

Magický realizmus ako prienik do sveta ľudskej utópie

Znovuzrodená tendencia v súčasnej dokumentárnej fotografii

BcA. Petra Bašnáková

Magisterská práca
2024



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

ABSTRAKT

V mojej teoretickej diplomovej práci sa zaoberám fenoménom magického realizmu a jeho vplyvu na tendenciu súčasnej dokumentárnej fotografie. Skúmaním vizuálneho a obsahového charakteru obrazov sa snažím porozumieť autorom, i sebe samej, v neustálajúcej potrebe oslobodenia sa spod konvenčného princípu vyjadrovania sa.

Kľúčové slová: magický realizmus, Nová topografia, sociálna krajina, dokumentárna fotografia, Walker Evans, Alec Soth

ABSTRACT

In my theoretical diploma thesis, I deal with the phenomenon of magical realism and its influence on the tendency of contemporary documentary photography. By examining the visual and content character of the images, I try to understand the authors, as well as myself, in their unceasing need to free themselves from the conventional principle of expression.

Key words: magic realism, New topography, social landscape, documentary photography, Walker Evans, Alec Soth

Chcela by som sa poďakovať doc. Mgr. Lucii L. Fišerovej, Ph.D za jej obetavé vedenie teoretickej diplomovej práce a taktiež podieľaní sa na praktickej časti pri editácii autorskej publikácie. Veľká vďaka patrí aj mojej rodine za podporu a trpezlivosť, ktorá mi bola veľkou oporou a taktiež kamarátom, ktorí pri mne stáli počas štúdia a pomáhali mi.

Ďakujem.

Prehlasujem, že odovzdaná verzia bakalárskej práce a verzia elektronická nahraná do IS/STAG sú totožné.

OBSAH

ÚVOD.....	8
1. NA POMEDZÍ SKUTOČNOSTI A ILÚZIE.....	11
1.1. MAGICKÝ REALIZMUS V UMENÍ.....	11
1.2. TÚŽBA PO VYOBRAZENÍ REALITY.....	17
2. PREROD K INAKOSTI.....	23
2.1. GENERICKE PRVKY MAGICKÉHO REALIZMU.....	23
2.2. SUBJEKTÍVNY DOKUMENT.....	23
3. ZNOVUZRODENÁ TENDENCIA VO FOTOGRAFII.....	34
3.1. SAMOTA AKO ÚNIK PRED CIVILIZÁCIOU.....	34
3.2. IDENTITA ANTROPOCENTRIZMU.....	51
3.3. V TIENI GLOBÁLNYCH OTÁZOK ĽUDSTVA.....	79
3.4. SOCIÁLNA KRAJINA.....	92
ZÁVER.....	108
ZOZNAM POUŽITEJ LITERATÚRY	
ZOZNAM OBRÁZKOV	

ÚVOD

Ľudská bytosť nadobudla už počas svojho vývinu podvedomie, generujúce mnohotvárne predstavy utopického bytia. V kognitívnej psychológii¹ je nevedomie vnímané ako tieň skutočnej, vedomej mysle, ktorý je taktiež komplexný a deliberatívny ako jeho náprotivok. (Bargh, Morsella, 2008) Preto z toho logicky plynie, že obe roviny majú schopnosť vzájomnej interferácie, ktorú si plne uvedomovali už naši predkovia. Ich nehnýuci záujem o mystiku a skúmanie ľudskej *psyché*, či bádanie v nepoznanom a následné prepojenie do reality. Pokušenie prelomiť hranice medzi pozemským životom a duchovnom. Prečo malo ľudstvo už od nepamäti tendenciu prekračovať hranice poznaného? Bolo to kvôli podvedomiu, ktoré nás prenasleduje svojimi predstavami a fantáziami, ktoré sa považujú za morálne neprijateľné, tým pádom vytvárajúce pre nás atraktívne prostredie pre rebéliu? Alebo je naša myseľ prirodzene nasmerovaná unikať pred realitou a objavovať doposiaľ neobjavené.

Ľudský mozog je pozoruhodným svojou schopnosťou predstavovať si – vytvárať svety a situácie mimo svojej reality, zložené možné budúcnosti či fantazijné univerzá. Svoju imagináciu dokážeme využiť na uvoľnenie či znepokojenie, no jej najpôsobivejším počínom je schopnosť aplikovať ju v tvorivom spektre. Sediac na stoličke so zavretými očami si dokážeme predstaviť, aký by mohol byť svet, a zostavovať prepracované plány pre pôsobenie v ňom. Sme však povinní ju použiť takou silou, aby sme veci zlepšili pre nás a pre ľudstvo? A ak je jej najväčším darom skutočnosť, že nemá koniec, kde sa nachádza jej hranica medzi konkrétnosťou a fikciou.

Jej tenká bariéra a zoskupenie podnetov vytvorili v roku 1925 prienik do *magického realizmu*², ktorý umožňuje odklon od pragmatického vnímania reality, doplnenej o fantastické prvky. Tie sú zakorenené v skutočnom svete a sú prezentované tak, ako keby mohli skutočne existovať. Cieľom magického realizmu nie je vytvoriť úplne oddelenú realitu, ale nadobudnúť pocit tajomna v reálnom svete. (Lesso, 2022)

¹ Oblasť psychológie, ktorá sa zaoberá štúdiom vnútorných mentálnych procesov. (Cherry, 2022)

² Umelecký smer, ktorý spája prvky realizmu s fantastickým, mytologickým a snovým. V roku 1925 ho definoval nemecký fotograf a umelecký kritik Franz Roh. (Lesso, 2022b)

Jeho komplexné poňatie a absolútna nezávislosť formovala autorov vo všetkých umeleckých smeroch, vrátane fotografie.

Dôvodom, prečo bola fotografia najvhodnejšou vizuálnou formou na reflexiu meniacej sa tváre spoločnosti, ktorú pretvárala industrializácia, je to, že ona samotná je produktom rovnakých priemyselných procesov, ktoré nahradili ľudské a zvieracie svaly piestami. Fotografia vznikla z tohto taviaceho kotla tiel a energií ako vizuálna figurácia spoločenského poriadku, ktorý urobil reprezentáciu a subjektivitu základným kameňom jej vedeckých a politických aktivít. (Rubinstein, 2018) A práve vplyvom magického realizmu sa dokázali veličiny racionálnosti a iracionálnosti spojiť v jeden celok a vytvoriť obraz.

