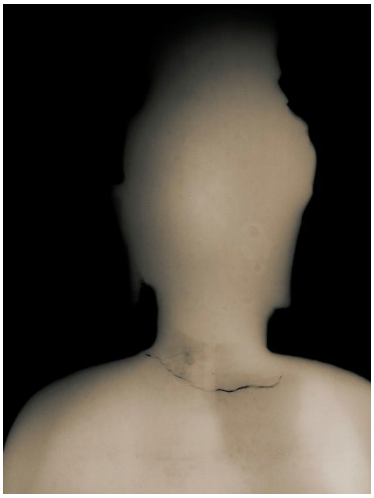
31 *Jon Rafman*

32 *Jon Rafman*

David Maisel zvolil trochu jiný přístup, přefotografoval rentgenové snímky sochařských starožitností vyřazených z konzervačních archivů muzea. Ty následně digitálně upravil a vytvořil magicky temné snímky, které nazval ***History's Shadow*** (*Stín historie*). Rentgenové záření zde posloužilo, jako když lékaři zkoumají kosti a vnitřní orgány svých pacientů. Tato technika odhalila ne jenom vnější, ale i vnitřní strukturu děl a nabídla nám tak další rozměr, s nímž lze ocenit jak starověké předměty, tak i umělce, kteří je tvořili. Na fotografie se můžeme dívat jako na zprávy z dávné minulosti překonávající náš časoprostor. "*V History's Shadow to vypadá, jako by David Maisel oživoval kdysi spící duše neživých předmětů, ne-li duše jejich tvůrců.*" (Jennings, 2012) Fyzické artefakty jsou potlačeny a jejich rentgenové kopie doslova předčí původní sílu uměleckých předmětů.

33 *David Maisel*

34 *David Maisel*



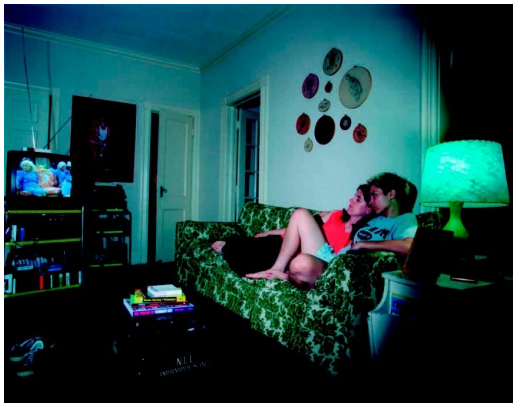
35 *David Maisel*

1.2.7 INSCENOVANÁ DOKUMENTÁRNÍ FOTOGRAFIE

„*Rozvržení prvků v obraze, jednotlivé rekvizity a „herci" ani prostředí nejsou produktem náhodného setkávání, ale autorovy vůle.*" (Vilgus, 2011, s. 34) Inscenovaná nebo-li aranžovaná dokumentární fotografie je snaha o reflektování reality skrz konstruování fikčních světů. Někteří fotografové vynakládají nemalé prostředky pro sestavování komplikovaných scén připomínajících filmovou produkci. Vzpomeňme například na proslulého **Gregory Crewdsona**, který kvůli jednomu snímku zaměstnal štáb o čtyřiceti lidech. Obrazy zasazuje do předměstí americké společnosti, odehrávající se na pomezí skutečnosti a filmu. Snímky jsou

tak dokonale promyšlené, že budí svou krásou jistý neklid. U některých autorů naopak převládá snaha, aby na první pohled fotografie působily civilně a autenticky.

Autorka **Tammy Rae Carland** tento postup využívá. S ohledem na svou uměleckou praxi sebe samu popisuje spíše jako tvůrkyni než jako dokumentární fotografku. Obecně jsou její fotografie pečlivě naaranžované, i když na první pohled působí jako zachycené v daném okamžiku. V Cyklu ***Vedeme domácnost*** autorka inscenovala fotografie sebe a své tehdejší partnerky ve společné domácnosti. V rozhovoru s Jessicou Silvermanovou říká: „*Ve Vedeme domácnost jsem se snažila svou partnerku a sebe předvést před objektivem v záblescích onoho nevýslovného (ale příliš často vyprávěného) příběhu, příběhu obecně známého, který je už skoro klišé, natolik, že je prakticky irelevantní, kdo jsme jako individuality… Ve Vedeme domácnost bylo prostředí domova skutečně důležité; co prozrazoval prostor a interiér, jsem měla promyšlené stejně jako gesta nebo akce páru. Když na jedné z fotek sedíme na pohovce, je to zajímavé díky zrcadlení se seriálem Golden Girls v televizi. Všechno jsem pečlivě zvažovala, s předměty jsem zacházela, jako by šlo spíš o rekvizity: hromádka knih na stolku, jejichž názvy lze přečíst na hřbetech, nebo fotografie Cathy Opieové na stěně – to všechno jsou narativní klíče. Prostor je neobvyklý stejně jako zachycený vztah.*“ (Carland, 2009)



***36** T. R. Carland*

***37** T. R. Carland*

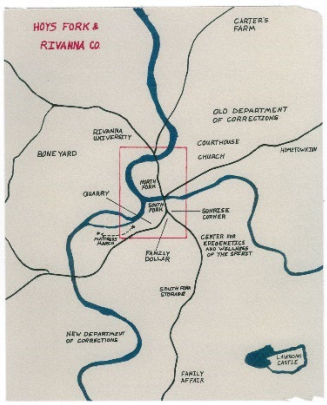
***38** T. R. Carland*

1.2.8 FIKTIVNÍ DOKUMENT

Fiktivní dokument zachází ještě mnohem dále, než je tomu u inscenované fotografie. Jedná se o zvláštní přístup zpochybňování reality. Jeho tvůrci úmyslně dekonstruují vzniklé obrazy a dávají je do absurdních kontextů.

Morgan Ashcom ve své práci tento vztah mezi skutečností a fikcí zkoumá. Vytvořil projekt, v němž vyfabuloval místo zvané Hoys Fork. Ve sbírce s názvem ***What the Living Carry*** (*Co živí nesou*) shromažďuje fotografie, strojopisné dopisy a ručně kreslenou mapu, aby vytvořil fiktivní příběh o tušeném místě. Vede nás stezkou městem a okolním lesem, kde potkáváme neznámé cizince zabývající se záhadnými činnostmi. Série je doplněna čtyřmi ručně psanými dopisy, které psal sám autor. Čerpá ze vzpomínek a mýtů z venkovského amerického prostředí, v němž vyrůstal, a odhaluje nám fiktivní město, vytvořené prostřednictvím fotografií a nalezených artefaktů z různých míst. Na svém webu o projektu píše: *„Vyrůstal jsem a trávil hodně času v lese, kde ležela kamenná značka Jo Hoy ve shluku dalších podobných kamenů. Jo's byl jediný, kdo měl čitelné písmo. Protože jsem chtěl vědět více o Hoyově rodině, pokusil jsem sejmout text z kamene, ale ten se nikdy nepřenesl na papír – kámen byl příliš hrubý. Při absenci faktických informací zaplnily prázdnotu mýty a příběhy.“ (Ashcom, 2010)* Je třeba se na celý projekt dívat komplexně, protože jednotlivé snímky, nainstalované artefakty a ručně psané dopisy, vyprávějí řadu příběhů a je jedno, jestli jim opravdu věříme nebo ne. Cyklus připomíná filmové nebo literární narativní vyprávění. Je schopno nás vtáhnout do děje a procítit jej, ať už se jedná o fikci nebo fakta.

39 *Morgan Ashcom*



40 *Morgan Ashcom*

41 *Morgan Ashcom*

1.2.9 FOTOGRAFICKÝ DENÍK

Fotografie je vynikajícím prostředkem se schopností přenést nás zpět do okamžiku jejího vzniku. Již od pradávna máme potřebu si nějakým způsobem uchovávat naše

vzpomínky, zážitky a zkušenosti, případně je nějakým způsobem předávat dalším generacím. Původně k tomu sloužily psané deníky s konkrétními záznamy, většinou chronologicky řazenými. Tyto deníky mohly obsahovat myšlenky, názory, pocity a emoce či komentáře k aktuálním událostem bez přímé zkušenosti autora. Psaná forma deníku se postupem času proměnila ve formu vizuální a umělci tak využívají obrazový materiál k osobnímu vyjádření. Fotografický deník je v jednoduchém slova smyslu záznam toho, co jsme za nějakou určitou dobu zažili. V dnešní době jistou formu fotografického deníku vlastní téměř každý z nás, kdo se pohybuje na sociálních sítích. Autoři aplikace Instagram spoléhali na tuto potřebu uživatelů sdílet a uchovávat svoje zážitky skrz fotografie a vytvořili tak čistě vizuální síť s možností publikovat svůj každodenní život v obrazech. Jsou však autoři, kteří k tomuto fenoménu přistupují zodpovědně a s notnou dávkou vážnosti a respektu.

Prins de Vos je holandský fotograf, který využívá prostředky vizuálního deníku k prozkoumávání vlastních osobních problémů. K dokumentování svého každodenního života přistupuje velmi intuitivně a nijak zásadně předem nepřemýšlí o formě či konečném výstupu daného projektu. Jeho práce je kontinuální a velmi koncentrovaná, přes dva roky fotil soužití se svým tehdejším přítelem. Fotografie zachycují nejintimnější chvíle dvou mladých lidí: *„Podle mě není nic tak složité jako lidská bytost, a když pak spolu žijí dvě lidské bytosti, představte si, jak složité to musí být.“* O své práci mluví jako o vytržení z každodenní rutiny, dovoluje mu podívat se na vlastní život s jistým odstupem. Můžeme to chápat i jako určitou formu terapie. Tvorbou a vytvářením uměleckých artefaktů se autor může vztahovat k tomu, co má v sobě a co lze stěží komunikovat jinak. Najde-li vnitřní obrazy vyjádřené skutečnými obrazy pro aktuální životní situace, může tvořit příběh, který je základem vnitřního uzdravení, což je jeden z podstatných principů psychoterapie.

***42** Prins de Vos*

***43** Prins de Vos*

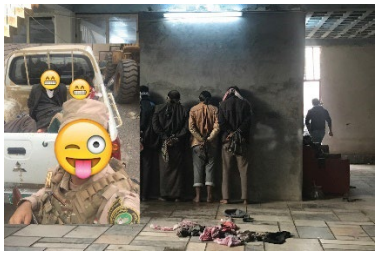
***44** Prins de Vos*

1.2.10 POSTINTERNETOVÁ ESTETIKA V DOKUMENTÁRNÍ FOTOGRAFII

Postinternet označuje současný trend v umění a týká se dopadu internetu na kulturu, umění i náš každodenní život. Pokud chápeme postmodernismus jako reakci na modernismus a jeho odmítnutí, postinternet neznamená dobu „po“ internetu, ale spíše přemýšlení o něm jako o současném fenoménu. Zatímco Net Art na konci 90. let využíval internet především jako médium, postinternetové přístupy využívají jak online, tak offline formáty k zapojení do digitální kultury. Termín postinternet zřejmě poprvé užila německá umělkyně Marisa Olson v roce 2008 a ten následně dále rozpracoval kritik Gene McHugh. (Meixnerová, 2014, s. 109–112) Výstavy *Art Post-Internet* v roce 2014 v Ullens Center for Contemporary Art v Pekingu, a Triennial *Surround Audience* v New Yorku v roce 2015 v New Museum, pravděpodobně pomohly tento termín rozšířit do povědomí široké veřejnosti.

Autorka **Alexandra Rose Howland** v projektu ***Leave and Let Us Go*** (*Odejděte a nechte nás jít*) představuje různé úhly pohledů na složitou realitu lidí, kteří se ocitli ve válečném konfliktu. Projekt spatřil světlo světa přesně dvacet let poté, co americký prezident George W. Bush oznámil válku proti terorismu. Autorka se v roce 2017 přestěhovala do Iráku, kde se živila jako fotoreportérka. Zatímco v předchozích válkách šlo většinou o dokumentování tamějších událostí, válka proti Islámskému státu byla první válkou chytrých telefonů, umožnila tak nejširšímu spektru účastníků fotografovat konflikt ze všech možných perspektiv. Howland posbírala desítky tisíc snímků z archivů chytrých telefonů místních lidí, včetně selfie, videí ze Snapchatu a dalších fotografií, které mapovaly jejich každodenní život i hrůzné výjevy války. Kontrast mezi banálními snímky v podobě roztomilých selfie, svatebních večírků i domácích oslav a obrázky mrtvých těl nebo městských ruin nahání mráz po zádech. Záběry naplňují postinternetovou estetiku, některé fotografie jednoznačně prošly digitální úpravou v podobě různých filtrů, které dnes všichni nalezneme v aplikacích našich chytrých telefonů. Howland nashromáždila data, která sama nazývá *tichý hluk*. „*V době zdánlivé digitální propojenosti Howland zpochybňuje současné pole reprezentace. Proti interpretaci se její nefiltrovaná realita Iráku stává vševidoucím okem neuchopitelných rozměrů, představujícím nereprezentovatelnost naší digitální reality.*“ (Kooiman, 2021) Autorčin projekt

představuje portrét země, která je často nepochopená. Ve své knize *Leave and Let Us Go* (Odejděte a nechte nás jít) kombinuje své vlastní fotografie s nalezenými obrázky a písemným svědectvím. Jejím cílem je zpochybnit a rozšířit způsoby komunikace geopolitických souvislostí.



***45** A. R. Howland*

***46** A. R. Howland*

***47** A. R. Howland*

1.2.11 Fotografický dokument a performance

Tradiční názor, že síla performativního umění spočívá v jeho bezprostřednosti naznačuje rozpor s technologiemi reprodukce a nekonečné reprezentace. Umělcům vadila nejen zdánlivá neslučitelnost mezi statickou fotografií a uměním založeným na momentální akci, ale také vliv přítomnosti fotoaparátu na jeho dění. Přímá zkušenost byla to, co umělci v oblasti performance nejvíce oceňovali. Byli si vědomi, že fotografie není transparentním médiem pro přenos akce sekundárnímu publiku, a zacházeli s fotografií a videodokumentem s velkou obezřetností. Je jasné, že performance a fotografie jsou radikálně odlišná média, ale obě definují neobyčejný prostor tím, že mu vnucují parametry – prostor, který závisí na divákovi, aby jej oživil. (Irvine, 2004)

Ve fotografii se vyvinuly postupy, které přejímají principy z počátků konceptuálního umění a performance. Například autoři jako **Hamish Fulton** a **Richard Long** převádí akt procházení krajinou do různých médií včetně fotografie. Fulton tvrdí, že „*chůze je umělecká forma sama o sobě*.“ (Fulton) Oproti Richardu Longovi nezanechává v krajině, kterou se pohybuje, žádnou formální stopu ani zásah, vystavuje fotografie čistě jen s doprovodným textem. Kombinace slova a obrazů mají umocňovat jeho osobní zážitek z putování. Zároveň tvrdí, že fotografie nedokumentují krajinu ani nezaznamenávají dobu trvání, ale spíše si

kladou za cíl vizualizovat autorovy vnitřní prožitky. Tyto principy používá i **Alastair Levy** v projektu ***A Five Day Walk*** (Mezi mými rodiči – pětidenní procházka). Jedná se o dokumentární záznam performance či události. Uměním se zde stává samotný akt, nikoliv výstup finálních fotografií. Když autorovi bylo jedenáct let, jeho rodiče se rozvedli. Následujících sedm let každých čtrnáct dní putoval vlakem od otce k matce, což byla vzdálenost osmdesáti mil. V dospělosti se Levy rozhodl trasu ujít. Trvalo mu to pět dní, celou cestu fotograficky zaznamenal. V banálních a vizuálně neatraktivních snímcích můžeme hledat metafory, symboly odcizení a vlastní viny. Fotografie nejsou nijak rafinovaně komponované, ale jejich obyčejnost je v daném kontextu působivá. *„Po jistém čase Levy zjistil, že trasa, kterou šel, byla stará poutní cesta (Pilgrim´s way), kudy se ubírali poutníci cestou z Winchesteru do Cantebury. Toto odhalení vyzdvihlo smysl a význam jeho cesty, dalo mu jistý symetrický rámec.“* (Gillanders, 2005, s. 100)

48 *Alastair Levy*

49 *Alastair Levy*

50 *Alastair Levy*

1.2.12 Závěr

Jakákoliv jiná umělecká sféra, tak i dokumentární fotografie reaguje na společenské, umělecké a technologické změny. Lineární vývoj dějin umění definitivně skončil a vliv postmoderny, konceptuálního umění a internetu rozšířil hranice dokumentární fotografie, která se začala mísit i s jinými médii. Přehledně roztřídit dokumentární fotografii do jednotlivých kategorií je téměř nemožné, protože různé přístupy se vzájemně prolínají a není možné je radikálně oddělovat.

Ať jsem již **Jona Rafmana** zařadila do sekce *přefotografování a přivlastnění ve fotografickém dokumentu,* dal by se i tak jednoznačně zařadit do kapitoly

o *postinternetu*, protože jeho práce z prostředí internetu Google Street View přímo vychází. To samé platí i u práce **Davida Maisela,** kterého jsem zařadila do sekce s **Jonem Rafmanem**, ale i tak by se mohl nacházet v kapitole *Práce s fotografickým archivem,* protože archivní muzejní snímky jsou pilířem jeho projektu *History´s shadow.* Je potřeba konstatovat, že definice nových jevů a jejich jednoznačná klasifikace způsobuje řadu potíží. Zařazení děl daného autora do konkrétní kategorie je věcí konvence a není jednoznačně závazné, má jen pomoci k přehlednější analýze jevu dokumentární fotografie jako celku.

2 TEORETICKÝ ZÁKLAD PRO PRAKTICKOU ČÁST

Protože v praktické části své diplomové práce zpracovávám dokumentární formou téma Alzheimerovy choroby, vyčlenila jsem zde prostor i pro teoretický popis tohoto onemocnění. Budu se také věnovat autorům, kteří toto téma fotograficky ztvárnili a stali se tak inspiračním východiskem pro můj výsledný projekt.

2.1 ALZHEIMEROVA CHOROBA

Alzheimerova choroba je neurodegenerativní onemocnění mozku projevující se ztrátou nervových buněk v některých částech mozku. Jedná se o nejčastější typ demence. Onemocnění mozku poprvé popsal německý psychiatr a patolog Aloiz Alzheimer již před více než 100 lety. Postihuje osoby v seniorském věku a počet pacientů s Alzheimerovou nemocí každý rok přibývá a bohužel onemocnění dosud nikdo neumí vyléčit. Odhaduje se, že v České republice žije kolem 180 000 pacientů, ne všichni jsou ale správně diagnostikováni a léčeni. První příznaky Alzheimerovy choroby se u každého člověka liší. Problémy s pamětí jsou obvykle jedním z prvních příznaků kognitivní poruchy související s touto chorobou. (Palan, 2020) *Česká Alzheimerova společnost* na svých webových stránkách zveřejňuje deset nejčastějších příznaků, které by nás měly upozornit na rozvíjející chorobu:

1. *„**Ztráta paměti, která ovlivňuje schopnost plnit běžné pracovní úkoly***

   Zapomínat občas pracovní úkoly, jména kolegů nebo telefonní čísla spolupracovníků a vzpomenout si na ně později, je normální. Lidé trpící Alzheimerovou chorobou však zapomínají častěji a nevzpomenou si ani později.

2. ***Problémy s vykonáním běžných činností***

   Hodně vytížení lidé jsou občas roztržití, takže někdy nechají dušenou mrkev stát v kastrolu na sporáku a vzpomenou si na ni, až když už je po jídle. Lidé trpící Alzheimerovou chorobou ale připraví jídlo, a nejen že ho zapomenout dát na stůl, ale zapomenou i na to, že ho vůbec udělali.

3. ***Problémy s řečí***

   Každý má někdy problém najít správné slovo, ale člověk s Alzheimerovou chorobou zapomíná i jednoduchá slova nebo je nahrazuje nesprávnými, a jeho věty pak nedávají smysl.

4. ***Časová a místní dezorientace***

   Každý někdy zapomene, jaký je den a kam vlastně jede, to je normální. Ale lidé s Alzheimerovou nemocí se ztratí ve vlastní ulici a nevědí, kde jsou, jak se tam dostali, ani jak se dostanou domů.

5. ***Špatný nebo zhoršující se racionální úsudek***

   Lidé se někdy tak zaberou do nějaké činnosti, že na chvíli zapomenou na dítě, které mají na starosti. Lidé s Alzheimerovou nemocí úplně zapomenou, že nějaké dítě existuje. Mohou se i nesmyslně obléknout, například si vezmou na sebe několik košil nebo halenek najednou.

6. ***Problémy s abstraktním myšlením***

   Placení složenek anebo sledování účtů kreditní karty může někoho vyvést z míry, když je trochu komplikovanější než jindy. Člověk s Alzheimerovou nemocí může úplně zapomenout, co ta čísla znamenají a co s nimi má dělat.

7. ***Zakládání věcí na nesprávné místo***

   Každý někdy někam založí peněženku nebo klíče. Člověk s Alzheimerovou nemocí dává věci na zcela nesmyslná místa: žehličku do ledničky nebo hodinky do cukřenky.

8. ***Změny v náladě nebo chování***

   Každý má někdy špatnou náladu. Člověk s Alzheimerovou nemocí ale podléhá prudkým změnám nálady. Náhle a nečekaně propukne v pláč nebo podlehne návalu hněvu, i když k tomu nemá žádný zjevný důvod.

9. ***Změny osobnosti***

   Lidské povahy se běžně do určité míry mění s věkem. Ale člověk s Alzheimerovou nemocí se může změnit zásadním způsobem. Stává se někdy velmi zmateným, podezíravým nebo ustrašeným.

10. ***Ztráta iniciativy***

    Když je člověk někdy znechucen domácími pracemi, zaměstnáním nebo společenskými povinnostmi, je to normální. Většinou se chuť do práce opět brzy dostaví. Člověk s Alzheimerovou nemocí může propadnout naprosté pasivitě a potřebuje neustále podněty, aby se do něčeho zapojil.“ (Česká alzheimerovská společnost, 2015)

Onemocnění začíná velice pozvolna a projevuje se celou řadou typických příznaků jako je zapomínání, opakování stejných vět, ztrácení věcí, špatnou orientací v prostoru apod. Choroba vede postupně k závislosti nemocného na každodenní pomoci jiného člověka. Nejdříve se u nemocného zhoršuje krátkodobá paměť, to znamená, že není schopen se postarat o některé základní věci v domácnosti. Postupně se mění i jeho osobnost. Nemocný má čím dál větší problémy s vyjadřováním, rozhodováním, nedokončuje myšlenky, je zmatenější. V posledních stádiích nemoci už vůbec není schopen se sám o sebe postarat. Rychlost, kterou Alzheimerova nemoc postupuje, se však u každého postiženého liší, a i příznaky mohou mít různý charakter. (Česká alzheimerovská společnost, 2015)

2.1.1 PAMĚŤ A ZAPOMÍNÁNÍ

Proč by měl kdokoli a kdykoli cokoli zapomínat? Tato otázka společně s dalšími byly předmětem diskuze západních vědců s tibetským dalajlamou, kterou následně vydali knižně pod názvem *Mosty k porozumění*. „*Existovaly tři hlavní teorie zapomínání. První říkala, že položky v paměti se s časem rozkládají. Je to jako uložit jídlo do ledničky — můžeme o něj přijít proto, že se rozloží. Podle druhé jsou položky z paměti vytlačeny novými informacemi. Ukládáme věci do ledničky, ta je ale za chvíli přeplněná, takže když do ní dáme ještě nějaké nové, tak tím vytlačíme ven ty staré. Třetí teorie říká, že ve skutečnosti žádné zapomínání není. Položky v paměti zůstávají napořád, ale my k nim ztrácíme přístup. Konzervy jsou stále*

v neporušeném stavu v lednici, ale my už je nedokážeme najít. Navzdory velkému množství vynalézavých experimentů se nikdy nepodařilo prokázat, že jedna z těchto teorií platí a ostatní ne.“ (Hayward, Varela, 2009, s. 127)

Paměť obecně slouží k ukládání a vyvolávání informací. Pojem a termín paměti lze interpretovat podle kontextu, ve kterém se používá. Ve fyziologických a neurologických vědách ji lze definovat jako schopnost přijímat, uchovávat a udržovat informace a odborné znalosti a v případě potřeby je vyvolat a obnovit. Zapomínání je definováno jako neschopnost vybavit si vzpomínky na minulost nebo si vzpomenout na nové informace, události, které se dějí v přítomnosti nebo obojí. (Quddusi, 2018) K zapomínání může docházet, protože informace jednoduše již neexistují v paměti, nebo jsou uloženy a stále existují, ale z nějakého důvodu je již nelze získat. Tato zapomnětlivost může být dočasná, může přetrvávat i se může časem zhoršovat. Určitý stupeň problémů s pamětí, stejně jako mírný pokles jiných schopností myšlení, je běžnou součástí našeho každodenního života a stárnutí. I když se v naší mysli zdají být vzpomínky jasné a čisté, nejsou přesnými záznamy událostí, jichž jsme byli svědky. Pokaždé, když si vybavíme konkrétní vzpomínku, můžeme ji náhodně změnit a deformovat. Existuje však rozdíl mezi normálními změnami paměti a ztrátou paměti spojenou s Alzheimerovou chorobou a souvisejícími poruchami.

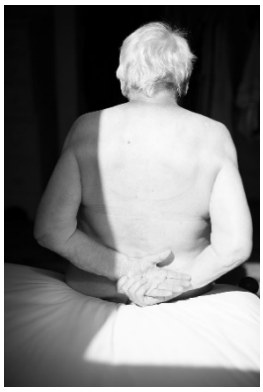
2.2 AUTOŘI ZTVÁRŇUJÍCÍ TÉMA ZTRÁTY PAMĚTI

Vzhledem k tomu, že Alzheimerova choroba není ještě tak dobře popsána a neexistuje její léčba, umělci mohou být nezávislí a vidět věci, které lékařům unikají. Jsou schopni používat vizuální obrazy jako způsob komunikace jak se sebou samými, tak s pacienty či diváky, jež témata o fatálnosti a konečnosti nelehce otevírají. Všichni víme, jak těžké mohou tyto rozhovory být.

Cheryle St. Onge pochází z Massachusetts a fotografuje převážně kamerou ve formátu 8×10. V projektu ***Calling The Birds Home*** (*Volání ptáků domů*) vytváří intimní portréty své matky, jíž diagnostikovali tuto chorobu. Názvem odkazuje na její život jako malířky a vášnivé řezbářky ptáků. Většinu snímků tvoří portréty, na nichž je obličej autorčiny matky skryt. Je to způsob, jak si vytvořit v zásadě jistý odstup, ale zároveň se s matkou sblížit v jejím vlastním světě a spojit

se s ní navzdory její slábnoucí paměti. Snímky působí meditativním dojmem, na jedné fotografii leží matka na běloskvoucím loži oslněna slunečními paprsky zahalená do průsvitného závoje a přes svou diagnózu působí klidně a vyrovnaně. Autorka na svém webu popisuje intimní vztah s matkou, s níž žila desítky let na společné farmě, jako pevný, stálý a láskyplný. V začátku matčiny nemoci spolu vedly hovory o smrti, které byly prvotním impulsem pro zaznamenávání posledních všedních dnů společného života. Jak nemoc postupovala, hovory vést přestaly. Zůstala tady však čistá komunikace skrz zhotovování portrétů a sdílení aktu bytí v přítomném okamžiku. Je to výměna pomáhající udržovat jejich pouto. A co je nejdůležitější, je to způsob, jak s vřelostí a oddaností zachovat matčinu důstojnost.

***51** Ch. St. Onge*



***52** Ch. St. Onge*

***53** Ch. St. Onge*

***54** Ch. St. Onge*

Mexická autorka **Carla Guerrero** ke stejnému tématu přistupuje jiným způsobem. Vizuálně zpracovává pojmy jako je nepřítomnost, paměť, její ztráta a následná prázdnota. Vyhýbá se však portrétování lidí. Místo toho využívá rodinný archiv analogových snímků, do nichž nenásilným způsobem zasahuje. Vytváří z nich jemné instalace, aniž by původní snímky porušovala. Autorka tento jednoduchý vizuální jazyk používá v několika různých projektech zabývajících se tématem paměti a její ztrátou. V sérii fotografií s názvem ***Berta*** však přímo odkazuje na svou babičku, která trpěla jistou formou demence. Jak už tomu bývá, babiččin vztah mezi obrazem a pamětí se postupně měnil. Tento proces autorka vyjadřuje všeříkajícím uměleckým způsobem. Staré analogové snímky pokrývá dalšími předměty tak, aby nebyly prvoplánově čitelné. Velkou roli zde také hraje práce se stínem, jež nám

zakrývá části snímků a metaforicky tak zdůrazňuje určité fragmenty paměti a vzpomínek, k nimž jsme ztratili cestu. Celý projekt uvádí citátem od Luise Buñuela: *"Naše paměť je naše soudržnost, náš rozum, náš pocit, dokonce i naše jednání. Bez ní nejsme ničím... Naše představivost a naše sny navždy napadají naše vzpomínky; a protože jsme všichni náchylní věřit v realitu naší fantazie, nakonec přeměníme naše lži na pravdu."* (Buñuel, 2004, s. 3) Archivní snímky z rodinných alb autorka zároveň doplňuje fotografiemi osamocených předmětů z domu jejích prarodičů. V podstatě Carla Guerrero kombinuje instalace analogových snímků se současnými fotografiemi izolovaných zátiší. Vztah obou přístupů k tématu nám zrcadlí změny napříč časem a zároveň znázorňují zásadní změny v chování a jednání nemocné babičky. Místo, v nichž autorčina babička žije, odráží její vnitřní duševní stavy. Autorka tyto vazby pozoruje a tichým způsobem je dokumentuje. Nám divákům dovoluje nahlédnout do světa, kde hranice vzpomínek nejsou určené naší pamětí, ale milovanými místy, ve kterých jsme žili.

***55** Carla Guerrero*

***56** Carla Guerrero*

***57** Carla Guerrero*

Fotografka **Birthe Piontek** z Vancouveru se setkala s demencí u své babičky a následně i u své matky. Fotografování se pro ni stalo způsobem, jak se vyrovnat s tíživým pocitem bezmoci. Fotografie vydala v publikaci s názvem *Abendlied*. Shromažďuje zde několik menších projektů zpracovávajících problematiku rodinné anamnézy. I když vydání knihy autorce nepřineslo žádné konkrétní řešení pro zkušenost s mezigenerační nemocí vlastní rodiny, pomohlo jí zpracovat náročné období v jejím životě. Z celé řady projektů jsem vybrala ***Her story** (Její příběh)*, v němž Piontek dekonstruuje staré fotografie portrétů své matky a babičky. Z těchto archivních snímku vytváří pomocí prořezávání, narušením a přidáváním dalších materiálů sochy, které následně znovu přefotografovává. Konečné obrazy jsou deformacemi starých vzpomínek, vizuálně odrážejících blednutí paměti

a transformaci mysli. Mohou naznačovat nemožnost zapamatovat si někoho takového, jaký kdysi býval se všemi typickými osobnostními rysy a vlastnostmi. Pod povrchem nových fotografiích můžeme číst znepokojivou proměnu osobnosti, kterou nemocný podstupuje. Autorka o svém projektu říká: *„Zajímá mě rozšíření dvourozměrné fotografické plochy. Tím, že pojímám fotografii jako objekt a uvádím ji do dialogu se sochami a asambláženi, se snažím zpochybnit směrodatnou průkaznost fotografie a upozornit na skutečnost, že obrázek vždy zobrazuje pouze část neviditelného celku. Mám v úmyslu zviditelnit to, co je neviditelné, ale co lze zažít nebo cítit, tj. konstrukce identity, vlivy paměti a nevědomí, sociologické konstrukty a systémy víry.“* (Piontek, 2016) Výsledné fotografie činí neviditelné viditelným a vyjadřují vizuálními prostředky tvarově se měnící povahu samotného času a neustálou přítomnost minulosti obsaženou v nás samých.

58 *Birthe Piontek*

59 *Birthe Piontek*

60 *Birthe Piontek*

Norma Córdova je mexicko-americká umělkyně, jejíž tvorba je založená na imaginativních obrazech. V nich se prolínají otázky spojené s tématy ženskosti, identity a rodinného zázemí. Je dcerou mexických přistěhovalců, a jak sama popisuje na svých webových stránkách, její vztah s rodiči není vůbec jednoduchý: *„Diagnóza mého otce u raného nástupu Alzheimerovy choroby a neschopnost mé rodiny o jeho stavu otevřeně diskutovat, vše jen zhoršily.“* (Córdova, 2022) Autorka se tak rozhodla následnou frustraci vložit do fotografií, kterými vyjadřuje tento vnitřní neklid a zkoumá skrz ně své úzkosti. *„Fotografická série **Nálada, paměť nebo mýtus** je zkoumáním lidských zkušeností a vzpomínek na strach, úzkost, potěšení a vlivu rodiny, která o čemkoli odmítá diskutovat. Sex, smutek, smrt a rodinné nemoci jsou témata, která moje rodina považuje za tabu.“* (Córdova, 2022)

Neschopnost rodinných příslušníků o těchto tématech otevřeně mluvit se stala průsečíkem většiny projektů. Zvláštní izolovanost je čitelná ve všech snímcích. Hrají si s naší představivostí, aniž by nás zároveň vztahovaly přímo k realitě. Je v nich něco velmi osobního, ale i dostatek prostoru pro naší vlastní interpretaci a imaginaci. Autorka pracuje s tradiční analogovou fotografií, tvoří chromogenní tisky v temné komoře, občas do nich zasahuje i dalšími médii. Často pracuje s inverzním zpracováním fotografií. Podobnou techniku využila i Birth Piontek, pomohla ji zdůraznit proměnu osobnosti její postižené matky. **Norma Córdova** tuto techniku používá spíše pro zviditelnění izolovanosti ve vlastní rodině. Saturace barev, chladné odstíny a nažloutlý fotografický papír odměřenost a odstup rodiny jasně evokují. Na fotografiích z jejího dětství se objevují barevné skvrny zakrývající identitu vyfotografovaných. Ať už je to barva, krev nebo jen inkoust, je to symbol nejen degenerace nemoci a mlhavé paměti, ale také úsilí naleznout řešení osobních problémů v její rodině. Každý obraz je plný vizuální úzkosti, odráží hrůzu a zmatek života s nemocí a neochotu rodiny mluvit o tom, jak je ovlivňuje.

61 *Norma Córdova*

62 *Norma Córdova*

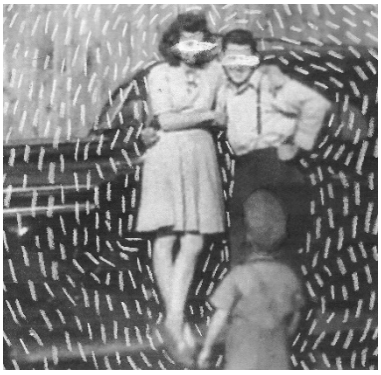
63 *Norma Córdova*

Ammy Parish přistupuje ke stejnému tématu obdobně jako zmíněné autorky. Ztrátu babiččiny paměti ztvárnila ve dvou cyklech, jež se prolínají v čase a prostoru i mimo něj. První série fotografií zaznamenává subjektivní pocity před a po odchodu milované babičky. V druhé sérii pracuje s historickými portréty z babiččina dětství. Zasahuje do nich kvašem, voskovou tužkou a neprůhlednou akvarelovou barvou.

Princip zůstává stejný, snaží se o vizualizaci roztříštěných vzpomínek a rozkládající se paměti. Projekt nese název ***Check the Mail for Her Letter*** *(Zkontroluj si poštu kvůli jejímu dopisu)*. Amy Parrish napsala dopis své babičce, která bojovala s touto nemocí, než však dopis stačila odeslat, zasáhla smrt. Dopis, který nebyl nikdy odeslán, rozplétal řadu událostí, jež ji přivedly k úvaze o prostoru, kde se prolíná realita, klam a fikce. Autorka babiččiny stavy přirovnává ke snům. Tuto změnu stavu vědomí vkládá i do fotografií, záměrně zakrývá do mlhavého oparu tváře, části těla a další detaily. Vybízí nás tak k rozklíčování toho, co je v obrazech skryto. Dekorativní zdobení však často odvádí pozornost od obsahů fotografií a my se tak soustředíme na samotné výtvarné gesto, prozrazující mnohem víc; pocity smutku, viny a nostalgie. Autorčiny osobní poznámky o vlastních vzpomínkách, snech a zážitcích spojené s odchodem její babičky zveřejněné na jejím instagramovém účtu, jsou plné těchto vjemů a pocitů.