Avšak umenie pripomína príliv a odliv vln, prinášajúci nové etapy, kedy každým odlivom zmizne tá stará a každým prílivom sa vynorí nová. Príchodom 2. svetovej vojny sa vplyv magického realizmu vo fotografii dostal do úzadia, v ktorom ho v 60. rokoch objavila skupina amerických autorov zaoberajúcich sa otázkou *sociálnej krajiny* či *subjektívneho dokumentu*. Medzi jeho priekovníkov v danom období patrili William Eggleston, Joel Meyerowitz a Joel Sternfeld, ktorí ovplyvnili novú vlnu autorov pôsobiacich prevažne v Spojených štátoch. Táto tendencia bola v európskych krajinách v úzadí a okrem malej skupiny autorov, ktorí sa inšpirovali navzájom, nemala taký hlboký prienik ako klasická dokumentárna fotografia. Prvotné náznaky odmietnutia konvenčného spôsobu vyobrazovania dostali priestor na prevratnej výstave *reGeneration* v Musée de l'Elysée z roku 2005, kde boli vystavené diela 50 študentov umeleckých univerzít z celého sveta, medzi ktorými bola i absolventka FAMU – Kateřina Držková. Cieľom výstavy bolo odhalenie mladých fotografov, ktorých revolučná práca mala prispieť k tomu, že do roku 2025 sa stanú uznávanými umelcami. Z môjho uhlu pohľadu nejde o uznanie, ale o paralelu predchodcov súčasnej vlny autorov, ktorí tvoria tendenciu magického realizmu.

Za jeho najväčší rozmach považujem trend prinavrátenia sa k analógovej fotografii a pracovanie s pastelovou tonalitou, ktorá dotvára statické obrazy, miestami pripomínajúce maľby alebo filmové scény. Ten pôsobí ako prienik do sveta ľudskej utópie, ku ktorej sa ľudstvo v súčasnej dobe utieka. Preto si kladiem otázku, či ide len o vizuálny trend súčasnej doby, ktorý o nejaký čas bude nahradený, alebo sme svedkami absolútne nového umeleckého smeru 21. storočia?



Obr. 1. William Eggleston, *Untitled*, 1971

1. NA POMEDZÍ SKUTOČNOSTI A ILÚZIE

1.1. Magický realizmus v umení

Univerzálnosť magického realizmu a jeho prieniku do umeleckej sféry cítiť najmä v literatúre a vizuálnom umení. Svojím vplyvom prekračuje hranice konvencie a spája magické so všedným a výnimočné s obyčajným. Termín *magický realizmus* po prvýkrát zaviedol nemecký umelecký kritik Franz Roh (1890 – 1965) v roku 1925, aby opísal post-expresionistické hnutie v maľbe, zdôrazňujúce prepojenie reality s magickými alebo snovými prvkami. *Sto rokov samoty* (1967), vrcholné dielo Gabriela Garcíu Márqueza (1927 – 2014) je typickým príkladom magického realizmu v literatúre. Avšak, boli to latinsko-americkí spisovatelia, ktorí tento koncept spopularizovali a rozšírili jeho literárny rozmer, ktorý neskôr ovplyvnil i výtvarné umenie. Jedným z nich bol aj autor Alejo Carpentier (1904 – 1980), ktorý bol mnohými považovaný za otca magického realizmu. Zaviedol termín *lo real maravilloso*³, aby opísal bohatú kultúrnu tapisériu Latinskej Ameriky, kde nadprirodzeno koexistuje s každodennosťou.

V oblasti výtvarného umenia prepojil magický realizmus prvky realizmu s fantastickým, mytologickým a snovým. Múzeum moderného umenia v New Yorku prehlásilo, že: „*Magickí realisti sa nás snažia presvedčiť, že výnimočné veci sú možné jednoducho tým, že ich maľujú, akoby existovali.*” Realistické vyobrazenia nezvyčajných kontextov kombinovali s halucinačnými ekvivalentami, ktoré boli ovplyvnené freudovským predpokladom, kde vyjadrenie nevedomia myšlienky je reprezentované symbolmi. Nejednoznačná perspektíva a nezvyčajný spôsob zachytenia hry svetla a farieb viedla k technickej dokonalosti s odcudzujúcim charakterom. (Wolbrink, 2022) Medzi popredných predstaviteľov tohto štýlu patria najmä maliari Alberto Savinio a Frida Kahlo. Magický realizmus sa objavil súbežne so štýlom nemeckej maľby *Nová vecnosť*⁴, ktorý vzrástol na popularitu po 1. svetovej vojne. Pôsobil ako protilátka na predvojnové

³ Teória Aleja Carpentiera, ktorá tvrdí že história latinskej Ameriky je tak extrémna, že cudzincom sa javí ako fiktívna alebo magická a na svoj opis nepotrebuje vymyslené príbehy ale čerpá z reality.

⁴ Umelecký smer 20. rokov 20. storočia, vychádzajúci z objektívneho zachytenia reality, spájaný predovšetkým s nemeckým prostredím a jeho spoločensko-politickou situáciou. (Pomajzlová, 2018)

expresionistické štýly najmä nemeckého umenia a v jeho kontexte vznikali zvláštne, satirické obrazy, ktoré odrážali zmenu v spoločnosti. Hlavným predstaviteľom Novej vecnosti sa stal Max Beckmann. Magický realizmus taktiež ovplyvnila maľba severoeurópskej renesancie, medzi ktorej zdrojmi inšpirácie patrí i tvorba Jan van Eycka alebo Jacopa Belliniho, ktorých hyperskutočná pozornosť venovaná detailom a typizovaná farebnosť vytvorila zvláštne, znepokojujúce vizuálne efekty. Tieto impulzy vnímame najmä v umení talianskeho maliara Giorgia de Chirica (1880 – 1978) a neskôr amerického maliara Edwarda Hoppera (1882 – 1967), ktoré vyvolávajú pocity melanchólie, snovosti, samoty, ale aj nádeje, mystiky a spirituality. (Lesso, 2020c)

"Čo je obzvlášť potrebné, je veľká citlivosť pozerat' sa na všetko na svete ako na enigmú. Žiť vo svete ako v obrovskom múzeu podivných vecí." Tvrdenie Giorgia de Chirica, autora klaustrofobických snových scenérií s atmosférou melanchólie a znepokojujúcej hrozby uchvátilo francúzsku avantgardu a neskôr inšpirovalo i surrealistov. Chirico maľoval klasické námestia zaplnené tieňmi, ktoré účelovo prepájal do skreslenej perspektívy. (Dupêcher, 2017) Jeho obrazy svojou znepokojujúcou farebnou tonalitou predznamenávajú prichádzajúcu hrozbu budúcnosti, ktorú ľudstvo očakáva za najbližším rohom. Ak sa hlbšie upriamime do De Chiricových utopických výjavov, miestami v nás môžu vyvolať pocit invázie mimozemskej civilizácie, pred ktorou sa ľudstvo skrylo v nezničiteľných, majestátnych budovách, inšpirovaných antickým slohom. Svojím vizuálnym charakterom mi pripomínajú vinylovú grafiku Storma Thorgersona (1944 – 2013), ktorú vytvoril pre album Pink Floyd – *Animals* (1977), kde vo veľmi analogickej farebnosti a ostrej hry so svetlom znázornil londýnsku elektráreň Battersea. Takmer nekonečný perspektívny pohľad na priemyselnú budovu ako hrozivý betónový blok zahalený dymom je jasným dôkazom Thogersonovej inšpirácie De Chiricom, ktorú ani sám autor nepopiera.