***64** Ammy Parish*

***65** Ammy Parish*



***66** Ammy Parish*

William Miller jako jeden z mála přistupuje k vizualitě ztráty paměti s přímou osobní zkušeností. V projektu ***We Travel To and Shall Be Lost In Always*** (*Cestujeme, nechť jsme ztraceni navždy*) využívá video, sochy, fotografie a performance ke zdůraznění vlastní zkušenosti s Huntingtonovou chorobou aktuálně ovlivňující jeho krátkodobou paměť. Jedná se o dědičné neurodegenerativní onemocnění, které způsobuje progresivní rozpad nervových buněk v mozku a projevuje se ztrátou motorické kontroly a rovnováhy, ztrátou paměti a agresivním a nepředvídatelným chováním. Neexistuje žádná léčba a nemoc je nakonec smrtelná. Ve výtvarné tvorbě využívá vztahy mezi selhávající pamětí a krizí digitálních médií. Inspirací jsou

mu hromadné ztráty digitálních informací v důsledku zastaralých softwarů a hardwarů. Ve své práci se odkazuje na pojem „*terciární paměť*“, jež poprvé použil Bernard Stiegler. Naráží tak na digitální soubory a úložiště, jež *„představují rozporuplný prostor nevyčerpatelné paměti, který je však zcela nehmotný a hrozí mu rozklad, korupce a zastarání. A tak je to i s lidskou pamětí, zvláště s pamětí narušenou nemocí.“* (Miller, 2017) Miller používá vizuální reprezentace dosluhující digitální technologie k symbolizaci toho, co mu připadá jako zmatení mysli. První dílo, jež vytvořil a kterým se snaží vyrovnat s těžkou diagnózou, je video, v němž se dokola otáčí autorovo digitální portrét, zatímco na pozadí vypráví monotónním hlasem svoje zážitky se zákeřnou nemocí. Mluví o dědičnosti choroby a jeho počáteční důvěře, že touto nemocí trpět nebude. Jak video pokračuje, Millerův hlas se postupně zadrhává. Slyšíme-li tyto náznaky, dochází nám, že nemoc pozvolna postupuje. „*Pozastavuji se nad významem náhody a vyprávěním o nemoci ve videu, které obsahuje osamělý hlas vyprávějící intimní příběh z první osoby o tom, jaké to je jít do nemocnice, kde vám sdělí tuto diagnózu. Nedokončený 3D sken mé hlavy je otáčen neviditelnou silou. Jak příběh postupuje, je jasné, že ve zvuku byly zachovány chyby a přeřeknutí, což zdůrazňuje skutečnost, že čtení je spíše představením než popisem.*“ (Miller, 2017) V další sérii vytváří digitální autoportréty, které posléze ukládá s vysokou komprimací. Tím docílí, že soubor ztratí velké množství informací, a tak je znovu poskládá do pozměněného obrazu. Následně z těchto dat ve fotografickém editoru vytváří hloubkovou mapu, z níž znovu exportuje obrazy ve formátu JPG. Tímto procesem napodobuje způsoby fungování paměti, ta se postupem času zhoršuje a slábne, někdy dochází k její kompletní přestavbě do nových, nepřesných forem. Millerova hra s technologickou degradací je znepokojivou připomínkou křehkosti naší mysli a vzpomínek.

***67** William Miller*

***68** William Miller*

***69** William Miller*

David Szauder v projektu ***Failed Memory*** (*Paměť, co selhává*) pracuje se stejnými paralelami jako William Miller. Hledá souvislosti mezi lidskou a digitální pamětí. *„Náš mozek si ukládá obrazy, aby si je později znovu vybavil jako soubory uložené na pevném disku. Ale když se vrátíme zpět a pokusíme se znovu získat přístup k těmto vzpomínkám, můžeme zjistit, že jsou nějakým způsobem poškozené.“* (Szauder, 2019) Autor si klade otázku, jak funguje naše paměť, když vidíme obrázek, fotografii či výřez nějaké reality. Jsme schopni si zapamatovat vše do sebemenších podrobností? A na jak dlouhou dobu? Zjednodušeně můžeme říct, že každá vzpomínka s sebou nese i velmi silný podnět k zapomínání. Tím, jak svou paměť používáme, ji zároveň neustále měníme. Z tohoto hlediska začínáme postupem času ztrácet většinu detailů a místo ztracených fragmentů zaplňujeme prázdné mezery našimi vlastními představami a paměťovými útržky. Autor na základě těchto poznatků vytváří geometrické modifikace fotografií pomocí počítačových algoritmů. *„V obrazech aplikuji pojem či fenomén 'nedostatku času'. Mým záměrem bylo prozkoumat a začlenit do svých snímků pojem času jako faktoru. Jednoduše řečeno, vizualizovat čas jako důležitý faktor v mechanismech paměti, protože bez času není žádná paměť.“* (Szauder, 2019) Základní myšlenka stojí na tom, jak lze překódovat význam paměti a jak to může fungovat společně s generovaným fragmentováním fotografií. Ke každému upravenému snímku autor přidává krátké vyprávění, které divákům poskytuje představu o tom, proč se vzhled subjektu změnil.

***70** David Szauder*

***71** David Szauder*

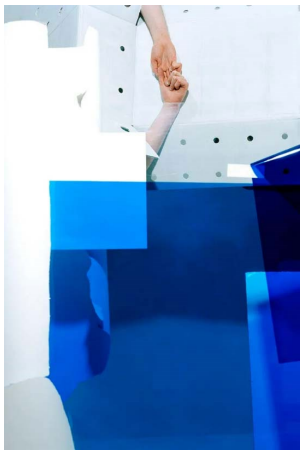
***72** David Szauder*

Patricia Voulgaris se také inspirovala chybovostí lidské paměti. Vytvořila sérii abstraktních fotografií, které pracují s roztříštěnými geometrickými tvary. *"Velmi*

mě zajímá, co si vlastně pamatujeme, oproti tomu, co vytváří naše mysl, a jaké druhy prázdnot můžeme v hlavě mít," říká Voulgaris o projektu. Kapacita našeho mozku není neomezená a nepotřebnými informacemi by se beznadějně zahltila. Proto informační balast cíleně vymazáváme. Proces zapomínání tak může být úlevný a primárně žádoucí. Autorka inspirovaná tezí o odstraňování podružných informací z paměti, vytváří dílo rozdělené na dvě části. První nese název ***Fragments*** (*Fragmenty*) a je složeno z černobílých obrazů. Druhá část naopak pracuje s barevnými obrazy a jmenuje se ***Hidden in Plain Sight*** (*Na pohled skrytý*). V této sérii vycházela autorka ze svých mlhavých dětských vzpomínek, které rozfázovala do sochařských obrazů. Záměrně kombinuje abstraktní formu s poznatelnými objekty, jako jsou například části lidských těl. Některé věci nemusí být na první pohled jasné a zřetelné, sama pravda je tak trochu zastřená a nejednoznačná. Celý projekt je zajímavý hlavně tím, že autorka tráví hodně času komponováním samotných scén pomocí náročných papírových kompozic. Do fotografií nijak postprodukčně nezasahuje, beze zbytku ctí dané řemeslo a rekonstrukci procesu. Každý obraz je tak jedinečným uspořádáním známého a nejasného, složitě komponovaného s jemnou souhrou světla a stínu.

73 *Patricia Voulgaris*

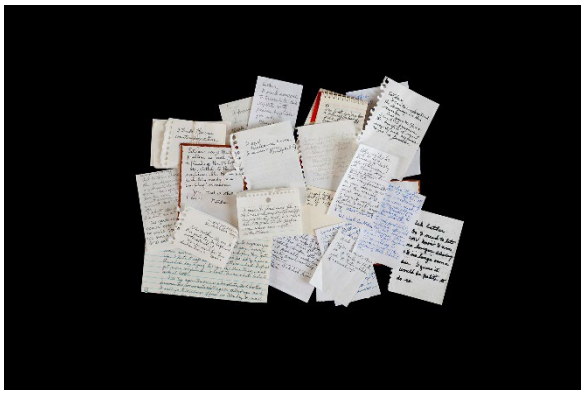
74 *Patricia Voulgaris*



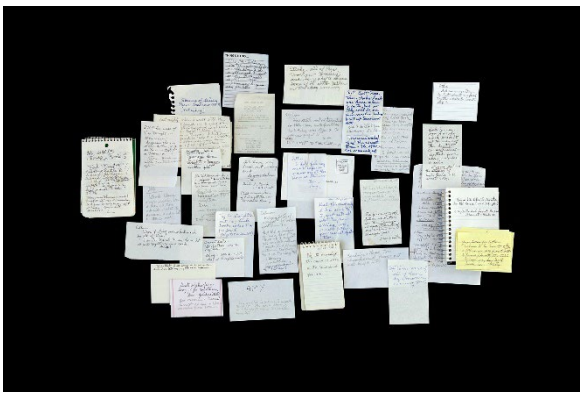
75 *Patricia Voulgaris*

Kija Lucas se v projektu ***Collections from Sundown*** (*Sbírky ze západu slunce*) zaměřuje, jako většina již zmíněných autorů, na svou babičku, která také trpěla Alzheimerovou chorobou. Termín *Sundown* zde odkazuje na *Sundown syndrom* (*syndrom západu slunce*), jeden z příznaků demence. V pozdních odpoledních

a večerních hodinách může tento syndrom vést u nemocného ke změnám nálady a chování. Osoba může být nervózní, neklidná, agresivní a může mít potíže se spánkem. Rozrušení a změny osobnosti, ke kterým dochází u Sundown syndromu, mohou způsobovat úzkost a představovat další výzvy pro pacienta a jeho pečovatele. „*Collections from Sundown zahrnuje zvýšený zmatek, sbírání a balení věcí a často přípravu na zdánlivý výlet. Obrazy představují zátiší toho, co moje babička nasbírala za jediný den, a poznámky, které psala po dobu několika let. Koláže ukazují změny ve skutečnosti, které s její nemocí souvisí. Poznámky odrážejí opakování, které osoby s Alzheimerovou chorobou zažívají.*“ (Lucas, 2017) Sundown syndrom způsobuje, že si postižení jedinci myslí, že jsou daleko od domova a zoufale se potřebují vrátit. Mohou začít balit kufry, sbírat věci nebo opakovaně říkat, že „*chtějí jít domů*“. Tato fáze nemoci inspirovala Kiji Lucas k instalování zátiší rozličných předmětů, které si její babička balila na svůj imaginární výlet. Název *Sundown* je zároveň metaforou konce života. Jak nemoc postupovala, autorčina babička začala tíhnout k ručně psaným poznámkám, které nechávala volně ležet na různých místech. Autorka vytvořila a následně vyfotografovala koláže tvořené z nasbíraných textových záznamů. Typografická zátiší, napsaná na volném papíře, ubrouscích či prázdných pohlednicích, nám empatickým a uctivým způsobem vizualizují rozporuplný vnitřní svět postižené osoby. Poznámky o věcech, které si musí vzít s sebou, připomenutí času ke koupání, umístění klíčů, zápisy rozhovorů, které během dne vedla. Pečlivé uspořádání babiččiných poznámek je památníkem milované osoby a zároveň souhrnným záznamem fází úpadku mysli. *"Některé ze vzkazů mě rozesmáli. Mám pocit, že to zní temně, ale myslím, že moje babička by ocenila, že někoho rozesmála.*" (Lucas, 2017)



***76** Kija Lucas*



***77** Kija Lucas*

Japonský autor **Orimoto Tatsumi** do fotografického projektu ***Art mama*** vnáší humor úplně jiným způsobem. U série nalezených vzkazů *Collections from Sundown* autorky *Kija Lucas* se humor stal neplánovaným a druhotným aspektem její práce. V *Art Mama* používá Orimoto svou stárnoucí matku, trpící Azheimerovou chorobou, jako primární námět pro řadu nečekaných humorných scén. Fotografoval ji s obrovskými lepenkovými botami, díky nimž je jeho matka o několik centimetrů vyšší, s gumovou pneumatikou kolem krku, také ji zahrnul do své performance s názvem *Bread Man* (*chlebový muž*), kde si autor obvázal obličej spoustou baget a bochníků chleba a procházel se na různých veřejných prostranstvích. Kontrast, mezi drobnou ženou se zdánlivě nepřítomným výrazem a směšností konkrétních situací je velmi silný. Autor se zaměřuje na důsledky fyzického sebeuvědomění a na obecné otázky spojené se stářím. Vizualizuje zde pocity vlastního těla jako závaží, které je den ze dne těžší a těžší. Propojuje performance, zátiší nalezených předmětů a fotografii do jedinečného autorského pohledu. Jeho obrazy jsou plné hravosti, humoru, vřelosti a lidskosti. Na autorově přístupu nejvíce oceňuji, že našel nenásilný způsob, jak sloučit humánní postoj s přesvědčivými konceptuálními myšlenkami, aniž by je v procesu příliš intelektualizoval. Jsou to díla nutící k zamyšlení a uvažování o jednoduchých absurditách ve světě kolem nás. Zároveň tak činí, aniž by obětoval matčinu důstojnost, s pokorou ji fotografuje a hledá vtipné momenty v závažné životní situaci, a tak se jí snaží ochraňovat před kompletně destruktivním sevřením Alzheimerovy choroby. Matka a syn vytvářeli obrazy společně s láskyplným pocitem důvěry a partnerství bezmála 21 let.

78 *Orimoto Tatsumi*

79 *Orimoto Tatsumi*

80 *Orimoto Tatsumi*

Jon Feinstein v projektu ***Breathers (after Alzheimers)*** zpracovává přesun z rušného velkoměsta na venkov. Důvod pro stěhování byla nemoc jeho tchýně, která potřebovala soustavnou péči. *„Breathers je emocionální portrét, téměř typologie stromů na severozápadě Pacifiku a jejich vztahu k rozvíjející se krajině. Tlačí se nahoru a vznášejí se nad domy, stojí proti obloze, která je izoluje jako kulisy studia. Díry v jejich větvích a listech připomínají mezery v poznání a metaforické díry zanechané v mozku. Všechno viděli, slyšeli a stojí – dýchají – skrz to všechno. Práce zpracovává přesun a adaptaci z betonové hmoty New York City do zelené oázy severozápadního Pacifiku z důvodu nemoci, která si vyžádala rychle mizející paměť mé tchýně a daň, kterou si nemoc vybrala na naší rodině. V tomto kontextu stromy slouží jako posluchači, dýchači (breathers) a emoční strážci, kteří byli svědky traumatu a změny.“* (Feinstein, 2022) Autor léta fotografoval podivné stromy, ještě dávno před tím, než u jeho tchýně propukla závažná nemoc. Když se Alzheimerova choroba u tchýně neustále zhoršovala, trvale se zapisovala do jeho vědomí, až stromy začal vnímat jako „*husté hostitele veškeré bolesti s tím spojené*.“ (Feinstein, 2022) Začal vidět paralely mezi mezerami ve větvích, dírami v korunách stromů, oblastmi, kde byly předčasně oříznuty větve a různými stádii zhoršující se paměti. „*Pokusím se neznít příliš těžkopádně nebo zjevně, ale hodně z toho je o jejich vysoké přítomnosti. I když je vidím jako odrážející bolest, je v nich nepřetržitý komfort, jen když tam stojí v pozadí, vdechují emocionální výlev a poskytují tichou útěchu. Přežívání a vstřebávání našich traumat.“* (Feinstein, 2022)

81 *Jon Feinstein*

82 *Jon Feinstein*

83 *Jon Feinstein*

84 *Jon Feinstein*

Švédská fotografka **Maja Daniels** jako jedna z mála z uvedených autorů dokumentovala život v jedné geriatrické nemocnici. Závěrečná sbírka fotografií jejích obyvatel s názvem ***Into Oblivion*** (*Do zapomnění*) je snahou zprostředkovat každodenní život francouzských pacientů trpící Alzheimerovou chorobou. Do projektu nikterak nevnášela svoje osobní rodinné příběhy, jako většina uvedených fotografů ztvárňujících dané téma. Autorka doufá, že svými snímky přinutí společnost přehodnotit institucionalizovaný moderní způsob života a zpochybní některé politické aspekty sociální péče. Série je postavena na vizuálně jednoduchých snímcích pacientů stojících u zamčených dveří, z kterých není úniku. Průchody jsou zablokované a dveře uzamčeny, aby se obyvatelé nemohli toulat. Fotografka strávila celé tři roky dokumentováním ústředního motivu dveří, vždy ze stejného úhlu pohledu i vzdálenosti. Pacienti tak působí, jako kdyby se zasekli v jiné časoprostorové dimenzi. "*Nemáme možnosti, jak znát a vidět způsoby fungování určitých institucí, a proto je velmi snadné zavírat oči před určitými věcmi, pokud s nimi nejsme konfrontováni*." (Daniels, 2012) Autorka vytvořila něžné snímky, které ukazují zranitelnost pacientů a zároveň zdůrazňují tendence společnosti odvrhovat své starší jedince. „*Je to náš vlastní strach a negativní konotace stárnutí a umírání, co nás nutí dodržovat tyto společenské struktury. Když jsme zaneprázdněni aktivním, produktivním životem, možná se nám každodenně ulevuje tím, že můžeme zavírat oči před tím, co nám geriatrické ústavy a pečovatelské domy tak pohodlně skrývají.*“ (Daniels, 2012) Autorka nedává žádný konkrétní návod, jak by se situace mohla řešit, pouze zachycuje danou realitu. Zároveň však věří, že instituce jsou důležité nejen pro životy pacientů, ale také pro jejich rodiny, aby jim umožnily i nadále žít plnohodnotný život.

85 *Maja Daniels*

86 *Maja Daniels*

87 *Maja Daniels*

2.2.1 ZÁVĚR

Zmínění umělci používají fotografii k pochopení, zpracování a vyrovnání se s jejich zkušeností s Alzheimerovou chorobou, demencí a dalšími formami ztráty a proměny paměti. Někteří tomu čelí přímým dokumentárním přístupem, zatímco jiní používají zátiší, abstrakci a další vizuální metafory k vyjádření základní esence dané problematiky. Myslím, že umění je skvělý prostředek terapie. Text, který jsem napsala, vznikl z touhy vidět, jak jiní autoři používají fotografii ke zpracování svých vlastních zkušeností s traumatem ztráty paměti. Myslím, že tento text nabízí dvojí vyústění. V některých ohledech může přinášet širší povědomí o důsledcích nemocí spojených s poruchou paměti. Zároveň je to příležitost poskytnout spojení mezi lidmi, kteří mají podobné zkušenosti. Počet lidí trpících Alzheimerovou chorobou se u nás i ve světě neustále zvyšuje. Za těmito statistikami jsou lidé s celou řadou emocí: humor, hněv, strach, láska a naděje. Fotografie tak může poskytnou pohled do rozporuplného světa lidí, kteří již nemohou plně kontrolovat svou mysl. Nahlédnutím do práce vybraných autorů jsem se pokusila o polidštění, přiblížení a detabuizování skutečně závažné nemoci, jíž se všichni tak bojíme a se strachem před ní zavíráme oči.

3 PRAKTICKÁ ČÁST

V praktické části se věnuji osobitému zpracování tématu Alzheimerovy choroby. Využívám k tomu současné principy dokumentární fotografie popsané v předešlých kapitolách. Fotografický proces se pro mě stal způsobem, jak zpracovat pocit bezmoci a zároveň proměnit nečinné přihlížení devastace blízké osoby v něco smysluplnějšího. Popsaný finální výtvarný projekt je těžištěm celé diplomové práce, bez něhož by předešlý text nikdy nevznikl.