Odklon od jeho apokalyptických chimér môžeme pociťovať vo vyobrazení spiacej Ariadny, kde sa De Chirico stotožňuje s mýtom a ponúka zasnený únik do antickej minulosti a jeho spomienok na detstvo v Grécku. Obraz *Odmena veštca* (1913) predstavuje pusté námestie so sochou antickej hrdinky – Ariadny, ktorá je umiestnená vedľa portálu v tvare oblúka, cez ktorý môžeme pozorovať vzdialenú exotickú krajinu, dekorovanú palmami a idúcim vlakom. Ten môže slúžiť ako symbol industrializácie a modernosti,

ktorý prichádza s cieľom zachrániť trpiacu Ariadnu a priviesť ju do dnešnej doby. Večerná obloha vykresľuje scénu plnú dlhých tieňov, ostrých kontrastov medzi svetlom a tmou a znepokojujúcich farieb. Aj napriek svojmu modelujúcemu svetlu však pôsobí dvojdimenzionálne. Scéna stmievajúceho sa námestia vyvoláva pocit predtuchy a napätia, nakoľko nevieme s presnosťou určiť o aký čas sa jedná, aj keď sú na protiľahlej budove umiestnené hodiny, ktorými naznačuje konštrukciu času ako filozofický koncept. Skľúčenosť a izoláciu sochy naznačuje vyvedením Ariadny z múzea a umiestnením ju na prázdne námestie vo výrazne zmenenej forme. (Farmer, 2021) A hoci je na prvý pohľad jasné, že De Chiricov obraz komunikuje o spoločných pocitoch samoty, svojou mystikou a mnohými skrytými symbolmi dovoľuje divákovi vytvoriť si subjektívne interpretácie s prepojením na antickú mytológiu a možnú budúcnosť.



Obr. 2. Giorgio de Chirico, *Odmena veštca*, 1913

Pohľad cez okno interiéru na najvyššom podlaží, pôsobiaceho ako betónová ľudská klietka bez okien s osamelým „zajatcom“, ktorý môže kedykoľvek uniknúť, je stelesnením Hopperovho osobného úniku pred spoločnosťou. Kontrast medzi strohou miestnosťou a dekoratívnym priečelím budovy naznačuje autorovu vlastnú ambivalenciu voči modernému mestskému životu. Dôkladným výrezom celku a kompozíciou postavy ležérne sediaceho muža vo výklenku, obklopeného vzdušným priestorom, evokuje pocit fyzického a emocionálneho odpojenia od okolia a iných ľudí. Ostré hrany geometrických línií architektúry v silne definovanom osvetlení vytvárajú strašidelné ticho a sterilné pracovné prostredie odráža povojnovú americkú kultúru plnú úzkosti a odcudzenia. (Murphy, 2007) Hopper svojou kompozíciou vykreslil introspektívny psychologický portrét umelca medzivojnovej a povojnovej Ameriky, kedy krajina prechádzala rýchlymi zmenami a stávala sa čoraz bohatšou, avšak oplývala pocitmi úzkosti a neviazanosti. (Thackara, 2018)

Harmónia symbolických farieb vytvára protipól odlúčenia a dodáva nádej prinavráteniu sa k sebe samému a spoločnosti. Biela farba stien mrakodrapu ako symbol nového začiatku, modrá obloha za mestským horizontom symbolizuje slobodu a magický moment pri dopadaní slnečných lúčov, ktoré zahaľujú písací stôl podmanivým odtieňom zlatej, stelesňujú hojnosť, nesmrteľnosť a transcendentálnosť. Pohľad muža s neutrálnym výrazom takmer bez emócií do žiarivej diaľky mesta umocňuje pocit akoby nazeral do budúcnosti, ktorej podobu kvôli tajomnosti obrazu nedokážeme odhaliť. Súbežné horizontálne a vertikálne línie okien vytvárajú optický klam jedného veľkého priezoru, akoby obraz v obraze. Hopper svojím minimalizmom, ukrývajúcim náznaky eskapizmu pred ľudskou spoločnosťou a jeho dynamickým stvárnením samoty vytvoril osobitý štýl, charakteristický voyeurskými perspektívami, dramatickou interakciou svetla a tieňa a emocionálne izolovanými postavami, ktoré obývajú anonymné mestské priestory.

Predmetom Hopperových štúdií sú prahové priestory budov, ležiacich mimo domov a tranzitné miesta, kde sme si vedomí určitého druhu osamelosti. Jedná sa o odcudzenú poéziu mesta v návale samoty a hľadania zmyslu života. Jeho obrazy pôsobia smutne, ale nezarmútia nás. Umožňujú nám byť svedkami ozveny našich vlastných sklamaní a úzkosti, a tak sa medzi nimi dokážeme cítiť menej osobne, prenasledovaní a sužovaní, v bezčasí a večnosti. (Botton, 2004)



Obr. 3. Edward Hopper, *Kancelária v malom meste*, 1953

Vo filmovom odvetví vzniklo prelomením tradícií realizmu a jeho konvenčného spôsobu zobrazovania dielo režiséra Alana Robbe-Grilleta a Alana Resnaisa – *L'année dernière à Marienbad* (1961), ktoré sa stalo zdrojom inšpirácie pre mnohých umelcov, ako napríklad Stanleyho Kubricka a jeho snímku *The Shinning* (1980). Naratívna štruktúra deja bola nahradená štruktúrou geometrických tvarov a nadprirodzených vizuálov, ako môžeme vidieť na fotografii kde ľudia vrhajú tieň ale stromy nie. Vizuálna estetika poukazuje na konflikt ľudských činov v pohyblivých obrazoch, ktoré sú oslobodené od fyzickej formy priestoru a času, a vďaka jednote deja je jej interpretácia otvorená. Film dekonštruuje hranice vnútornej a vonkajšej reality, ktoré vytvárajú absolútnu izoláciu od praktického sveta. (Thatcher, 2012)

Magický realizmus rozšíril vnímanie reality a spochybnil konvenčné predstavy o svete. Jeho pôvab spočíval v predstavivosti a prostredníctvom svojich evokujúcich obrazov dohnal umelcov k objavovaniu nových oblastí vyjadrenia. Posúval hranice umeleckých konvencií a prizval divákov, aby sa vydali na transformačné cesty sebaobjavovania a skúmania vnútorného i vonkajšieho sveta.



Obr. 4. Scéna z filmu *L'année dernière à Marienbad*, kde vrhajú tieň iba ľudské postavy – tento fenomén vznikol počas natáčania kvôli nepriaznivému počasiu s vysokou oblačnosťou, kedy boli tiene ručne domalované na povrchu, na ktorom stoja, 1961.

1.2. Túžba po vyobrazení reality

Fotografia si od svojho absolútne prvého záznamu v roku 1826, zhotoveného Josephom Niépceom⁶, prešla značnou evolúciou či už po vizuálnej, obsahovej, ale i významovej stránke. Jej schopnosť zachytiť realitu viedla k nadšenému záujmu o dokumentovanie všetkých aspektov súčasného života, v dôsledku čoho sa dokumentárna fotografia stala osobitým žánrom už v polovici 19. storočia. Významným predstaviteľom tej doby bol i Jacob Riis, ktorý v roku 1888 zhotovil kontroverznú fotografiu newyorského slamu, ktorá symbolizovala tyranu v odľahlých častiach veľkomesta. August Sander nám v prvej polovici 20. storočia prináša fyziognomický obraz doby a svojím projektom *Ludia 20. storočia* (1914), ktorým sa neskôr inšpirovala i Diane Arbus, sa snažil katalogizovať všetky charakteristiky univerzálneho človeka. Intuitívne surrealistické vyobrazenia pouličných výkladov, kedy formy a ich odrazy prelínajú ilúziu a vnímanie reality si môžeme všimnúť v tvorbe Eugéna Atgeta (1857 – 1927), ktorý ovplyvnil surrealistických maliarov ale i mnoho významných dokumentárnych fotografov ako Lee Frielandera či Walkera Evansa.

S vypuknutím prvej svetovej vojny (1914) sa umelci čoraz intenzívnejšie zameriavali na schopnosť fotografie zaznamenať hrôzy, ktoré sa diali po celom svete. Dokumentárna fotografia bola vnímaná ako spojenie umenia a misie zaznamenávať situáciu danej doby. Rýchla transformácia spoločnosti a každodenná existencia poznačená industrializáciou, urbanizáciou a sociálno-politickými turbulenciami bola hlavným motívom v snahe o zachytenie autentickej podstaty éry 20. storočia. Vnímanie fotografického obrazu je založené na presvedčení, že fotografia je mechanickou reprodukciou reality. Susan Sontag zachytila podstatu tejto viery vo svojom diele *O fotografii* (1977), slovami: „*Zdá sa, že fotografované obrazy nie sú ani tak výpovede o svete, ako o jeho častiach, pri ich usporiadaní do historických mozaík.*” (Curtis, 2014)

⁶ Francúzsky vynálezca, ktorý zhotovil pomocou techniky heliografie prvú fotografiu – *Pohľad cez okno v Le Gras*, 1826.

Zlomovým bodom v histórii dokumentárnej fotografie je prepuknutie Veľkej hospodárskej krízy⁷ v Spojených štátoch, kedy v roku 1935 bola založená prezidentom Theodorom Rooseveltom organizácia *Farm Security Administration* (FSA), za cieľom zaznamenať devastačné následky krízy. Pod vedením Roya Strykera, sa do organizácie pridali osobnosti ako Dorothea Lange, Walker Evans a Arthur Rothstein, ktorých úlohou bolo zachytenie strastiplnej situácie na americkom vidieku. Ich sugestívne obrazy, zobrazujúce drsný odraz chudoby, odolnosť ľudského ducha a dôstojnosť uprostred zúfalstva, sa stali symbolmi éry, definovanej skepsou a nádejou.

Walker Evans (1903 – 1975) sa vďaka svojmu vizionárskemu pohľadu stal kľúčovým autorom, ktorý povýšil banálne do ríše vznešenosti. Jeho hlbavé fotografie schátraných krajín a strohých interiérov prekračovali priestorové hranice a rezonovali s témami túžby a vykúpenia. Charakteristickými znakmi Evansovho vizuálneho jazyka sú rezervovanosť a intelektuálna bystrosť, definovaná vnútornou slobodou a intuitívnymi rozhodnutiami bez ohľadu na prevládajúce estetické paradigmy. Minimalistické fotografie bez nadbytočných ornamentov sú formálne a na svoje subjekty nahliada v úplne novom svetle – akoby to bol prvý deň ich stvorenia. To, čo sa na prvý pohľad môže javiť ako obyčajná dokumentácia viditeľného, je predsa len osobným vyjadrením, ktoré sa viaže na zdanie vecí, a tým ich presahuje. Svoju inšpiráciu Atgetom definoval ako *lyrický dokument*⁸, ktorý odlíšil od klasického dokumentu – nosného pilieru jeho estetiky. Spája tak dva antipódy, ktoré definujú jeho predstavu o umeleckom obraze a zároveň sú priesečníkom medzi dokumentárnou túžbou obrazu a jeho umeleckým stvárnením, ktoré veci povyšuje nad empirický kontext. Fotografický obraz robí veci viditeľnými – a zároveň ich zakrýva, čím ich zbavuje jednoznačnosti. Pohľad na Evansovu prácu jasne ukazuje, že umenie fotografie začína tam, kde viditeľné prichádza do kontaktu s neviditeľným, a tým nadobúda svoju vlastnú estetickú rovinu. (Liesbrock, 2015)

⁷ Najväčšia ekonomická kríza v histórii ľudstva, ktorú spôsobil 29. októbra v roku 1929 krach na newyorskej burze cenných papierov. (Kulidakis, 2019)

⁸ Fotografický štýl Walkera Evansa, ktorý prepája prvky magického realizmu a dokumentárnej fotografie.



Obr. 5. Walker Evans, *Dom v Connecticute*, 1933



Obr. 6. Walker Evans, *Domy vo Virginii*, 1936



Obr. 7. Walker Evans, *Ludia v lete*, New York, 1930

V roku 1947 prichádza k ďalšiemu fotografickému míľníku – vzniku agentúry Magnum Photos, ktorú založili Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, David Seymour a George Rodger, ktorá predznamenalala prelomový moment vo vývoji dokumentárnej fotografie po 2. svetovej vojne. Agentúra umožnila svojim autorom venovať sa nezávislým projektom s bezkonkurenčnou autenticnosťou a pravdivosťou, ktorou zaznamenávali najdôležitejšie svetové udalosti: od vylodenia v Normandii⁹, vojnu v Indočíne¹⁰, arabsko-izraelskú vojnu¹¹, cez útok zo dňa 11. septembra 2001¹², až po portréty slávnych ľudí a mnoho ďalších. Jednou z najikonickejších vojnových fotografií v histórii je vyobrazenie *Padajúceho vojaka* (1936) tesne pred jeho smrťou, od Roberta Capu, ktorou upozornil americkú spoločnosť na hrôzy, dejúce sa v zahraničí. Henri Cartier-Bresson v tom čase fotografoval spoločenskú situáciu vo Francúzsku a George Rodger vstúpil ako prvý fotograf do koncentračného tábora v Bergen-Belsen. Po definitívnom ukončení vojny v roku 1945 dokumentovali zakladatelia Magnum Photos psychickú a fyzickú deštrukciu povojnovej Európy. V 50. a 60. rokoch sa autori ako Eve Arnold a Elliott Erwitt posunuli novým smerom, kedy sa venovali intímnym fotografiám známych osobností alebo etnických menších a fotografie Wernera Bischofa sa stali fotografickým ekvivalentom geometrickej abstrakcie. (Greenberger, 2013) V roku 2008 bol do agentúry prijatý na základe svojho projektu *Sleeping by the Mississippi* (2004) americký fotograf Alec Soth, ktorý svojím novátorským prístupom a prinavráteniu sa k myšlienke novej topografie ovplyvnil členov Magnum Photos i fotografov z celého sveta.

Význam dokumentárnej fotografie presahuje oblasť estetiky, pričom predpokladá hlbokú spoločensko-politickú rezonanciu. Vo svojom jadre slúži ako silný katalyzátor empatie a sociálnych zmien, kedy impulz dokumentovať život prostredníctvom fotografie je zakorenený v ľudskom sklone k introspekcii, reflexii a spomienke. Dokumentárna fotografia je dôkazom ľudskej odolnosti, neodmysliteľnej krásy každodennej existencie a transformačnej sily vizuálneho rozprávania.