3.1 PROJEKT ZAHRADA

Téma pomíjivosti paměti, její transformace a ztráta mne zajímaly již od útlého dětství. I když se naše vzpomínky mohou zdát křišťálově čisté, nejsou přesnými nositeli událostí, kterých jsme kdysi byli svědky. Vybavíme-li si určitou vzpomínku, vždy ji nechtěně transformujeme a zapamatujeme si ji takto pozměněnou. Tím snižujeme její přesnost a objektivní výpovědní hodnotu. I triviální vzpomínky tak lze snadno proměnit našimi pouhými představami a subjektivními stereotypy, které do nich vnášíme. Už jako malé dítě jsem si kladla otázky, jak dalece se mohu na svou paměť spoléhat, zda-li neklamu sama sebe. Co se však stane s identitou člověka trpící Alzheimerovou chorobou? Paměť je pro člověka mimořádně důležitá. Určuje, kdo jsme, bez paměti se náš život zkrátka promění v chaos. Výchozím bodem pro můj výtvarný projekt byla proměna osobnosti mé babičky, která touto nemocí trpěla. Projekt si klade za cíl podívat se na prvky tvořící naši identitu. Na příběhy a na tajemství, stejně jako na předměty, jimiž se obklopujeme. Věci, které tu vždy byly, jsou předávány a tvoří hmotný a viditelný svět, který mění domy v domovy. V této sérii se stávají poetickými zdroji základních emocí, které nelze tak snadno popsat. Zamýšlím se nad širšími psychologickými složkami identity a rodinné sounáležitosti. Jak nás formuje místo, které nazýváme domovem? Co se s námi stane, když ztratíme tohle základní zázemí? Jak v nás dál žije, i když přestane existovat ve své fyzické podobě? A jak my žijeme v daném místě, když už naše fyzická schránka neexistuje? Tyto otázky jsou nezbytným vedlejším produktem lidského bytí, a i když se jednotlivé odpovědi mohou lišit, všechny nás nepopiratelně

spojuje skutečnost, že místo, odkud pocházíme, v nás zanechává zásadní otisk tak, jako my v něm.

3.1.1 VÝVOJ PROJEKTU

Na projektu jsem začala pracovat v roce 2018. Prvním podnětem pro tuto práci byly počáteční projevy Alzheimerovy choroby u mé babičky. Jak už tomu bývá, nemoc postupovala velmi pozvolna, zpočátku jsme příznakům nevěnovali přílišnou pozornost. Demence je způsobena řadou zdravotních stavů, nejvýznamnější je postupující porucha kognitivních funkcí. Zpočátku se projevuje výpadky krátkodobé paměti a zhoršující se schopností zpracovávat nové informace.

U babičky se nejdřív objevila nápadnější zapomnětlivost. Její paměť se postupně proměňovala v blikající signál vzdálené krátkovlnné rozhlasové stanice. Začala dělat a říkat věci, okamžitě je ale zapomínala, a pak je dělala a říkala znovu. Zapomnětlivost a výpadky jí neumožňovaly plnit běžné pracovní úkony v domácnosti.

Doposud babička celý život bydlela ve Štěnovicích, v domě s velkou zahradou a malým ovocným sadem. Vše tady s láskou a nutkavostí opečovávala. Jak nemoc postupovala, domov se jí stal labyrintem. Dům, v němž strávila dětství a všechny zásadní etapy svého života, se jí odcizoval. Ztratit se v důvěrně známém prostředí, nevědět, kde jste, ani jak jste se tam dostali, je děsivý zážitek. V tu chvíli bylo jasné, že babička ve svém domě zůstat nemůže, byla tak odkázána na každodenní soustavnou péči, kterou ji poskytl domov s pečovatelskou službou. Opustila svůj rodný dům doslova ze dne na den a zanechala ho ve stavu, jako kdyby se po krátké dovolené měla vrátit zpět a navázat tam, kde přestala. Nám ostatním bylo jasné, že se domů už nikdy nevrátí.

V domě nastalo zvláštní mezičasí, nikdo zde nepobýval, předešlá babiččina přítomnost tam však byla jasně patrná. Začala jsem dokumentovat tamější zátiší přesně v té podobě, v jaké jej má babička opustila. Schnoucí ručník na věšáku, čerstvě ustlaná postel či květiny, jež nikdo nezaléval. Zajímala mě skutečná a poetická síla předmětů jako zástupných subjektů pro vyjádření emocí a psychického stavu.

Zatímco jsem většinu snímků pořídila, když byla babička ještě naživu, ji samotnou jsem fotografovala opravdu jen zřídka. Cítila jsem, že fotografie opuštěných zákoutí by mohly vytvořit snazší výchozí bod pro diváky, kteří neměli přímé spojení s jejím příběhem a pro které bude jednodušší identifikovat se s domácím prostředím a s osobními předměty než s babiččinou tělesností. Chtěla jsem, aby ve fotografiích byl prostor pro zviditelnění nepřítomnosti, ale necítila jsem, že ukázat babiččinu tvář je ta správná cesta.

***88** Alžběta Huclová*

***89** Alžběta Huclová*

***90** Alžběta Huclová*

Postupná ztráta paměti v důsledku vizuálního jazyka generovaného v reakci na Alzheimerovu nemoc je výchozím bodem pro celý projekt, jež jsem pojmenovala příznačným názvem *Zahrada*. Pojmenování vnímám jako metaforu spojenou s babiččinou pamětí. Jak čas postupoval a babiččiny vzpomínky se vytrácely, zahrada, kterou s pečlivostí a úzkostí obstarávala, se také začala proměňovat. Celé roky jsem docházela na dané místo a fotografovala přírodní změny i nutné zásahy v babiččině zahradě jako paralelu s její myslí. Na konci příběhu jsou vzpomínky ztraceny a není možné je vrátit zpět, tak jako příroda prochází nekonečným přerodem. Fotografie meditativním způsobem přinášejí nejen svědectví o závažnosti postupující nemoci, ale také záznam o velkoleposti a pomíjivosti přírody i života samotného.

***91** Alžběta Huclová*

***92** Alžběta Huclová*

***93** Alžběta Huclová*

Babiččin vztah k zahradě a rodnému domu byl z mého pohledu úzkostný a komplikovaný. Fascinovala mě proměna, kterou díky nemoci podstoupila. Časem na babičku sestoupila houstnoucí mlha, která způsobila, že ztratila o všem přehled. Zahrada a dům, zprvu střed jejího vesmíru, se během krátké chvíle stali nedůležitou a bezvýznamnou součástí minulosti, která v dané přítomnosti neměla svoje místo. Tento fakt doprovázely pozitivní emoce, jako kdyby babička odhodila pomyslné okovy, jež ji celý život sužovaly.

***94** Alžběta Huclová*

***95** Alžběta Huclová*

***95** Alžběta Huclová*

Po babiččině smrti se dům začal postupně rekonstruovat. Směs všech emocí a touha dozvědět se víc o následcích této nemoci odstartovaly další postup mé práce. Začala jsem do prostoru více zasahovat, aranžovala jsem fyzické objekty do zneklidňujících kompozic s využitím barevného svícení. Mým záměrem bylo vizuálně zdůraznit proměnu lidské mysli do jiných, nestabilních forem. Po delší úvaze jsem tento postup opustila, zdál se mi příliš násilný a vizuálně atraktivní. Výrazně barevné snímky přímo křičely svou formální výstavbou a zastínily samotný sdělovaný obsah. Vrátila jsem se proto k původním černobílým fotografiím, které s pokorou a věcností dokumentovaly opuštěný dům a proměňující se zahradu. Tradiční způsob záznamu mi v tomto případě připadal nosnější a mnohem výmluvnější.

***96** Alžběta Huclová*

***97** Alžběta Huclová*

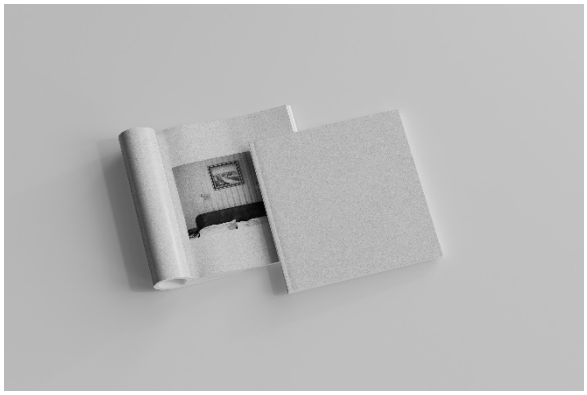
***98** Alžběta Huclová*

3.1.2 FINÁLNÍ VÝSTUP

Za celé čtyři roky jsem nasbírala stovky fotografií různého charakteru. V průběhu času jsem vystřídala několik fotoaparátů a v závěrečném cyklu naleznete snímky zachycené na digitální zrcadlovku, analogovou kameru Dianu F+, plnoformátovou bezzrcadlovou kameru, mobilní telefon či kinofilmový kompakt s 35mm objektivem. Zásadní otázkou bylo, jakým způsobem budu finální výběr fotografií prezentovat, abych podtrhla sdělení o zničující nemoci a bolesti, kterou nesou stejně ti, kdo ji mají, tak i jejich rodiny.

Rozhodla jsem se pro prezentaci formou fyzických knih. Mým záměrem bylo pomocí nich zhmotnit samotné téma pomíjivosti paměti, transformace mysli i ztrátu jednotlivých vzpomínek. Vytvořila jsem rozsáhlou knihu, v níž nalezneme jen pár vybraných fotografií, ostatní listy knihy zejí symbolickou prázdnotou. Knihu jsem zhotovila ve čtyřech svazcích, pokaždé jemně a na první pohled neznatelně pozměněných. Každá jednotlivá kniha je postupně svázána a její dokončení do knižního artefaktu není finalizováno. Hra s transformací procesu dokončování vazby do finální podoby knihy, tak jak ji dobře známe, je připomínkou křehkosti naší mysli a vzpomínek. Knihy jsem nezatěžovala žádnými grafickými prvky ani typografií, či vysvětlujícím textem. Chtěla jsem, aby fungovaly jako svébytné objekty bez dalších rušivých elementů. Divákovi tak mají umožnit ponor do černobílých obrazů a prázdných stránek, v nichž mohou hledat smíření a útěchu. Abych celou sérii čtyř knih dovršila, poslední z nich jsem spálila. Jedná se o symbolické gesto, v němž můžeme nacházet spojení s koloběhem přírody, rozkladu naší paměti i paralelu se zpopelněním fyzického těla mé babičky.

***99** Alžběta Huclová*



***100** Alžběta Huclová*

***101** Alžběta Huclová*

***102** Alžběta Huclová*

***103** Alžběta Huclová*

Samotný akt pálení jsem provedla uprostřed ohniště v babiččině zahradě a vytvořila z něj záznam v podobě fotografií a časosběrného videa. Živel ohně zde pro mě má hodnotu archetypu, s nímž vedu očišťující a obnovující dialog. Zároveň do díla vkládá prvek náhody, vybízející ke hře a stálé pozornosti k jeho proměnlivé podstatě, tak jak je tomu i v naší mysli.

„Mlčení je strážcem ohně
ale jen pokud oheň hoří

Napíšu-li
že odcházím stejnou cestou
kterou jsem přišel
kdo tomu porozumí?

Když vyšlehnou plameny
tělo se zkroutí

Zasněží ze stromů jarních
strach se stane dýmem“

(Hucl, 2020)

3.1.3 VÝBĚR FINÁLNÍCH FOTOGRAFIÍ

104 *Alžběta Huclová*

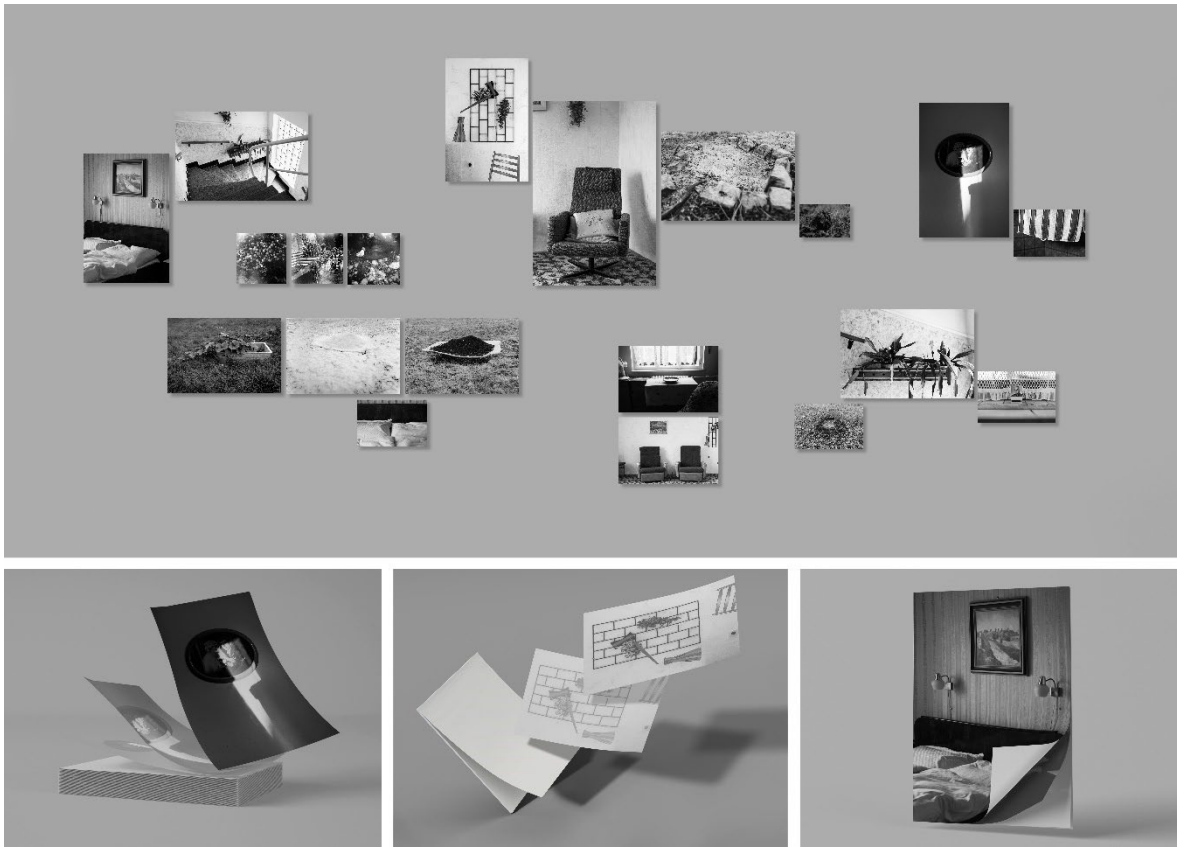
Finální výběr fotografií v knihách nemá určenou definitivní posloupnost. V každé jednotlivé knize se uspořádání mění, některé fotografie mizí úplně. Jedná se o jednoduchou vizualizaci proměnlivosti lidské paměti. Výběr se skládá z fotografií pořízených v průběhu čtyř let. Pro zjednodušení sazby knih jsem vyselektovala vertikální fotografie. Zbyly tak snímky fotografované na šířku, eliminovala jsem tím další rušivý prvek v sazbě a docílila plynulého listování v knihách.

3.1.4 KONCEPT PREZENTACE

Svou závěrečnou práci jsem chtěla podtrhnout a podpořit konečnou formou. Proto jsem se zamyslela nad koncepcí a způsobem, jak projekt prezentovat ve výstavním prostoru. Zpočátku jsem měla představu interaktivní bílé stěny, na níž by visely

finální fotografie různých velikostí a tvarů v podobě trhacích bloků. Diváci, kteří by výstavu navštívili, by tak měli možnost utrhnout si kopii fotografie a vzít si ji domů. Čím víc by fotografií z trhacích bloků mizelo, tím intenzivněji by fotografie bledla. Poslední listy by byly čistě bílé jako připomínka zmizelých vzpomínek.

Práce s konceptem prázdnoty, jež v buddhistickém pojetí zahrnuje všechny jevy světa, mi přišla jako nosná myšlenka. Protože vše závisí na všem a nic neexistuje autonomním, trvalým způsobem. Nic – ani ty nejmenší částice, jaké si lze představit, ani mysl samotná – nemá žádnou podstatnou realitu. Všechno je relativní, všechno je „prázdné“. Využití filozofické myšlenky prázdnoty jako vizuálního strategického přístupu ve formě prezentace odpovídá celému konceptu mého projektu zpracovávající téma Alzheimerovy choroby. Rovněž tvoří vyvážený vzájemný vztah mezi uměleckým záměrem a vizuální formou.



105 *Alžběta Huclová*

Nakonec jsem se rozhodla pro artefakty v podobě knih, jež pracují se stejným pojetím, ale jiným způsobem. Navrhla jsem jednoduchou vizualizaci, v níž je

středobodem velkoformátový tisk snímku ohniště. Pod ním se nachází výtisky knih ve čtyřech podobách. První z nich je v kompletním celku – blok s knižními deskami. Druhá, neznatelně pozměněná, bez desek. Třetí, jemně ohořelá. Ze čtvrté knihy zbyla jen hromádka popela. Samotné knihy jsou ručně sešity a každá z nich je vyrobena ze speciálního papíru. Instalaci lze místo statické fotografie ohniště doplnit videem, kde je záznam pálení posledního výtisku.

***106** Alžběta Huclová*

„Vzdávám se plamenům
Smrt je bříza
ozářená nocí“

(Hucl, 2020)

3.1.5 ZÁVĚR

Zdá se, že Alzheimerova choroba je nemocí 21. století a budeme se s ní potkávat stále častěji. I když některé experimentální léčby na zpomalení nemoci fungují, zatím neexistuje lék, který by osud nemocného zcela zvrátil. Život s demencí se tak stává dlouhým procesem truchlení nad někým, kdo s námi není mentálně přítomen. Pokud však naši identitu chápeme jako něco, co je definováno vztahy, vyjádřeno prostřednictvím emocí a reflektováno naším prostředím, stává se demence místo toho každodenní hádankou, skrz kterou nacházíme společnou řeč ve formě neverbální komunikace, díky níž se lidé cítí dobře, aniž by nutně věděli proč. To, co se odehrává v mysli druhého člověka, je vždy záhadou, ale u velmi pokročilé demence se záhada stává děsivě neprostupnou. Jedním z darů umění je umožnit nám vstoupit do životů druhých lidí. Zkoumání zážitku demence a ztráty paměti skrz výtvarnou tvorbu může přinést silný a zneklidňující způsob uvažování o čase, místě a identitě, kde se představa stabilní reality a jediného já rozpadá.