⁹ 6. júna 1944 nastal Deň D – najväčšie spojenecké vylodenie v histórii vojny na území Francúzska.

¹⁰ Krvavý konflikt medzi severným a južným Vietnamom, ktorý sa odohrával na území Vietnamu, Kambodži a Laosu, do ktorého bolo neskôr zapojené i Francúzsko (1946 – 1954) a USA (1950). (Gaur, Das, 1998)

¹¹ Prvá vojna medzi štátom Izrael a arabskou koalíciou v roku 1948.

¹² Útoky z 11. septembra 2001, v USA, boli sériou koordinovaných teroristických útokov, ktoré sa udiali na základe unesenia štyroch komerčných letov. (Bergen, 2003)



Obr. 8. Robert Capa, *Padající republikán*, Španělsko, 1936



Obr. 9. Werner Bischof, *Mnisi na nádvoří chrámu Meiji*, Japonsko, 1951

2. PREROD K INAKOSTI

2.1. Generické prvky magického realizmu

Prednosťou magického realizmu je schopnosť balansovať medzi realitou a fikciou tým najprirodzenejším spôsobom a taktiež prepojením realistického prostredia a jeho subjektu s nadprirodzenými prvkami v jeden celok. Na rozdiel od *surrealizmu*, kde sú magické udalosti často vyobrazené ako mimoriadne oddelené od reality, magický realizmus ich prezentuje ako normálne aspekty života. Pri skúmaní zložitých tém a myšlienok, či vyjadrení hlbších právd o spoločnosti a kultúrnej identite využíva vizuálnu symboliku a metafory. Medzi jeho najvýraznejšie znaky patrí živosť a nadprirodzenosť obrazov. Autori tvoriaci v duchu magického realizmu často vytvárajú snímky obohatené zmyslovými detailmi, aby oživilí svoje fantastické svety. Opisy magických udalostí sú vykreslené s rovnakou úrovňou detailov a realizmu ako opisy každodenných scén. Magický realizmus sa taktiež často pohráva s konceptom času a priestoru, pričom prekračuje hranicu medzi minulosťou, prítomnosťou a budúcnosťou, ako aj medzi rôznymi geografickými polohami, kedy postavy môžu obývať viacero realít súčasne. Vo fotografii sa spoločným menovateľom pre tento štýl stala taktiež pastelová farebnosť zachytená v jemnom, rozptýlenom svetle a realistickými postavami v minimalistickej kompozícii, ktoré sa vyskytujú v nereálnom, magickom prostredí. (Patel, 2023)

2.2. Subjektívny dokument

Americká dokumentárna fotografia je dôkazom prepojenia vizuálneho rozprávania, zachytávajúceho podstatu americkej skúsenosti, cez vízie lokálnych fotografů. Koncom 50. a začiatkom 60. rokov, začali autori objavovať subjektívny dokument, ktorým sa snažili priblížiť zmeny v americkej spoločnosti, akou boli najmä industrializácia a komercia, ktorá sa stala kaleidoskopom súdobej západnej kultúry. Autori ako Garry Winogrand, Diane Arbus či Lee Frierlander sa vo svojej vizuálnej analýze zameriavali na vytvorenie fotografických portrétov so psychologickou úprimnosťou v ich existenciálnej situácii, v ktorej predefinovali sociálnu fotografiu. (Hostetler, 2004)

Krajina bola koncipovaná ako prírodná scenéria bez akéhokoľvek prvku vytvoreného človekom a normou sa stali čiernobiele fotografie Ansel Adamsa¹³. V roku 1975 prichádza ku zlomovému bodu, ktorý zmenil vnímanie krajinárskej fotografie v rozpore ku starej koncepcii. Jedná sa o výstavu *New Topographic: Photographs of a Man-Altered Landscape* (1975), ktorá svojou nadčasovou víziou spôsobila odklon od tradičného zobrazovania krajiny. Kurátor výstavy William Jenkins pozval 8 mladých fotografov, medzi ktorými bol i Robert Adams, Joe Deal, či jediný fotograf, pracujúci s farebným filmovým materiálom, Stephen Shore, ktorí poukázali na odraz suburbanizovaného sveta s ironickým nádychom. (Trifiro, 2018) Medzi priekopníkov subjektívneho dokumentu patria William Eggleston, Joel Sternfeld a taktiež už spomínaný Stephen Shore, ktorých diela sú reflexiou každodenného, všedného života krajiny s využitím prvkov magického realizmu, ktoré nanovo definovali hranice dokumentárnej fotografie.

William Eggleston (1939), ktorý je považovaný za priekopníka farebnej fotografie, umožnil svojím unikátnym pohľadom na farby súčasného sveta, aby prehovorili o svojom charaktere a sprostredkovali atmosféru danej doby. (Hostetler, 2004b) Jeho prelomová výstava v Múzeu moderného umenia v New Yorku z roku 1976, ktorej kurátorom bol John Szarkowski, predstavila živé a neortodoxné zábery života americkej spoločnosti a zároveň spochybnila prevládajúce normy fotografie. Vizuálna syntéza charakteristických sýtych farieb a zdanlivo všedných námetov naplnila obyčajnosť zmyslom pre tajomno a hĺbku. Jedným z najikonickejších projektov Egglestona je fotografický súbor *Election Eve* (1977), v ktorom dokumentoval politickú situáciu prezidentských volieb a podstatu americkej demokracie v celej jej zložitosti.

Egglestonov zmysel pre priame vytváranie magického sveta vo fotografii miestami evokuje život v utopickom medzipriestore, pastelovo saturovaných priečelí architektúry, pôsobiach ako schválne vymodelované filmové kulisy. Ľudské bytosti, ktoré sa objavujú v prázdnych uliciach, pohltенých teplými, náladovými farbami, pripomínajú ľudské bábky, dotvárajúce celkovú scéniu podivných miest. Niektoré z jeho snímok sú tak nereálne, že by sa dali označiť za predchodcov umelej inteligencie vo fotografii.

¹³ Ansel Adams je považovaný za najvýznamnejšieho krajinárskeho fotografa 20. storočia a taktiež je spoluzakladateľom fotografickej skupiny f/64 z roku 1932. Členovia zoskupenia, medzi ktorých patrili i Edward Weston sa snažili vymedziť voči prevládajúcemu piktorializmu a presadzovali novú estetiku, založenú na ostrých a presne exponovaných obrazoch krajiny a jej prírodných foriem. (Szarkowski, 1998)



Obr. 10. William Eggleston, *Untitled*, 1982 – 1985



Obr. 11. William Eggleston, *Untitled*, Mississippi, 1974



Obr. 12. William Eggleston, *Untitled*, 1974-1975

Jeho záujem o galvanizujúce témy okrajovej spoločnosti, vizualizované banálnymi výjavmi so zmyslom pre mystiku alebo dokonca predtuchu, predznamenal odklon od predošlej paradigmy. (Greene, 2022) Svoj pohľad zameriava na štruktúry a kompozície objektov, kedy každý prvok snímky nesie rovnakú dôležitosť a informuje o konkrétnom ľudovom jazyku, opisujúcom americkú krajinu ako priestor zložený z diaľničných značiek, čerpacích staníc, opustených priechodov obchodov, až po intímne výjavy z interiérov. (Churchman, 2019) Prítomnosť zachytával ako keby bola minulosťou doby bez nekonečných možností, kedy nadmyslové sa stalo hmotným a ľudské bytosti esenciou sugestívnej existencie. William Eggleston sa vďaka svojmu vizionárskemu spôsobom zaznamenania danej doby stal jedným z navplyvnejších fotografov, ktorí inšpirovali súčasné vizuálne umenie a autorov ako Alec Soth, Nan Goldin či filmových režisérov Davida Lyncha a Sofiu Coppolu.