4 DIDAKTICKÁ ČÁST

Didaktické úkoly jsem navrhovala a částečně realizovala v rámci pedagogické praxe na Střední soukromé umělecko-průmyslové škole Zámeček v Plzni. Zámeček je výtvarně zaměřená škola a nabízí studium těchto oborů: Prostorový design a sochařství, Konzervování a restaurování kamene, Malba v umění, designu a architektuře, Užitá fotografie a audiovizuální tvorba, Grafický design a média. Zúčastnila jsem se výuky studentů oboru Grafický design a média, tříd FG1, FG3 a FG4. Přestože je ve výuce tohoto oboru důraz kladen na kompetence využívat a ovládat moderní technologie (digitální fotografie a video, grafické programy), platí zde pravidlo, že tyto technologie jsou pouze prostředkem, nikoliv cílem tvorby.

Ke každému didaktickému úkolu jsem pro přehlednost vytvořila myšlenkovou mapu s inspiračními východisky a souvislostmi. Společně se dotýkají pojmů současné dokumentární fotografie.

4.1 FOTOGRAFICKÝ DENÍK

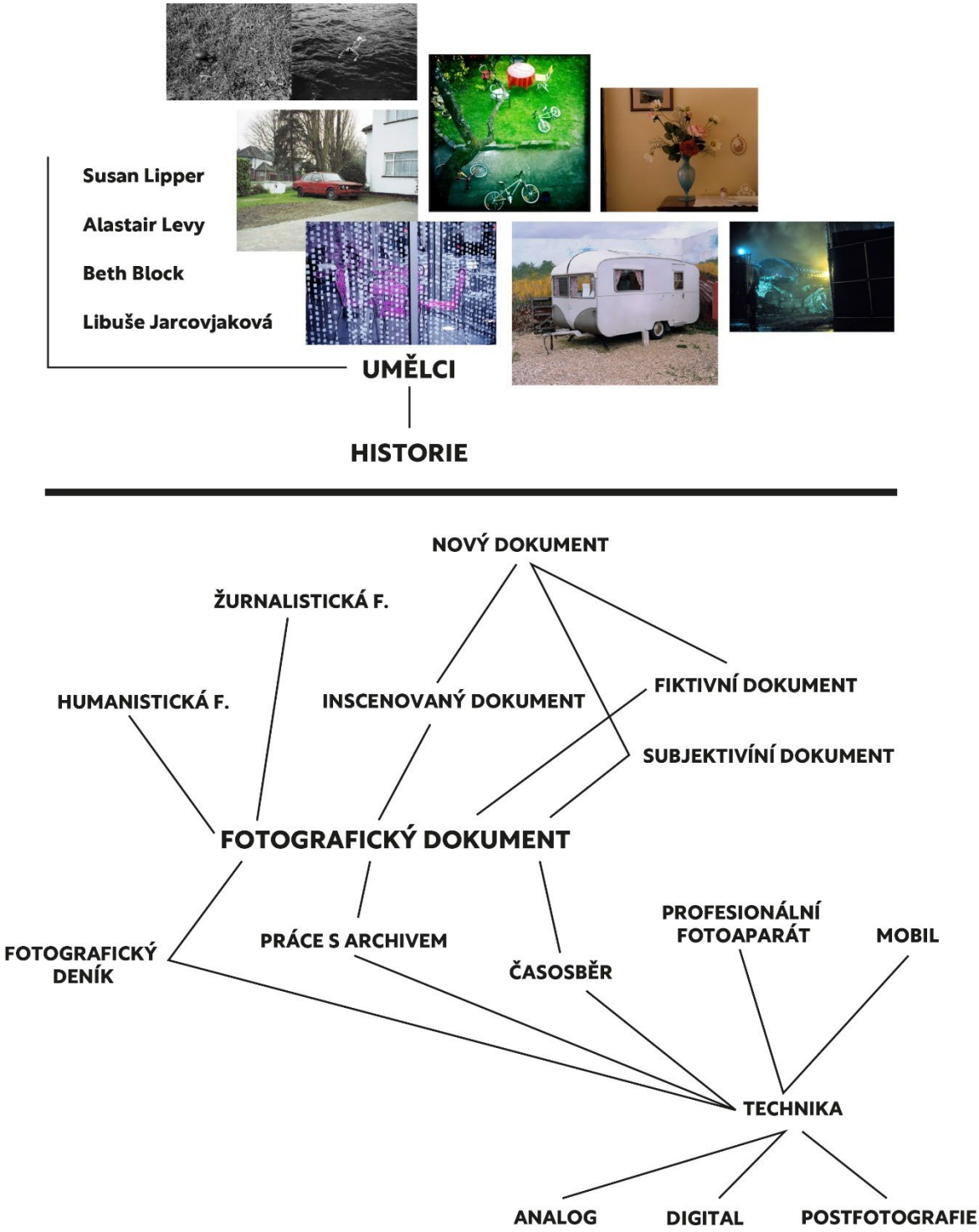
První nejrozsáhlejší výtvarný úkol jsem zaměřila na soudobé trendy v dokumentární praxi. Inspiračními východisky pro mne byly projekty současných autorů – *Beth Block*, *Susan Lipper*, *Alastair Levy*. Práce studentů byla zaměřena na kontinuálním snímání jejich každodenních zážitků a všedních momentů dne. Měli se vyvarovat portrétování lidí, a naopak se zaměřit na zákoutí a zátiší, podmínkou bylo fotografovat mobilním telefonem. Každý den v průběhu jarních prázdnin měla vzniknout jedna výsledná fotografie do celistvého souboru. Tvorba tak probíhala souvisle čtrnáct dní formou domácí práce. (1 den = 1 fotka) Před samotnou tvorbou jsem je seznámila s projekty zmiňovaných autorů. Jednotlivě jsme si je prošli a dle předem nastavených vhodných otázek jsme je klasifikovali a popisovali. Následné hodiny jsme věnovali třídění vzniklých fotografií a hledání vizuálních souvislostí pro vznik jednotného cyklu. Studenti měli za úkol svůj pracovní postup reflektovat v krátké eseji, která se stala výchozím bodem pro další práci s fotografiemi. Úkol jsem realizovala se třídou FG3. Počítala jsem, že studenti již mají základní znalosti o fotografické tvorbě, a tudíž i předpoklady pro zvládnutí zadaného úkolu.

Časová dotace: 3 × dvě vyučovací hodiny (+ domácí práce)

Pomůcky: Mobilní telefon s fotoaparátem, PC s vhodným softwarem pro postprodukci (Adobe programy)

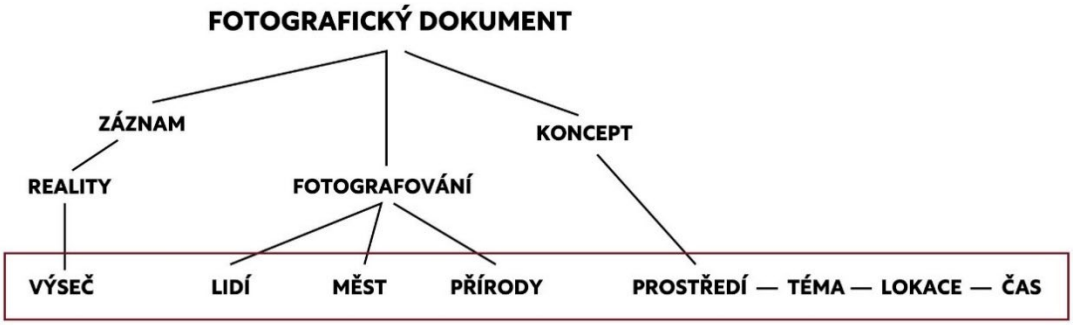
Výukové metody: slovní, názorně-demonstrační (prezentace), praktická

Myšlenková mapa:



Fáze výtvarného úkolu

Motivace: Krátká diskuze nad pojmem *fotografický dokument.* Zjištění prekonceptů žáků. Co si pod pojmem představí, jaké asociace se jim vybaví. Sdílení myšlenek a návrhů v kolektivu třídy. Na interaktivní tabuli si zapisujeme postřehy, na kterých se všichni shodneme. Z této pojmové mapy následně vytvoříme charakteristické body vztahující se k fotografickému dokumentu.



Ukázka inspiračních východisek:

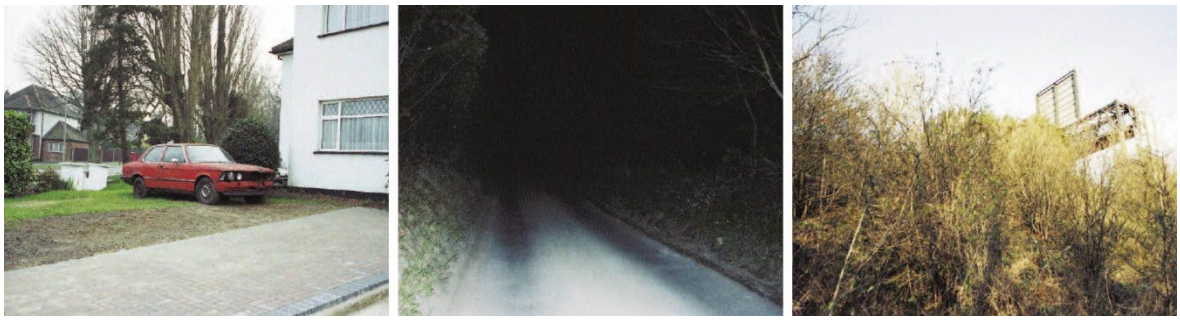
107 *Beth Block*

Otázky do diskuze:

1) Popište vizualitu daných fotografií, co je jejich obsahem.
2) Co hraje na fotografiích největší roli?
3) Jak na vás fotografie působí?

Kontext fotografií:

Fotografie z cyklu *From There to Here* (Odtamtud Sem) jsou záznamem vizuální atmosféry města New York. Autorka zaznamenává intimně izolované momenty všedního dne přímým, ale zároveň reflexivním způsobem. Důraz je kladen hlavně na světelné a barevné proměny.



108 *Alastair Levy*

Otázky do diskuze:

1) Co bylo podle vás podnětem pro vytvoření těchto fotografií?
2) Jak byste fotografie co nejjednodušeji popsali?
3) Jak na vás fotografie působí, když znáte příběh, jež se za nimi skrývá?

Kontext fotografií:

Dokumentární záznam performance. Když autorovi bylo jedenáct let, jeho rodiče se rozvedli. Následujících sedm let každých čtrnáct dní putoval vlakem od otce k matce, což byla vzdálenost osmdesáti mil. V dospělosti se Levy rozhodl absolvovat celou vzdálenost pěšky a fotograficky ji zdokumentoval. V banálních a vizuálně neatraktivních snímcích můžeme hledat metafory a symboly odcizení a vlastní viny. Fotografie z cyklu *A Five Day Walk* (Mezi mými rodiči – pětidenní procházka) nejsou nijak rafinovaně komponované, ale jejich obyčejnost je v daném kontextu působivá. *Po čase autor zjistil, že trasa, kterou šel, byla stará poutní cesta. Toto odhalení vyzdvihlo smysl a význam jeho cesty, dalo mu jistý symetrický rámec.* (Gillanders, 2005, s. 100)

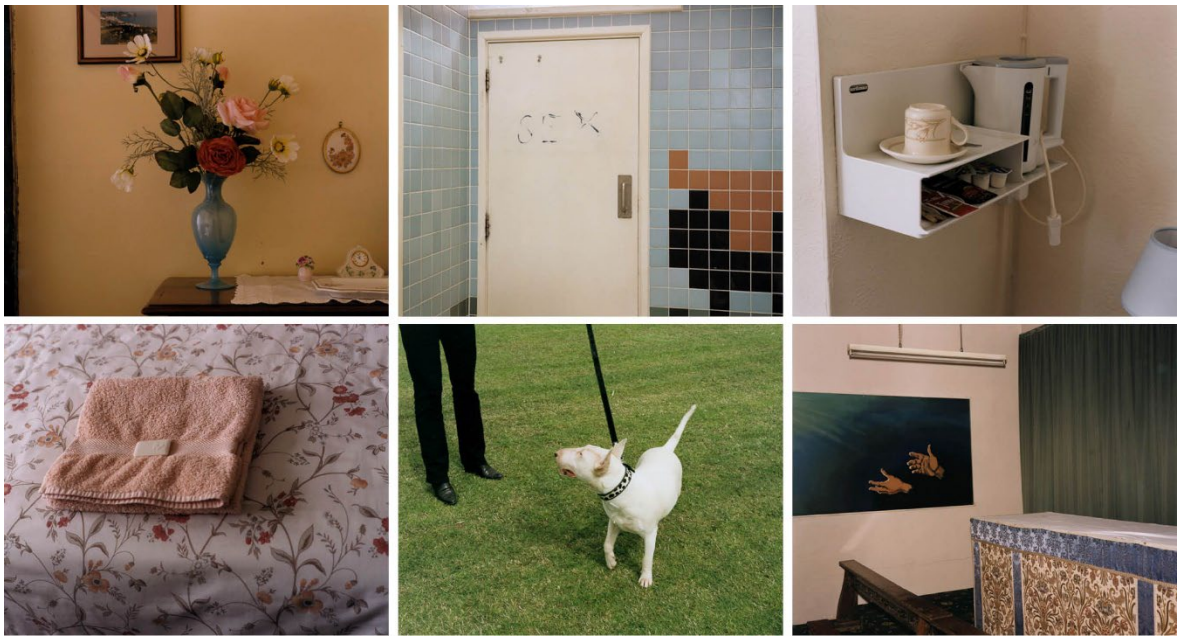
***109** Susan Lipper*

Otázky do diskuze:

1) V čem se liší soubor Susan Lipper od předešlých fotografií?
2) Jak byste fotografie co nejjednodušeji popsali?

Kontext fotografií:

Série fotografií *Not Yet Titled Series* (Dosud nepojmenované série) jsou diptychy tvořené s nejmenovaným spolupracovníkem. Jedná se o prostor zbavený lidské přítomnosti.



***110** Susan Lipper*

Otázky do diskuze:

1) Všimněte si, že se jedná o tutéž autorku předešlého cyklu. Ale v tomto souboru používá jiný vizuální jazyk. V čem je jiný?
2) Jedná se o ucelenou sérii? Čím toho autorka dosáhla?

Kontext fotografií:

Susan Lipper je americká fotografka žijící v New Yorku a její pohled na anglický venkovský život je pohledem outsidera. Fotografie v cyklu *Bed and Breakfast* (Postel a snídaně) tvoří deníkový záznam jejích cest po Západním Sussexu.

Závěrečné otázky a úkoly:

1) Co měly fotografie rozličných autorů společného?
2) Roztřiďte fotografie dle kritérií: celek, polocelek, detail, otevřená, zavřená kompozice.
3) Jakými postupy si lze utvořit jednotný vizuální jazyk?

Formulace zadání výtvarného úkolu:

1) Fotografujte po dobu čtrnácti dnů svůj každodenní život pomocí mobilního fotoaparátu, z každého dne vyberte jednu, dle vašeho výběru nejpovedenější, fotografii. (1 den = 1 fotografie)
2) Fotografie chronologicky seřaďte. (První den, druhý den…)
3) Snažte se utvořit si jednotný vizuální jazyk pro celou sérii fotografií.
4) V cyklu střídejte kompoziční stavbu fotografií: celek, polocelek, detail.
5) Napište krátkou reflektivní bilanci, jak jste k práci přistupovali — co bylo vaším záměrem, jaké téma jste vizualizovali, jak vás práce bavila, jak obtížná byla.
6) Fotografie v rámci individuálních konzultacích protřídíme a budeme mezi nimi společně hledat vizuální souvislosti.

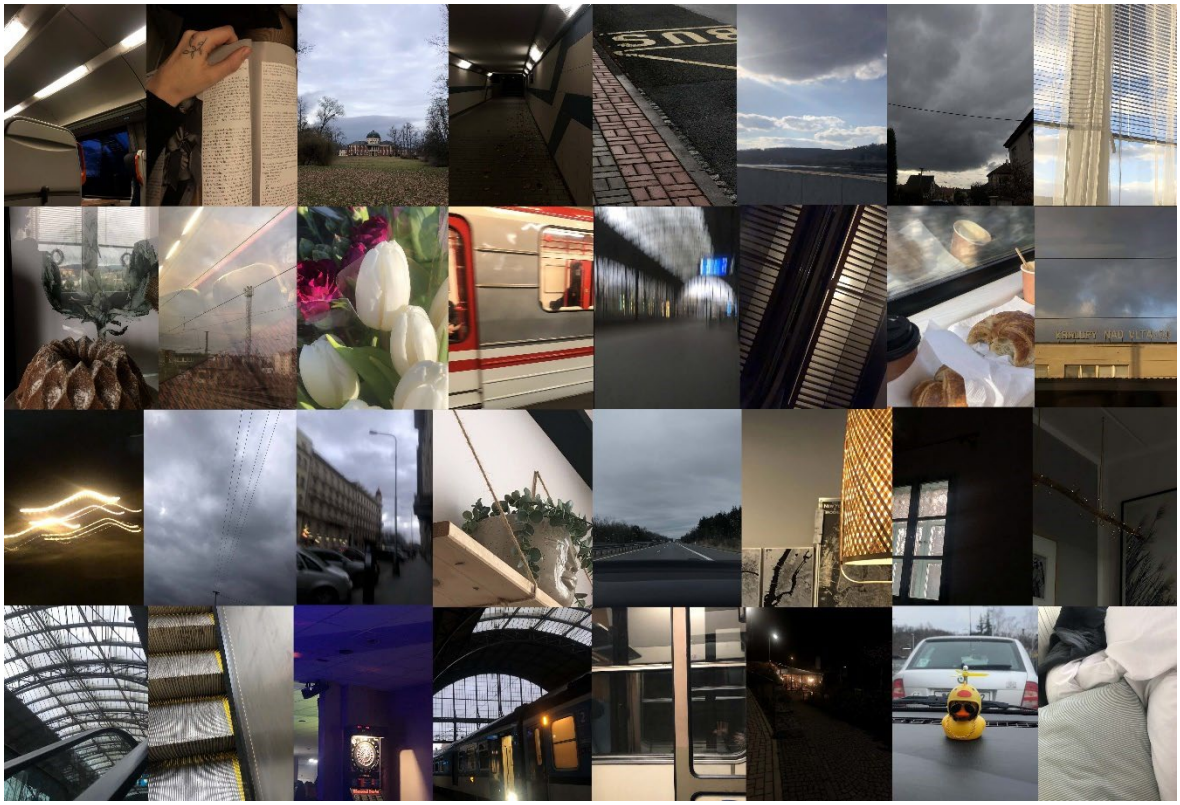
Průběh realizace úkolu:

1) Každodenní dokumentování po dobu 14 dnů.
2) Společné promítání zhotovených snímků, prezentace a obhajoba vzniklého cyklu s oporou psané reflektivní bilance.
3) Reflektivní dialog a individuální konzultace s žáky. Výběr finálních fotografií s vizuálními souvislostmi, jež jsou doplněny o krátké poetické komentáře.
4) Tvorba prezentace do formátu pdf pomocí grafických editorů.
5) Finální prezentace hotových pdf souborů, reflektivní dialog, hodnocení.