Obr. 13. William Eggleston, *Untitled*, 1974

Joel Sternfeld (1944), prelomový fotograf tvoriaci v duchu sociálneho dokumentu, vo svojom kľúčovom diele *American Prospects* (1987) zdokumentoval cesty po Spojených štátoch koncom 70. a začiatkom 80. rokov 20. storočia, pričom zachytával krásu a absurditu americkej krajiny. Jedna z najikonickejších Sternfeldových fotografií *McLean Virginia* (1978), ktorá zobrazuje hasiča kupujúceho tekvicu, zatiaľčo v pozadí horí dom, svojím skúmaním všednosti a tragickosti pozýva divákov na priamu konfrontáciu zložitosti americkej spoločnosti pod jej povrchom. (O'Hagan, 2017) Sternfeld sa na rozdiel od Williama Egglestona a jeho živelných štruktúr ulíc s besnou farebnosťou zameriava na psychológiu fotografovaných subjektov a ich spolunažívania s okolitou krajinou. Schválne vyhľadáva absurdné momenty, ktoré zachytáva precízne konštruovanými, statickými kompozíciami. Jeho fotografie pôsobia na prvý pohľad reálne, avšak po hlbšom skúmaní si začíname všimnúť detaily, ktoré okamžite rozhodia prvotné zdanie všednosti.

Sternfeld sa pri komponovaní svojich fotografií drží zásad, ktoré podvedome a konzistentne aplikuje na každú z nich. Pri štúdiách krajiny sa snaží docieľiť negatívny priestor medzi horizontom zeme a oblohy, ktorý používa ako nástroj pre vytvorenie pocitu izolácie a osamelosti. Stredová kompozícia je v Sternfeldových fotografiách východiskovým bodom pre rovnováhu medzi subjektom a prostredím a vyhľadávaním opakujúcich sa tvarov fotografovaných objektov, vytvára vizuálnu mozaiku. Nejednoznačnosť obrazu ponecháva otvorený príbeh pre subjektívnu interpretáciu. (Glover, 2023)

Blúdenie labyrintom Sternfeldových fotografií je ako objavovanie podivnej zeme, spopod ktorej povrchu sa vynárajú tie najunikátnejšie endemity, vyčkávané na stret s autorom, ktorý nám ich vzájomné dialógy pomocou svojho diela sprostredkováva. Tento pocit vo mne evokuje i intímne vyobrazenie matky a syna v typickej Sternfeldovej, centrálnej kompozícii, rozvrstvenej do troch plánov. V prvej časti sa nachádzajú nežné postavy s neutrálnym výrazom, v obkolesení pastelového domu a zábradlia, ktoré podčiarkuje ich krehkosť a vytvárajú dojem, akoby boli živými bábkami v Sternfeldovej divadelnej hre. V druhom pláne je zachytený zvyšok susedstva rodinných domov a v poslednom rozľahlé pláne neďalekej púšte, ktoré dotvárajú dynamiku negatívneho priestoru. Celkový výjav nabúra akékoľvek časové i geografické zaradenie a vyvoláva utopické pocity bytia.



Obr. 14. Joel Sternfeld, *McLean*, Virginia, 1978



Obr. 15. Joel Sternfeld, *Agoura*, Kalifornie, 1988

Trojicu klíčových predstaviteľov sociálneho dokumentu uzatvára **Stephen Shore** (1947), ktorého vizuálna estetika je kombináciou Egglestonovej reportáže každodenných banalít s uzemnenejšou farebnou tonalitou a Sternfeldovej dôkladnej kompozície, zahalenej nostalgiou. Jeho najvýznamnejšie projekty *American Surfaces* (1982) a *Uncommon Places* (1982) slúžia ako vizuálna sonda do zložitosti predmestského života a rozrastania sa miest, pričom zobrazená krása a úpadok splývajú v jeden celok.

Typickým prvkom fotografií Stephena Shorea sú postavy zachytené zozadu s mnohokrát prítomným tieňom samotného autora, vytvárajúcim zdanie amatérskeho prístupu. Ide o zámerné komponovanie obrazu, ktoré má evokovať spontánne snapshoty – momentky. (O'Hagan, 2015) Neosobný ale zároveň citlivý pohľad Shorea ako tichého pozorovateľa dodáva jeho fotografiám pocit anonymity a akéhosi odcudzenia ľudskejšosti. Opustené mestské štvrte a ich zátišia takmer bez prítomnosti človeka žijú zvláštnou nostalgiou a bezčasím, akoby bolo všetko pripravené – teplé raňajky v reštauráciach, naštartované autá, prichystané kokteily v pouličných baroch... A v tom momente nastáva zmiznutie ľudstva.

Titulná fotografia projektu *Uncommon Places*, ktorá svojou ponurou atmosférou značí odchod prítomnosti niečoho živého a príchod pohlcujúceho ticha a samoty, je vo svojej podstate odklonom od Shoreovho zachytávania „momentiek”. Razantným prechodom z kinofilmu na veľkoformátové planfilmy 4x5 a neskôr 8x10, nadobúdajú fotografie svojou bezchybnou kompozíciou hrozivú autoritu a vážnosť. I v jeho prípade ide o premietnutie negatívneho priestoru v spodnej časti horizontálnej línie, v podobe rozmiestnených aut, vytvárajúcich nepravdielny kruh. Človek by si pomyslel, že sa jedná o tajný snem automobilov, na ktorom chystajú vzburu voči ľudstvu. Mierne vykoľajenou, centrálnou kompozíciou dominantného zeleného auta, stojaceho v pravom smere, ktoré vedie nenápadnú komunikáciu s protiľahlým autom analogickej farby v ľavom smere, nastáva moment nezhody ich spoločného kurzu. Ostatné autá len ticho mlčia a čakajú. Z diaľky sa pomaly blížia i ostatné automobily, ktoré by sa chceli pridať. Na perifériách vidieť ostatky tovární a ponurá, oceľová obloha, dotvára skľúčujúcu náladu fotografie.



Obr. 16. Stephen Shore, *Piata ulica a Broadway*, Kalifornia, 1974



Obr. 17. Stephen Shore, *Untitled*, 1973 – 1981



Obr. 18. Stephen Shore, *Izba 219, Florida*, 1974

3. ZNOVUZRODENÁ TENDENCIA VO FOTOGRAFII

Kapitola je zameraná na tvorbu súčasných autorov 21. storočia, ktorí sa zaoberajú dokumentárnou fotografiou a po vizuálnej stránke presahujú konvenčný dokument. Jej členenie na štyri aktuálne globálne problematiky sa snaží poukázať na diferenciálny prístup ku každej z nich. Autori sa snažia vymaniť spod zaužívaných stereotypov a objavujú magický realizmus súčasnej doby. Mnohí z nich ešte nie sú tak známi, a preto je fascinujúce, že môžu práve oni svojou výnimočnosťou poslúžiť ako základný kameň pre vývoj budúcej fotografie a svojím počínom vytvoriť novú avantgardu súčasného storočia.

3.1. Samota ako únik pred ľudskou civilizáciou

Pocit osamelosti nám pripomína, kedy je čas pre opätovné spojenie sa s ľuďmi a začlenenie sa do spoločnosti prijatím jej nekompromisnej hierarchie. (Novak, 2022) Ale čo ak nás samota a jej meditatívne ticho dokážu oslobodiť od pozemských zážitkov a podvedomie nás odlúči od prítomnosti spoločnosti, ktorú už nebudeme vnímať ako nevyhnutnú? Postupne nastane absolútne odmietnutie byť súčasťou akejkoľvek sociálnej skupiny, hraničiace s *nihilizmom*¹⁴. Neurčité množstvo jednotlivcov a sociálnych skupín sa z vlastného presvedčenia v priebehu dekád odtrhlo od spoločenského celku a ich spôsob života nasledoval myšlienku *eskapizmu*. V psychológii je eskapizmus považovaný za únik pred realitou života a spôsob rozptýlenia mysle či nástrojom na prežitie. (Olivine, 2023) Túto úvahu potvrdil v delirickom stave pomätenosti v jednom zo svojich monológov i Colonel Kurtz v kultovom filme Francesca Coppolu, *Apocalypse Now* (1979). „Uvažovali ste niekedy nad skutočnou slobodou? Slobodou od názorov ostatných, dokonca i svojich?“ (Kurtz, 1979) Precitnutie bývalého veliteľa americkej légie pod nátlakom samoty

¹⁴ Filozofické presvedčenie, ktoré zastáva odmietavý postojk aspektom života. (Pratt, 2018)

vlastného vedomia je Coppolovým odkazom pre iracionálne konanie spoločnosti a jej podielu na vojnovom zločine vo Vietname.

Eskapizmus nie je novým, ale nepopulárnym pojmom v širokej verejnosti. Súčasný životný štýl nepodporuje myšlienku oddelenia sa od celku, a preto nie je prístupné tvrdiť, že čas od času potrebujeme úplnú samotu. Ľudská prítomnosť dokáže byť miestami až príliš intenzívna a vtedy prichádza moment, kedy si naša duša prirodzene vyžaduje vzdialenie sa. Rozdiel medzi časom stráveným osamote a osamelosťou je v tom, aký vplyv má na naše duševné zdravie. Byť dobrovoľne osamote je zdravý spôsob, ako nadobudnúť stratenú energiu, zatiaľčo osamelosť je nechcená fyzická izolácia, ktorá môže negatívne ovplyvniť duševné zdravie a kognitívne schopnosti. (Lawrenz, 2022)

Samota má priaznivé účinky pre očistu tela i duše a jej harmonická sugescia je pôvodom inšpirácie popredných autorov. Predstavte si, že stojíte v noci pri okne a mesto sa začína odhaľovať ako dýchajúci organizmus nekonečných tvarov. Prechádzajú ním cudzinci, ktorých vidíte, ale nemôžete sa k nim dostať. Začínate pociťovať chvenie osamelosti a jeho neľahkú kombináciu odlúčenia a odhalenia. Môžete byť osamelí kdekoľvek, ale osamelosť, ktorá pochádza zo života v meste obklopenom miliónmi ľudí, má osobitú príchuť. Niektorí by si mohli myslieť, že tento stav je v rozpore s mestským životom, s masovou prítomnosťou iných ľudských bytostí, a predsa len fyzická blízkosť nestačí na rozptýlenie pocitu vnútornej izolácie. Je možné – dokonca ľahké – cítiť sa pusto a málo frekventovane, keď žijeme tvárou v tvár s ostatnými. (Lainig, 2016)

Hopperovo dielo *Nighthawks* (1942) Joyce Carol Oates opísala ako najzásadnejšiu romantickú predstavu americkej osamelosti. Mestské akvárium ako sklenená bunka, v ktorej žiarivom interiéri ponocujú štyri postavy. Nikto nehovorí a nikto sa nepozera na toho druhého. Je reštaurácia útočiskom pre izolovaných, miestom pomoci, alebo slúži na ilustráciu odlúčenia, ktoré sa šíri v mestách? Brilantnosť obrazu pochádza z jeho mystickej nestability a odmietnutia zaviazať sa.

Najzásadnejším fotografickým autorom, ktorý lineárne odкрýva myšlienku samoty ako úniku pred ľudskou civilizáciou, je podľa môjho názoru americký fotograf **Alec Soth** (1969). Jeho dielo *Sleeping by the Mississippi* (1969) sa stalo kľúčovým medzníkom súčasnej dokumentárnej fotografie a so širokým ohlasom kritikov si ním upevnil prvenstvo vo fotografickej kultúre 21. storočia. Soth vyšiel z dielne Joela Sternfelda, ktorým bol silne inšpirovaný a ktorého vplyv je cítiť v jeho tvorbe. Vizualne nasledoval stopy amerického dokumentu v kombinácii s road trip fotografiou, ktorá je pre jeho tvorbu kľúčová. Obvykle sa sústreďuje na určitú oblasť v Amerike, ktorú dlhodobým výskumom mapuje. Zameriava sa na sociálnu krajinu a nepopiera fascináciu ľudskou psychikou. Alec Soth si rokmi vycibril svoj autentický rukopis, ktorým dokáže preniknúť do hĺbky duše fotografovaného subjektu a mimoriadne živými portrétmi zdieľa pocity lásky a osamelosti so sociálno-politickým kontextom.

Sleeping by the Mississippi patrí medzi najzásadnejšie fotografické monografie, práve vďaka svojej nadčasovej komplexnosti a Sothovej zanietosti pre ľudí, odvrhnutých spoločnosťou. Autor sa v nej zaoberá otázkou náboženstva, rasy, zločinu a sexuálneho otroctva, čím poukazuje na stratenú nádej a nerealizované sny ľudí, ktorých stretáva. Ústredným cieľom projektu bolo zamerať sa na príbehy ľudí a miest, na ktorú sa bežne zabúda. (Hand, 2019)

Počas svojho života vytvoril mnoho významných diel, po ktorých prišla stagnácia a jeho frustrácia zo stredného veku, vďaka ktorej začal pracovať na svojom novom projekte. V roku 2010 vydal monografiu *Broken Manual*, ktorá skúma túžbu zmiznúť. Schválne vyhľadával ľudí, ktorí prahnú po úteku zo svojich životov a samotnej civilizácie – mnísi, survivalisti, pustovníci a utečenci, na miestach, kde hľadajú svoje útočisko. Kniha podľa vzoru rôznych brožúr a inštruktážnych príručiek, s ktorými sa Soth v čase svojho výskumu stretol, predstavovala významný odklon od konvenčnejšieho dokumentárneho prístupu jeho ranej kariéry. Zakomponoval do nej autobiografické a fiktívne prvky a taktiež spisy „Lestera B. Morrisona“, ktoré slúžili ako pseudonym, ktorý Soth prevzal na účely hrania postavy samotára vo svojom vlastnom príbehu. (Schuman, 2018)