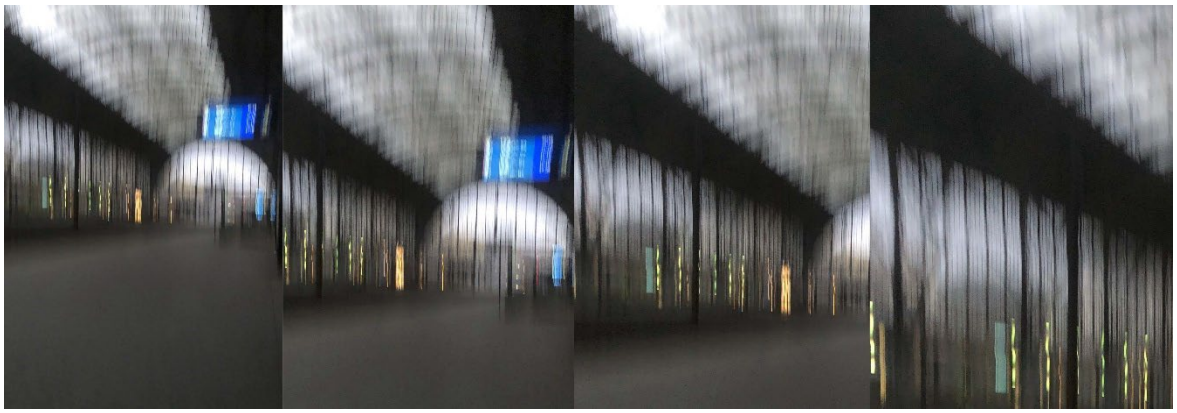
Cíle projektu:

- Žák vybírá, vytváří a pojmenovává co nejširší škálu prvků vizuálně obrazných vyjádření a jejich vztahů; uplatňuje je pro vyjádření vlastních zkušeností, vjemů, představ a poznatků; variuje různé vlastnosti prvků a jejich vztahů pro získání osobitých výsledků: porozumění pojmům fotografický dokument, detail, polocelek, celek, otevřená a zavřená kompozice, jednotný vizuální jazyk; hledání jednotlivých vztahů mezi kompozičními prvky ve vlastní fotografii.
- Žák vybírá, kombinuje a vytváří prostředky pro vlastní osobité vyjádření; porovnává a hodnotí jeho účinky s účinky již existujících i běžně užívaných vizuálně obrazných vyjádření: hledání souvislostí, podobností a rozdílností mezi tvorbou současných autorů a tvorbou vlastní.
- Žák užívá prostředky pro zachycení jevů a procesů v proměnách a vztazích; k tvorbě užívá některé metody uplatňované v současném výtvarném umění a digitálních médiích – počítačová grafika, fotografie, video, animace: experimentování s digitálními technikami skrze fotografování na mobilní telefon; přiblížení práce s grafickými editory.
- Žák při vlastní tvorbě uplatňuje osobní prožitky, zkušenosti a znalosti, rozpozná jejich vliv a individuální přínos pro tvorbu, interpretaci a přijetí vizuálně obrazných vyjádření: promítnutí osobní identity do vlastní fotografie; osobité ztvárnění fotografického deníku skrze volně zvolený vizuální styl odpovídající záměru studenta.

Výstup studentky č. 1:



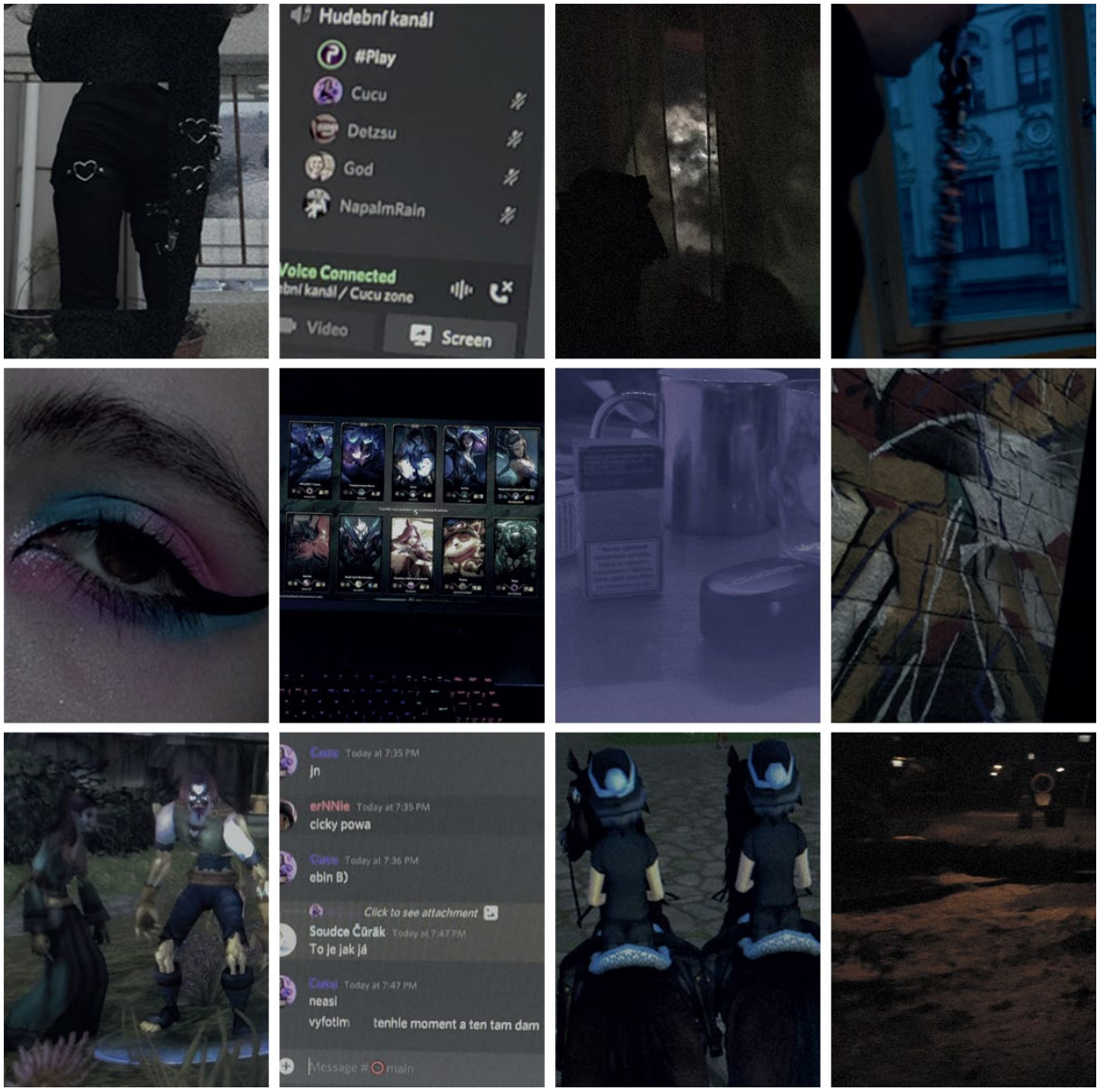
111 *Výstup č. 1 – Chronologicky za sebou řazené snímky den po dni*



NOVÝ SVĚT

111 *Výstup č. 2 – Následná práce s výběrem konkrétní fotografie, práce s přiblížením, výřezem, pojmenováním a typografií*

Výstup studentky č. 2:



107 *Výstup č. 1 – Chronologicky za sebou řazené snímky den po dni*

112 *Výstup č. 2 – Následná práce s výběrem konkrétních fotografií, tvorba diptychů, práce s pojmenováním a typografií*

Sledované kategorie hodnocení:

1) Práce s prvky vizuálně obrazné komunikace, kompozice prvků v daném formátu.
2) Jednotný vizuální styl propojující celý cyklus fotografií v kontextu psaného komentáře.
3) Vlastní prezentace a obhajoba práce.

Závěrečné reflektivní otázky:

1) Jaké pro vás bylo kontinuálně fotografovat každý den? Bylo to obtížné? Otravné? Přirozené?
2) Jak jste si poradili s omezením nezaměřovat se na osoby a lidi obecně? A naopak se zaměřit na zákoutí, zátiší a hmotné předměty, jež vás obklopují?
3) Jak vnímáte současné sociální sítě? Která u vás převládá? Vkládáte do nich svůj osobní vizuální obsah? Jak často? Byl tento úkol podobný?
4) Co o vás výsledný vizuální deník vypovídá?
5) Jak vnímáte paralely mezi vlastní tvorbou a tvorbou autorů, o kterých jsme si povídali?

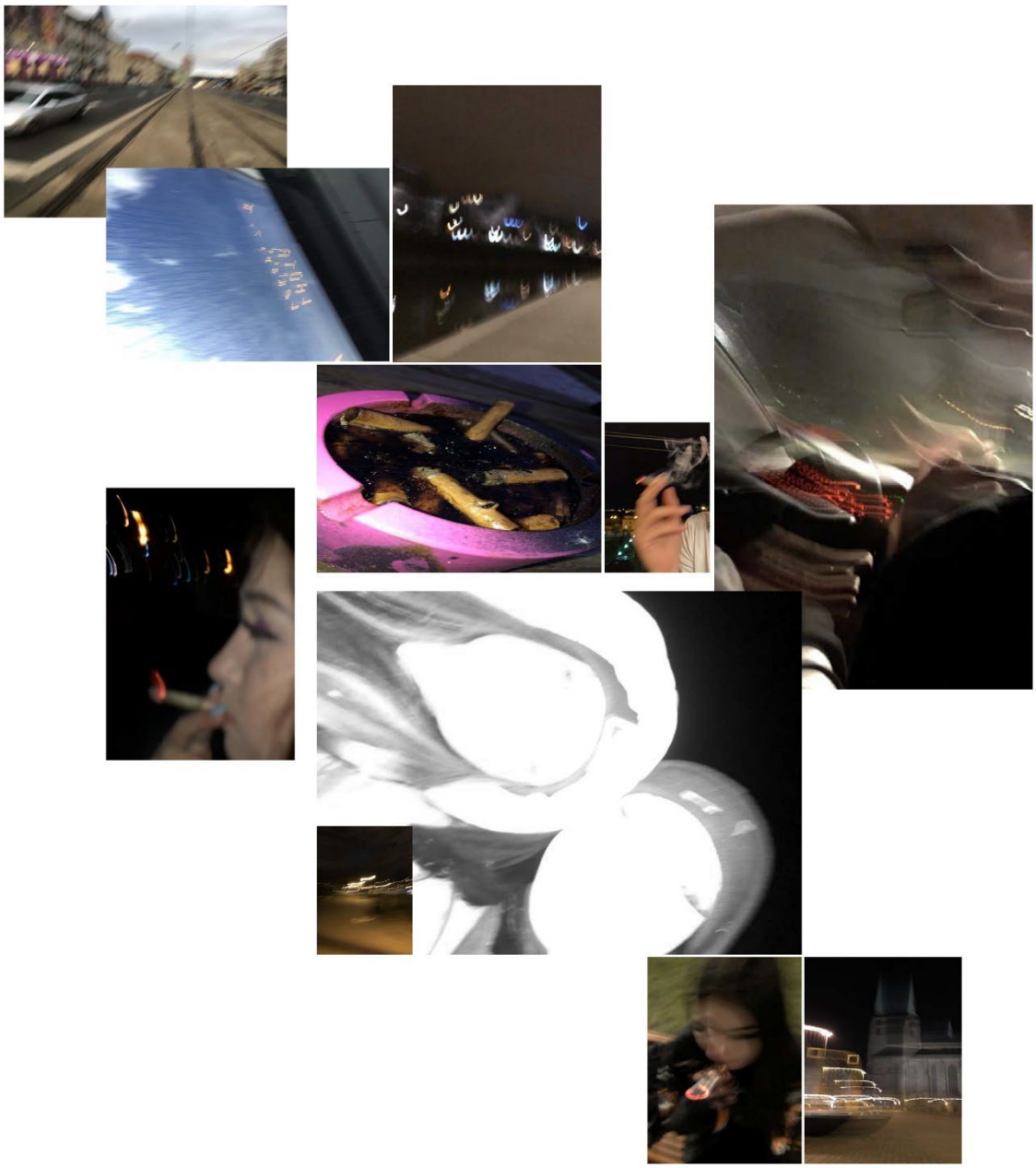
Vlastní reflexe úkolu:

Jsem si vědoma, že nastavení výtvarného úkolu je velmi volné. Je třeba ho realizovat se skupinou studentů, kteří již mají určité výtvarné zkušenosti. Důležité je studenty vhodně namotivovat, protože větší část úkolu probíhá formou domácí práce. Volnost zadání má prohloubit zájem studentů o osobní témata a najít si v nich to, co je opravdu baví. Mobilní telefon s fotoaparátem je zásadní nástroj, bez kterého by byl úkol polovičatý. Mobil studentům dovoluje zůstat stále ve střehu a zároveň být anonymní. Je to věc, kterou mají neustále při sobě a prakticky ji neustále používají, umožňuje jim odpoutat se od formálních náležitostí fotografie a soustředit se na samotný obsah. Výtvarný úkol vyžaduje intenzivní individuální konzultace.

Alterace výtvarného úkolu:

Soustředit se na tvorbu kontinuálně delší čas vyžaduje jistou disciplínu a vnitřní odhodlání. Navrhla jsem proto alteraci předešlého výtvarného úkolu pouze na jediný den. Princip a obsah zůstává vesměs stejný, studenti musí pomocí deseti snímků zdokumentovat svůj den.

Výstup studentky č. 3:

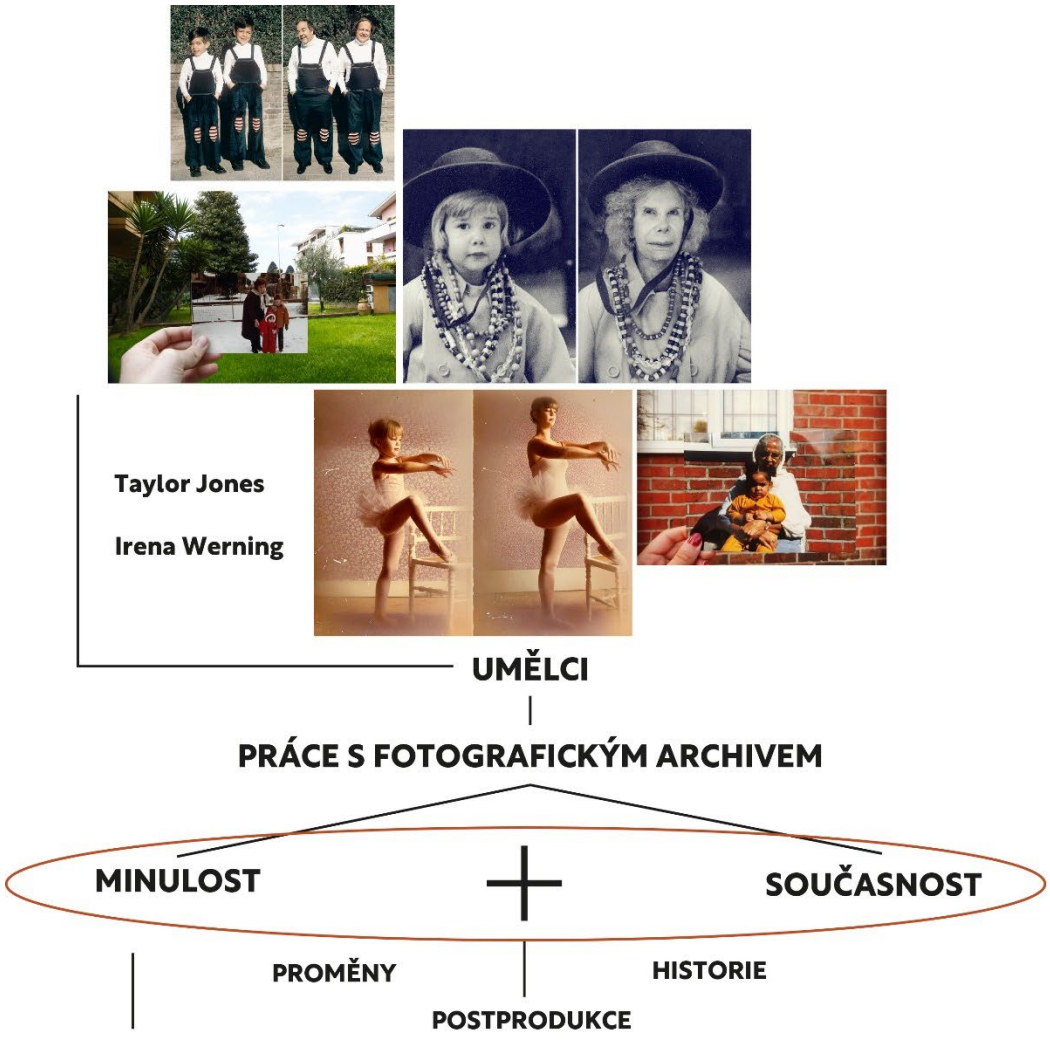


***113** Výstup – Seřazení fotografií do kompatibilního celku*

4.2 PRÁCE S FOTOGRAFICKÝM ARCHIVEM

V teoretické části svojí diplomové práce jsem popsala fotografický přístup, v němž autoři pracují již se vzniklými snímky. Většina archivních fotografií nebyla původně pořizována s žádnou uměleckou ambicí, ale i tak samy o sobě vypovídají o době svého vzniku a hodnotu získávají právě s odstupem času. Rozhodla jsem se proto vytvořit výtvarnou řadu, v níž studenti pracují s rodinnými archivními fotografiemi. Je navržena pouze teoreticky, k uskutečnění v praxi nedošlo.

Myšlenková mapa:



1. ZPÁTKY DO BUDOUCNOSTI
Inspirace: Irena Werning
Výstup: Inscenovaný autoportrét

2. MÍSTA NAŠICH ŽIVOTŮ
Inspirace: Taylor Jones
Výstup: Fotografická montáž

4.2.1 ZPÁTKY DO BUDOUCNOSTI

První výtvarný úkol je inspirovaný projektem ***Back to the Future*** od autorky **Iriny Werning**, která vytváří společně na základě rodinných archivních snímků diptychy. Druhou fotografii precizně inscenuje dle původní předlohy. Princip je jednoduchý, autorka doslova rodinné snímky znovu konstruuje do sebemenších detailů, ale můžeme na nich pozorovat, že zobrazené postavy zestárly. Práce je postavena na precizním inscenování jednotlivých osob do stejných poloh, kulis a kostýmů, jež vycházejí z původní fotografie. Výtvarný úkol pro žáky je postaven obdobně. Ze svého rodinného archivu si sami vyberou svůj dětský portrét, který následně budou věrně konstruovat. Jejich úkolem bude zachovat kompletní technické náležitosti archivní fotografie, ať se již jedná o barevnost, šum, rozmazání, kompozici, tak i o jednotlivé kazy, jež se na fotografiích působením času objevily. Úkol je technicky náročný, proto je třeba jej realizovat se zkušenými žáky.

Časová dotace: 3 × dvě vyučovací hodiny
Pomůcky: fotoaparát, PC s vhodným softwarem pro postprodukci (Adobe programy), fotoateliér, potřebné rekvizity
Výukové metody: slovní, názorně-demonstrační (prezentace), praktická

Inspirační východisko:

114 Irina Werning

Fáze výtvarného úkolu

Motivace: Krátká diskuze nad díly *Iriny Werning* z projektu *Back to the future*.

Otázky do diskuze:

1) Co je na fotografiích tak zvláštního? Co konkrétně je dělá tak vtipnými?
2) Většinou nás na starých fotografiích fascinuje jejich retro vzhled. Co se děje, když tento retro vzhled aplikujeme na současnost?

Formulace zadání výtvarného úkolu:

1) Napiš krátký dopis svému mladšímu já. Přesně naformuluj, do jakého období jej posíláš a proč. Co bys rád svému mladšímu já řekl?
2) Z rodinného archivu si vyber svůj dětský autoportrét.
3) Udělej si rozbor dané fotografie. Budeš fotografovat v interiéru či exteriéru? Jak je fotografie nasvícená, kompozičně sestavená, barevně laděná? Jaké rekvizity budeš potřebovat? Napiš si jednotlivé body, které tě napadnou ve spojitosti s archivní fotografií.
4) Pokus se věrně přefotografovat původní snímek se svou současnou podobou. Vytvoř svůj aktuální autoportrét s retro vzhledem starého snímku.
5) Zkus imitovat veškeré technické náležitosti dané fotografie pomocí grafických editorů.

Možný finální výstup:

115 *Alžběta Huclová*

Cíle projektu:

- Žák rozpoznává specifičnosti různých vizuálně obrazných znakových systémů a zároveň vědomě uplatňuje jejich prostředky k vytváření obsahu při vlastní tvorbě a interpretaci: práce s archivní fotografií jako s inspiračním východiskem pro vlastní dílo; postprodukční zásah do fotografie; vyjádření vztahu mezi minulostí a současností skrze inscenování a komponování fotografie.
- Žák na příkladech vizuálně obrazných vyjádření uvede, rozliší a porovná osobní a společenské zdroje tvorby, identifikuje je při vlastní tvorbě: pojmenování znaků a symbolů ve výsledné práci na základě zažitých symbolů a porovnání s inspiračními východisky; tvorbou diptychů student porovnává osobní identitu v minulosti a současnosti, případně i vůči společnosti v porovnání s díly ostatních žáků.
- Žák při vlastní tvorbě uplatňuje osobní prožitky, zkušenosti a znalosti, rozpozná jejich vliv a individuální přínos pro tvorbu, interpretaci a přijetí vizuálně obrazných vyjádření: reflexe osobní identity ve fotografii rodinného archivu i současné fotografie s aplikací vizuálního retro stylu původní fotografie; psaná reflexe formou osobního dopisu.
- Žák nalézá, vybírá a uplatňuje odpovídající prostředky pro uskutečňování svých projektů: příprava, plánování a konstruování fotografie dle původní předlohy; výběr nástrojů a technických postupů v postprodukčním zásahu ve fotografii.
- Žák samostatně experimentuje s různými vizuálně obraznými prostředky, při vlastní tvorbě uplatňuje také umělecké vyjadřovací prostředky současného výtvarného umění; práce s fotografií a její pořizování, plánování a konstruování kompozice, svícení a barevného ladění; výběr technických postupů pro postprodukční zásah do fotografie.

Sledované kategorie hodnocení:

1) Práce s prvky vizuálně obrazné komunikace v návaznosti na původní snímek.

2) Vnímání vizuálních rozdílů a podobností mezi archivním snímkem a nově vzniklým autoportrétem.
3) Vlastní prezentace, obhajoba a reflexe práce.

Finální výstup:

Výstava všech vzniklých děl (původní archivní snímek, současný autoportrét a napsaný dopis svému mladšímu já)

Závěrečné reflektivní otázky:

1) Jak se cítíte při cestování časem?
2) Jaké to je sami sebe stavět do role, která už vám není vlastní?
3) Jaké to ve vás vyvolává vzpomínky?
4) Porovnejte a popište výsledný diptych. Co zásadního se změnilo?

Vlastní reflexe úkolu:

Žákům má jednoduchý úkol, pracující s jejich osobní identitou skrz rodinný archiv, ukázat, že práce s fotografiemi neznamená nutně se spoléhat jen na vlastní pořízené snímky. Je však nutno podotknout, že je tento výtvarný úkol spíše technického ražení a je třeba počítat s hledáním a definováním technických náležitostí při pořizování jednotlivých snímků. Je důležité nepodcenit samotnou přípravu a shánění vhodných rekvizit. Zároveň je to zajímavý způsob, jak se zdokonalit v technické fotografii a následně v její postprodukci. Úkol se dá pojmout i volněji, neupínat se tolik na předlohu, a naopak kreativními a hravými způsoby nahradit zobrazené artefakty a rekvizity současnými, či vyrobenými předměty. Pro lepší plynulost zpracování výtvarného úkolu je vhodné žáky rozdělit do dvojice, aby si vzájemně vypomohli.

4.2.2 MÍSTA NAŠICH ŽIVOTŮ

Navazující úkol pracuje s podobnou tématikou a technickým zpracováním, pouze obráceným způsobem. Inspiračním východiskem je pro tentokrát projekt ***Dear photograph…*** od autora **Taylora Jonese**. Ten vytvořil webové stránky, kde vyzývá lidi, aby vyfotografovali archivní snímek v jeho současném prostředí. Uživatelé tak znovu zachytí místa starých rodinných fotografií. Výtvarný úkol má poukázat na proměnu fotografovaného místa, nikoliv zobrazovaných osob, jak tomu bylo v předešlém úkolu. Finálním výstupem má být fotografická montáž kombinující současnost s minulostí.

Inspirační východisko:

***116** Autoři neznámí*

Formulace zadání výtvarného úkolu:

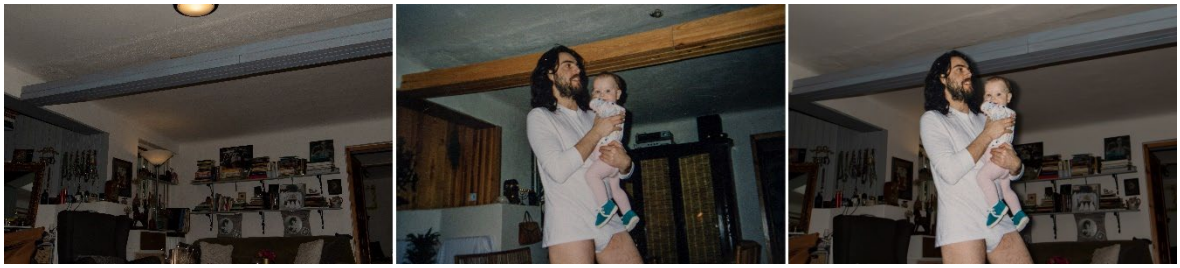
1) Ze svého rodinného archivu vyberte snímek, o němž víte, kde byl pořízen.
2) Zkuste zjistit co nejvíce z historie daného místa. Dělejte si psané poznámky.
3) Na dané místo se vraťte a vyfotografujte jej v přesné kompozici, jako tomu bylo na archivním snímku.
4) Pomocí postprodukce zhotovte grafickou montáž, propojující současnost s minulostí.

Závěrečné reflektivní otázky:

1) Jak se dané místo proměnilo? Co sebou proměna přinesla? Jak ji vnímáte?
2) Co jste o daném místě všechno zjistili?

Možný finální výstup:

současnost *minulost (archivní snímek)* *kombinace (montáž)*



archivní snímek *fotografická montáž*

117 Alžběta Huclová

Vlastní reflexe úkolu:

Výtvarný úkol vnímám jako velmi technicky náročný. Doporučovala bych jej realizovat na odborných výtvarných školách se zaměřením na grafický design a fotografii. Zároveň je to kreativní způsob, jak si dokonale osvojit technické postupy ve fotografii i v její postprodukci. Jako přidanou hodnotu vnímám zakomponování do takto technického úkolu i práci s vlastní osobní identitou.

4.2.3 ZÁVĚR

Fotografický dokument je rozsáhlé a nekonečné téma a já jsem si plně vědoma, že jsem jej neobsáhla v plné šíři. Přístupy, jež jsem popsala v teoretické části své diplomové práce, by se daly rozpracovat do jednotlivých didaktických příprav a výtvarných řad. Popsané úkoly mají fungovat jen jako jakýsi vhled a návod do

dané problematiky. Realizace části didaktických příprav na střední soukromé umělecko-průmyslové škole Zámeček mi přinesla mnoho podnětů pro možné rozpracování současných principů fotografické dokumentární praxe.

ZÁVĚR

V současnosti je jen málo lidí, kteří nemají nějakou zkušenost s demencí a Alzheimerovou chorobou, jakkoli vzdálenou. Je všude kolem nás, mezi námi, možná i uvnitř nás. Kdo jsme, když už nemáme své vzpomínky? V jakém okamžiku zemřeme? Hlavním impulsem pro sepsání mojí diplomové práce bylo setkání s destruktivní silou tohoto onemocnění. Zjištění, že někomu, na kom vám záleží, byla diagnostikována Alzheimerova choroba nebo jiná související nemoc, vám může změnit život. Vyrovnat se s diagnózou vyžaduje čas. Okamžité reakce odmítnutí a strachu jsou normální a mohou vám pomoci zpracovat smutek, který cítíte. Mně pomohl fotografický proces.

Fotografie pro mě byla vždycky zásadním a důležitým médiem a tentokrát mi umožnila soustředit se na situaci, kdy jsem se stále smiřovala s tím, co se kolem mě děje. Má babička zemřela 30. 7. 2020, v době, kdy jsem si volila téma své diplomové práce. Rodinná ztráta zažehla proces bádání, při němž jsem nahlédla do práce vybraných autorů zabývajících se zpracováním stejného tématu. Odhalení jejich postupů mi pomohlo projekt dokončit v plné šíři a dát mu finální tvar.

Celé práci jsem se rozhodla dát širší teoretický rámec, proto jsem do ní začlenila mapování současných principů dokumentární praxe. Vznikl tak text, který se zabývá obecnou charakteristikou a problematikou dokumentární fotografie. Z této oblasti vyšla i poslední didaktická část.

RESUMÉ

Nowadays, there are few people who have not had some experience of dementia and Alzheimer's disease, however remote. It's all around us, among us, maybe even within us. Who are we if we no longer have our memories? At what point do we die? The main impetus for writing this thesis was an encounter with the destructive power of this disease. Finding out that someone you care about has been diagnosed with Alzheimer's or a related disease can be life changing. Coming to terms with a diagnosis takes time. Immediate reactions of rejection and fear are normal and can help you process the grief you are feeling. For me, the photographic process helped.

Photography has always been an essential and important medium for me, and this time it allowed me to focus on the situation while I was still coming to terms with what was happening around me. My grandmother passed away on July 30, 2020, around the time I was choosing my thesis topic. The family loss sparked a process of research in which I looked into the work of selected authors working on the same topic. Uncovering their practices helped me to complete the project in its entirety and give it its final shape.

I decided to give the whole work a broader theoretical framework, so I incorporated a mapping of contemporary principles of documentary practice. The result is a text that deals with the general characteristics and issues of documentary photography. The last didactic part also came out of this area.

SEZNAM LITERATURY

Ambrose, Alissa . 2012. www.time.com. *TIME.* [Online] TIME USA, LLC, 17. červenec 2012. [Citace: 18. březen 2022.] https://time.com/3790295/into-oblivion-maja-daniels-documents-memory-and-loss/.

Ashcom, Morgan . www.morganashcom.com. *Morgan Ashcom.* [Online] [Citace: 6. Únor 2022.] http://www.morganashcom.com/.

Barthes, Roland. 1994. *Světlá komora: vysvětlivka k fotografii.* Bratislava : Archa, 1994. ISBN 80-7115-081-9.

Birgus, Vladimír a Mlčoch, Jan. 2010. *Česká fotografie 20. století.* Praha : KANT, 2010. ISBN 978-80-7437-026-7.

Buñuel, Luis. 2004. *Do posledního dechu.* Praha : Bookman, 2004. ISBN 80-903455-0-6.

Córdova, Norma. 2022. www.shesaidred.com. *She Said Red.* [Online] 19. 3. 2022. https://shesaidred.com/.

Časopis DIGIFoto, článek Dělejte scény. **Petr Vilgus. 2011.** 2, místo neznámé : Časopis DIGIFoto, 2011.

Daniels, Maja. www.majadaniels.com. *Maja Daniels .* [Online] [Citace: 4. Březen 2022.] https://majadaniels.com/.

Edwards. 2014. www.businessinsider.com. *Insider.* [Online] Insider Inc., 8. Květen 2014. [Citace: 19. březen 2022.] https://www.businessinsider.com/were-now-posting-a-staggering-18-billion-photos-to-social-media-every-day-2014-5?fbclid=IwAR1jID6PivQuuk71xZ_w_lnT7vk6H2vkceLeLC8W62agMgUrTHHJWM11iEw).

Feinstein, Jon. www.jonfeinstein.com. *Jon Feinstein.* [Online] [Citace: 12. Březen 2022.] http://www.jonfeinstein.com/2018/11/13/2y85b5ag6n92v7qz2tyfd9dc0j36ok.

—. 2020. www.vice.com. *VICE.* [Online] Vice Media Group, 11. Leden 2020. [Citace: 10. Únor 2022.] https://www.vice.com/en/article/bjwbv3/7-photographers-on-alzheimers-dementia-and-heartbreaking-memory-loss.

Fontcuberta, Joan. 2015. *The Post-photographic Condition.* Montréal : Kerber Verlag, 2015. ISBN 978-3-7356-0128-5.

George, Daniel. 2022. www.lenscratch.com. *Lenscratch: Fine art photography daily.* [Online] 24. Leden 2022. [Citace: 2. Březen 2022.] http://lenscratch.com/2022/01/jon-feinstein-breathers-after-alzheimers/?fbclid=IwAR1CRyAfTcmDZP9421oKCt_Wfvv2fdunZ1dSai9pMbmcUziVAMck213Hpd4.

Gierstberg, Frits , van den Heuvel, Maartje a Scholten, Hans . 2005. *#reflect04 Documentary Now! Contemporary strategies in photography, film and visual arts.* Rotterdam : Nai Publishers, 2005. ISBN 9789056627898.

Gierstberg, Frits. 2005. From realism to reality? [autor knihy] Frits Gierstberg, Maartje van den Heuvel a Hans Scholten. *#reflect04 Documentary Now! Contemporary strategies in photography, film and visual arts.* Rotterdam : Nai Publishers, 2005, stránky 134–138.

Gillanders, Robin. 2005. Alastair Levy / mezi mými rodiči – pětidenní procházka /. *Fotograf – časopis pro fotografii a vizuální kulturu.* 5, 2005, ISSN 1213-9602.

Grundberg, Andy. 1999. *Crisis of the real: Writings on Photography Since 1974.* New York : Kerber, 1999. ISBN 0-89381-855-0.

Hayward, Jeremy W., Varela, Francisco J. 2009. *Mosty k porozumění: Rozhovory předních vědců s dalajlamou o zkoumání lidské mysli.* Praha : DharmaGaia, 2009. ISBN 978-80-86685-83-0.

Horáková, Jana. 2010. www.is.muni.c. *Umělecké dílo v době své technické reprodukovatelnosti.* [Online] 2010. [Citace: 19. Březen 2022.] https://is.muni.cz/do/rect/el/estud/ff/ps10/dilo/web/pages/fotogalerie.html#postfoto.

Howland, Alexandra. www.instagram.com. *alexandrahowland.* [Online] [Citace: 15. Březen 2022.] https://www.instagram.com/alexandrahowland/.

Hranice dokumentu. **Baňka, Pavel. 2005.** 5, Brno : Medica Publishing and Consulting s.r.o., 2005, Sv. IV. 1213-9602.

Hucl, Ivo. 2020. *Návrat ke kruhu.* Šťáhlavice : Bezejmenná edice, 2020. ISBN 978-80-270-5459-6.

Chevrier, Jean-François. 2005. Documentary, document, testimony…. [autor knihy] Frits Gierstberg, Maartje van den Heuvel a Hans Scholten. *#reflect04 Documentary Now! Contemporary strategies in photography, film and visual arts.* Rotterdam : NAi publishers, 2005, stránky 64–70.

Irvine, Karen. 2014. www.mocp.org. *MoCP Museum of Contemporary Photography.* [Online] MUSEUM OF CONTEMPORARY PHOTOGRAPHY COLUMBIA COLLEGE CHICAGO, 15. Říjen 2014. [Citace: 2. Duben 2022.] https://www.mocp.org/exhibitions/2000/4/cameraaction-performance-and-photography.php.

Janíčková, Adéla. 2019. Seba Kurtis. *Fotograf – časopis pro fotografii a vizuální kulturu .* 33, 2019, ISSN 1213-9610.

Kasumovic, Mark. 2018. Interfaces of Nearness: Documentary Photography and the Representation of Technology. *Electronic Thesis and Dissertation Repository.* [Online] 2018. [Citace: 28. březen 2022.] https://ir.lib.uwo.ca/etd/5461. 5461.

Li, Wanjie. www.uuanjie.com. *Li Wanjie.* [Online] [Citace: 8. Březen 2022.] https://uuanjie.com/.

Lucas, Kija. Kija Lucas. *www.kijalucas.com.* [Online] [Citace: 10. Březen 2022.] http://www.kijalucas.com/collectionsfromsundown.

Ludvík, Tomáš. 2005. Teorie – figuríny v dobrém světle. *Fotograf – časopis pro fotografii a vizuální kulturu.* 5, 2005, ISSN 1213-9602.

Lugon, Olivier. 2005. 'Documentary': authority and ambiguities. [autor knihy] Frits Gierstberg, Maartje van den Heuvel a Hans Scholten. *#reflect04 Documentary Now! Contemporary strategies in photography, film and visual arts.* Rotterdam : Nai Publishers, 2005.

Meixnerová, Marie. 2014. *#mm net art – internetové umění ve virtuálním a fyzickém prostoru prezentace.* Olomouc : Pastiche Filmz, 2014. ISBN 978-80-87662-06-9.

Meyer, Pedro. 1995. *Pedro Meyer, Truth & Fictions: a journey from documentary to digital photography.* místo neznámé : Aperture, 1995. ISBN 978-0893816087.

Miller, William. 2017. www.williammillerphoto.com. *William Miller photo.* [Online] 2017. https://www.williammillerphoto.com/.

O'Hagan, Sean . 2012. The Guardian. *www.theguardian.com.* [Online] The Guardian, 16. Listopad 2012. [Citace: 10. Březen 2022.] https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/nov/16/sean-ohagan-photography-art-form.

Palan, Matyáš. www.benu.cz. *BENU.* [Online] [Citace: 10. Březen 2022.] https://www.benu.cz/alzheimerova-choroba-priznaky-dedicnost-a-lecba.

Piontek, Birthe. 2016. Birthe Piontek. *www.birthepiontek.com.* [Online] 2016. https://www.birthepiontek.com/her-story.

Santuci, Lauren . www.lauren-santucci.com. *Lauren Santuci.* [Online] [Citace: 21. Březen 2022.] https://www.lauren-santucci.com/aboutme .

Silverio, Robert. 2007. *Postmoderní fotografie.* Praha : AMU, 2007. ISBN 978-80-7331-083-7.

Silvermanová, Jessica. 2009. Tammy Rae Carland. *Fotograf – časopis pro fotografii a vizuální kulturu.* 13, 2009, ISSN 1213-9602.

Stirling, Dana . 2018. www.aint-bad.com. *Aint–Bad.* [Online] Aint-Bad, 1. prosinec 2018. [Citace: 14. březen 2022.] https://www.aint-bad.com/article/2018/12/01/interview-jon-feinstein/.

Szauder, David . 2010. www.pixelnoizz.wordpress.com. *Pixelnoizz: Audio/Visualism, media-art, live visual, generative-art.* [Online] 2010. [Citace: 10. Březen 2022.] https://pixelnoizz.wordpress.com/page/2/.

Szauder, David Ariel. 2019. www.davidarielszauder.com. *David Ariel Szauder.* [Online] 2019. http://www.davidarielszauder.com/.

Vallejo, Ana. 2020. www.neuromantic.anacvallejo.com. *Neuromantic.* [Online] 2020. [Citace: 18. Březen 2022.] https://neuromantic.anacvallejo.com/3/.

Vos, Prins de. www.prinsdevos.com. *Prins de Vos.* [Online] [Citace: 4. Březen 2022.] https://prinsdevos.com/Enclose-2.

Warren, Frank. 2012. Recenze knihy. [autor knihy] Taylor Jones. *Dear photography.* místo neznámé : William Morrow, 2012.

Wells, Liz. 2015. *Photography: A critical introduction.* London : Routledge, 2015. ISBN 9780415854290.

Werning, Irina . www.irinawerning.com. *Irina Werning.* [Online] [Citace: 24. Únor 2022.] https://irinawerning.com/gallery/back-to-the-future-thumbs/.

Wiley. 2019. the New Yorker. *www.newyorker.com.* [Online] Condé Nast, 19. Září 2019. [Citace: 19. Březen 2022.] https://www.newyorker.com/culture/photo-booth/the-site-of-an-environmentalists-deadly-act-of-protest.

Willey, Chris. www.artrabbit.com. *ART.* [Online] [Citace: 3. Březen 2022.] https://www.artrabbit.com/events/no-strings-attached-carmel-by-the-green.

2015. www.alzheimer.cz. *Česká alzheimerovská společnost.* [Online] Česká alzheimerovská společnost, o.p.s., 2015. [Citace: 23. Únor 2022.] https://www.alzheimer.cz/alzheimerova-choroba/priznaky/.

SEZNAM OBRÁZKŮ

1 Vladimír Birgus, Vídeň, 2009. *Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Vladim%C3%ADr_Birgus*

2 Vladimír Birgus, Miami Beach, 2012. *Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Vladim%C3%ADr_Birgus*

3 Vladimír Birgus, Barcelona, 2002. *Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Vladim%C3%ADr_Birgus*

4 Lauren Santucci. *Dostupné z:* https://london-photography-diary.com/5438-2/

5 Lauren Santucci. *Dostupné z:* https://london-photography-diary.com/5438-2/

6 Lauren Santucci. *Dostupné z:* https://london-photography-diary.com/5438-2/

7 Autor neznámý. *Dostupné z: https://dearphotograph.com/*

8 Autor neznámý. *Dostupné z: https://dearphotograph.com/*

9 Autor neznámý. *Dostupné z: https://dearphotograph.com/*

10 Joel Sternfeld, Our loss, 2018. *Dostupné z: https://www.newyorker.com/culture/photo-booth/the-site-of-an-environmentalists-deadly-act-of-protest*

11 Joel Sternfeld, Our loss, 2018. *Dostupné z: https://www.newyorker.com/culture/photo-booth/the-site-of-an-environmentalists-deadly-act-of-protest*

12 Joel Sternfeld, Our loss, 2018. *Dostupné z: https://www.newyorker.com/culture/photo-booth/the-site-of-an-environmentalists-deadly-act-of-protest*

13 Ana Vallejo, Neuromantic, 2020. *Dostupné z: https://neuromantic.anacvallejo.com/6/*

14 Ana Vallejo, Neuromantic, 2020. *Dostupné z: https://neuromantic.anacvallejo.com/6/*

15 Ana Vallejo, Neuromantic, 2020. *Dostupné z: https://neuromantic.anacvallejo.com/6/*

16 Dereck Kreckler, Holey 1, 2003. *Dostupné z:* https://artblart.com/tag/derek-kreckler-holey-1/

17 Dereck Kreckler, Holey 1, 2003. *Dostupné z:* https://artblart.com/tag/derek-kreckler-holey-1/

18 Dereck Kreckler, Holey 1, 2003. *Dostupné z:* https://artblart.com/tag/derek-kreckler-holey-1/

19 Wanjie Li, Inheritance. *Dostupné z:* https://phmuseum.com/news/photographic-document-past-present-inheritance

20 Wanjie Li, Inheritance. *Dostupné z:* https://phmuseum.com/news/photographic-document-past-present-inheritance

21 Wanjie Li, Inheritance. *Dostupné z:* https://phmuseum.com/news/photographic-document-past-present-inheritance

22 *Irena Werning, Duquesa de Alba, 1931–2012, Madrid. Dostupné z: https://irinawerning.com/gallery/back-to-the-future-thumbs/ 23 http://www.artnet.com/artists/shirin-neshat/*

23 *Irena Werning, Javier a Jamie, 1976–2012, Madrid. Dostupné z:*

https://irinawerning.com/gallery/back-to-the-future-thumbs/

24 Shirin Neshat, Rebellious silence, 1994. *Dostupné z: https://www.wikiart.org/en/shirin-neshat/rebellious-silence-1994*

25 Shirin Neshat, Women of Allah, 1996. *Dostupné z: https://www.npr.org/2015/05/18/407671343/artist-shirin-neshat-captures-irans-sharp-contrasts-in-black-and-white*

26 Shirin Neshat, Women of Allah, 1996. *Dostupné z: https://cz.pinterest.com/pin/344595808964975406/*

27 Seba Kurtis, 8 years, 2017. *Dostupné z: https://www.semanticscholar.org/paper/Politics-of-(un)document.-Immigrants-and-devices-in-Kurtis-photography/ee21ba21b5dd85e27c8afc3fa98a1f4f92a8cd22*

28 Seba Kurtis, 8 years, 2017. *Dostupné z: https://www.semanticscholar.org/paper/Politics-of-(un)document.-Immigrants-and-devices-in-Kurtis-photography/ee21ba21b5dd85e27c8afc3fa98a1f4f92a8cd22*

29 Seba Kurtis, 8 years, 2017. *Dostupné z: https://www.semanticscholar.org/paper/Politics-of-(un)document.-Immigrants-and-devices-in-Kurtis-photography/ee21ba21b5dd85e27c8afc3fa98a1f4f92a8cd22*

30 Jon Rafman, The Nine Eyes of Google Street View, 2008. *Dostupné z: https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2012/feb/20/google-street-view-nine-eyes-in-pictures*

31 Jon Rafman, The Nine Eyes of Google Street View, 2008. *Dostupné z: https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2012/feb/20/google-street-view-nine-eyes-in-pictures*

32 Jon Rafman, The Nine Eyes of Google Street View, 2008. *Dostupné z: https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2012/feb/20/google-street-view-nine-eyes-in-pictures*

33 David Maisel, History´s shadows, 2014. *Dostupné z: https://davidmaisel.com/works/historys-shadow/*

34 David Maisel, History´s shadows, 2014. *Dostupné z: https://davidmaisel.com/works/historys-shadow/*

35 David Maisel, History´s shadows, 2014. *Dostupné z: https://davidmaisel.com/works/historys-shadow/*

36 Tommy Rae Carland, Vedeme domácnost, 1999. *Dostupné z: https://fotografmagazine.cz/magazine/rodina/profily/tammy-rae-carland/*

37 Tommy Rae Carland, Vedeme domácnost, 1999. *Dostupné z: https://fotografmagazine.cz/magazine/rodina/profily/tammy-rae-carland/*

38 Tommy Rae Carland, Vedeme domácnost, 1999. *Dostupné z: https://fotografmagazine.cz/magazine/rodina/profily/tammy-rae-carland/*

39 Morgan Ashcom, What the Living Carry, 2017. *Dostupné z: http://www.morganashcom.com/*

40 Morgan Ashcom, What the Living Carry, 2017. *Dostupné z: http://www.morganashcom.com/*

41 Morgan Ashcom, What the Living Carry, 2017. *Dostupné z: http://www.morganashcom.com/*

42 Prins de Vos, Enclose, 2015. *Dostupné z: https://prinsdevos.com/Enclose-2*

43 Prins de Vos, Enclose, 2015. *Dostupné z: https://prinsdevos.com/Enclose-2*

44 Prins de Vos, Enclose, 2015. *Dostupné z: https://prinsdevos.com/Enclose-2*

45 Alexanra Howland, Leave and Let Us Go, 2017. *Dostupné z: https://alexandrahowland.com/LEAVE-AND-LET-US-GO*

46 Alexanra Howland, Leave and Let Us Go, 2017. *Dostupné z: https://alexandrahowland.com/LEAVE-AND-LET-US-GO*

47 Alexanra Howland, Leave and Let Us Go, 2017. *Dostupné z: https://alexandrahowland.com/LEAVE-AND-LET-US-GO*

48 Alastair Levy. Mezi mými rodiči – pětidenní procházka. Dostupné z: https://fotografmagazine.cz/en/magazine/borders-of-documentary/tendencies/alastair-levy/

49 Alastair Levy. Mezi mými rodiči – pětidenní procházka. Dostupné z: https://fotografmagazine.cz/en/magazine/borders-of-documentary/tendencies/alastair-levy/

50 Alastair Levy. Mezi mými rodiči – pětidenní procházka. Dostupné z: https://fotografmagazine.cz/en/magazine/borders-of-documentary/tendencies/alastair-levy/

51 Cheryle Stonge, Calling the Birds Home. *Dostupné z: https://cherylestonge.com/calling-the-birds-home*

52 Cheryle Stonge, Calling the Birds Home. *Dostupné z: https://cherylestonge.com/calling-the-birds-home*

53 Cheryle Stonge, Calling the Birds Home. *Dostupné z: https://cherylestonge.com/calling-the-birds-home*

54 Cheryle Stonge, Calling the Birds Home. *Dostupné z: https://cherylestonge.com/calling-the-birds-home*

55 *K*arla Guerrero, Berta, 2016–2018. *Dostupné z: https://www.karla-guerrero.com/*

56 Karla Guerrero, Berta, 2016–2018. *Dostupné z: https://www.karla-guerrero.com/*

57 Karla Guerrero, Berta, 2016–2018. *Dostupné z: https://www.karla-guerrero.com/*

58 Birthe Piontek, Her story, 2019. *Dostupné z: https://www.birthepiontek.com/her-story*

59 Birthe Piontek, Her story, 2019. *Dostupné z: https://www.birthepiontek.com/her-story*

60 Birthe Piontek, Her story, 2019. *Dostupné z: https://www.birthepiontek.com/her-story*

61 Norma Córdova, Mood, memory, or myth. *Dostupné z: https://shesaidred.com/*

62 Norma Córdova, Mood, memory, or myth. *Dostupné z: https://shesaidred.com/*

63 Norma Córdova, Mood, memory, or myth. *Dostupné z: https://shesaidred.com/*

64 Amy Parrish, Check the Mail For Her Letter. Dostupné z: *https://amyparrish.com/check-the-mail-for-her-letter/*

65 Amy Parrish, Check the Mail For Her Letter. *Dostupné z: https://amyparrish.com/check-the-mail-for-her-letter/62 https://www.williammillerphoto.com/lost*

66 Amy Parrish, Check the Mail For Her Letter. *Dostupné z: https://amyparrish.com/check-the-mail-for-her-letter/*

67 William Miller, We Travel To and Shall Be Lost In Always, 2017. *Dostupné z: https://www.williammillerphoto.com/lost*

68 William Miller, We Travel To and Shall Be Lost In Always, 2017. *Dostupné z: https://www.williammillerphoto.com/lost*

69 William Miller, We Travel To and Shall Be Lost In Always, 2017. *Dostupné z: https://www.williammillerphoto.com/lost*

70 *David Szauder, Failed Memory. Dostupné z: https://www.ignant.com/2013/10/28/failed-memories-by-david-szauder/*

71 *David Szauder, Failed Memory. Dostupné z: https://www.ignant.com/2013/10/28/failed-memories-by-david-szauder/*

72 *David Szauder, Failed Memory. Dostupné z: https://www.ignant.com/2013/10/28/failed-memories-by-david-szauder/*

73 Patricia Voulgaris, Hidden in Plain Sight, 2013. *Dostupné z: https://www.wired.com/2014/09/patricia-voulgaris-fragments/*

74 Patricia Voulgaris, Fragments, 2013. *Dostupné z: https://www.wired.com/2014/09/patricia-voulgaris-fragments/*

75 Patricia Voulgaris, Hidden in Plain Sight, 2013. *Dostupné z: https://www.wired.com/2014/09/patricia-voulgaris-fragments/*

76 Kijs Lucas, Collections From Sundown. *Dostupné z: http://www.kijalucas.com/collectionsfromsundown*

77 Kijs Lucas, Collections From Sundown. *Dostupné z: http://www.kijalucas.com/collectionsfromsundown*

78 Orimoto Tatsumi, Art mama. *Dostupné z: https://www.invaluable.com/artist/orimoto-tatsumi-z0sjvzgcmg/sold-at-auction-prices/*

79 Orimoto Tatsumi, Art mama. *Dostupné z: https://www.invaluable.com/artist/orimoto-tatsumi-z0sjvzgcmg/sold-at-auction-prices/*

80 Orimoto Tatsumi, Art mama. *Dostupné z: https://www.invaluable.com/artist/orimoto-tatsumi-z0sjvzgcmg/sold-at-auction-prices/*

81 Jon Feinstein, Breathers (after Alzheimers). *Dostupné z: http://www.jonfeinstein.com/by4zl4a8jkvbx342aqst5r74lkughx*

82 Jon Feinstein, Breathers (after Alzheimers). *Dostupné z: http://www.jonfeinstein.com/by4zl4a8jkvbx342aqst5r74lkughx*

83 Jon Feinstein, Breathers (after Alzheimers). *Dostupné z: http://www.jonfeinstein.com/by4zl4a8jkvbx342aqst5r74lkughx*

84 Maja Daniels, Oblivion. *Dostupné z: https://www.vice.com/en/article/bjwbv3/7-photographers-on-alzheimers-dementia-and-heartbreaking-memory-loss*

85 Maja Daniels, Oblivion. *Dostupné z: https://www.vice.com/en/article/bjwbv3/7-photographers-on-alzheimers-dementia-and-heartbreaking-memory-loss*

86 Maja Daniels, Oblivion. *Dostupné z: https://www.vice.com/en/article/bjwbv3/7-photographers-on-alzheimers-dementia-and-heartbreaking-memory-loss*

87 Alžběta Huclová, Zahrada, 2018–2022.

88 Alžběta Huclová, Zahrada, 2018–2022.

89 Alžběta Huclová, Zahrada, 2018–2022.

90 Alžběta Huclová, Zahrada, 2018–2022.

91 Alžběta Huclová, Zahrada, 2018–2022.

92 Alžběta Huclová, Zahrada, 2018–2022.

93 Alžběta Huclová, Zahrada, 2018–2022.

94 Alžběta Huclová, Zahrada, 2018–2022.

95 Alžběta Huclová, Zahrada, 2018–2022.

96 Alžběta Huclová, Zahrada, 2018–2022.

97 Alžběta Huclová, Zahrada, 2018–2022.

98 Alžběta Huclová, Zahrada, 2018–2022.

99 Alžběta Huclová, Vizualizace finálního výstupu projektu Zahrada, 2022.

100 Alžběta Huclová, Vizualizace finálního výstupu projektu Zahrada, 2022.

101 Alžběta Huclová, Zahrada – dokumentace pálení, 2022.

102 Alžběta Huclová, Zahrada – dokumentace pálení, 2022.

103 Alžběta Huclová, Zahrada – dokumentace pálení, 2022.

104 Alžběta Huclová, Koláž výsledného výběru fotografií projektu Zahrada, 2018–2022.

105 Alžběta Huclová, Vizualizace konceptu prezentace ve výstavním prostoru, 2022.

106 Alžběta Huclová, Vizualizace konceptu prezentace ve výstavním prostoru, 2022.

107 Beth Block, From Nowhere to Dostupné z: http://www.bethblock.com/projects.php?project=3

108 Alastair Levy. Mezi mými rodiči – pětidenní procházka. Dostupné z: https://fotografmagazine.cz/en/magazine/borders-of-documentary/tendencies/alastair-levy/

109 Susan Lipper. Not Yet Titled, 1999–2004. Dostupné z: https://www.susanlipper.com/nyt.html

110 Susan Lipper. Bed and Breakfast, 1998. Dostupné z: https://www.susanlipper.com/bb.html

111 Výstup z pedagogické praxe, 2022.

112 Výstup z pedagogické praxe, 2022.

113 Výstup z pedagogické praxe, 2022.

114 Výstup z pedagogické praxe, 2022.

115 Alžběta Huclová, Anča a Máňa, 2000–2021.

116 Autoři neznámí. *Dostupné z: https://dearphotograph.com/*

117 Alžběta Huclová, In my life, 2018.