Obr. 19. Alec Soth, *Patrick*, 2002



Obr. 20. Alec Soth, *Keni*, New Orleans, 2019



Obr. 21. Alec Soth, *New Orleans*, 2002

Broken Manual považujem za vizuálny počiatok súčasnej dokumentárnej fotografie, ovplyvnenej magickým realizmom. Samotu, ktorú pociťoval vo svojom vnútri, začal vyhľadávať v mužoch, ktorí opustili spoločnosť, a vydali sa na púť osamelosti. V projekte je cítiť silná autorova potreba vymaniť sa spod označenia „fotograf“ a túžba stať sa umelcom svojho vnútorného poznania. Miestami si kladiem otázku, čo je potreba vykonať, aby človek dospel k takému bytostnému prezreniu.

Soth objavil symbiózu konceptuálno-dokumentárnej fotografie poháňanej slobodou. V projekte sa objavujú podobizne osamelých mužov v prostredí, v ktorom našli svoju harmóniu. Z nereálnych, až transcendentálnych výjavov je cítiť, akoby pochopil skutočný zmysel života. Akoby aj on napokon objavil svoju *nirvánu*¹⁵. Postavy obývajúce krajinu nikoho možno vnímať ako sprievodcov naprieč našim pozemským životom. Suzan Sontag sa vo svojej knihe *O fotografii* (1977) vyjadrila, že „fotografovať znamená podieľať sa na smrteľnosti, zraniteľnosti a premenlivosti inej osoby. Práve vystrihnutím tohto momentu a jeho zmrazením svedčia všetky fotografie o neúprosnom topení času.“ (Sontag, 2008, s. 11)

Alec Soth svojím projektom vytvoril časovú kapsulu ľudstva, vďaka ktorej prenikol do sveta bytostí, ktoré prešli hĺbkovou očistou duše. Boli zranení, skonali a následne sa opäť zrodili. A práve v tom momente zrodenia ich Soth zachytil. V ich najčistejšej podobe bez akejkoľvek pretvárinky. V projekte som objavila vizuálne prepojenie myšlienky znovuzrodenia, ktoré začína emblematickým portrétom mladého nahého muža. Jeho vyzlečené telo je zasadené do piktorialistického výjavu subtropickej krajiny, pripomínajúcej biblický *Eden*¹⁶. V pozadí sa týčia zaoblené masívne balvany, pokryté slnkom spálenými rastlinami. Čím bližšie sa rastliny približujú k mužovi, tým akoby boli živšie. Akoby im jeho prítomnosť dodávala životnú miazgu. V prednej časti sa nachádza malé jazierko, v ktorom stojí on. Vyhnanec z raja. Pripravený na posledné obzretie sa do bájnej krajiny, pred absolútnym vyhnaním.

¹⁵ V budhistickom náboženstve sa jedná o stav slobody, ktorý možno docieľiť odstránením túžby, nenávisti a nevedomosti. (Lopez, 1998)

¹⁶ Rajská záhrada.



Obr. 22. Alec Soth, 2008_08z10107, 2008

Fotografia, ktorá značí smrť, je čiernobiele surreálne zátišie zrkadlovej gule, zavesenej na strome. Pripomína náhrobný kameň ukrytý hlboko v lese. Teleso vo mne evokuje pochovanú búrlivú mladosť muža z predošlej fotografie. Zo Sothovho filmu *Somewhere to Dissappear* (2010), ktorý natáčal v priebehu fotenia projektu *Broken Manual*, sa môžeme dozvedieť, že muž bol v minulosti drogový závislý a pred svojou závislosťou ušiel do púšte. Fotografia navodzuje pocit pokoja, ale zároveň i znepokojenia, a núti nás klásť si otázku, či sa jedná o skutočnosť alebo fikciu. Každá črepinka na guli akoby odrážala určitú spomienku z predošlého života, ktorá má svoje svetlé i tmavé časti. Desivým elementom fotografie je lano na vedľajšom kmeni, ktoré akoby čakalo na ďalší fragment, ktorý bude visieť zo stromu. Akoby pohrebisko ľudských duší.

Uzatvárajúcou fotografiou je nadpozemský portrét starého muža v obrovskej klietke na úpätí skalných útvarov. Prazvláštna vegetácia v popredí, pripomínajúca kulisy z filmov Jamesa Camerona, a koráb vyschnutého stromu vytvárajú dojem vesmírneho reliéfu. Snímka svojim meditatívnym charakterom vyzýva ku kladeniu si otázky, čo je skutočným šťastím. Podľa teórie fotografie Lászla Moholy-Nagya nie je hlavným nástrojom fotografického procesu fotoaparát, ale fotosenzitívna vrstva a jej reakcia na svetelné efekty. Proces fotografie je o zachytení svetla odrazeného od predmetov, ktoré vytvára ich vzhľad a objem. Dovolím si tvrdiť, že práve pri tejto fotografii s Moholy-Nagyom absolútne súhlasím a nedokážem ju vyvrátiť.

Symbióza človeka a prírody vo mne podnecuje silnú potrebu samoty, a keď sa do nej hlbšie ponorím, počujem jemný vánok vetra a vôňu rastlín naokolo. Alec Soth je skrátka fotografický mág. Prečo tomu tak je? Prečo je Alec Soth ikona, ktorá inšpirovala celú generáciu autorov? A prečo sú jeho fotografie tak silné, a pritom tak jednoduché? Soth nie je fotograf pre všetky skupiny fotografických nadšencov. Človek si k nemu musí nájsť cestu, ako som si našla cestu k nemu ja. Hlbšie sa zapozerať do jeho vizuálnej poézie a potom pochopí, prečo tomu tak je.



Obr. 23. Alec Soth, *2006_08z10036*, 2006



Obr. 24. Alec Soth, *2008_08z10031*, 2008

Vasilisa bežala rýchlejšie ako kedykoľvek predtým. Čoskoro počula čarodejnicu, Babu Jagu, ako ju prenasleduje. Zúfalo si spomenula na slová čiernej mačky a hodila uterák za seba na zem. Uterák sa zväčšoval a zväčšoval a bol vlhší a vlhší, až sa medzi dievčaťom a Babou Jagou vytvorila hlboká rieka. Vasilisa hodila hrebeň za seba a ten sa zväčšoval a zväčšoval, až jeho zuby vyrástli do hustého lesa. Baba Jaga so škripajúcimi zubami kričala od zlosti a sklamania a nakoniec sa otočila a odišla späť do svojej chatrče. (Heitmann)

Príbeh o malom dievčati menom Vasilisa, utekajúcom pred hrôzostrašným stvorením, sa stal zdrojom inšpirácie pre rusko-nemeckú autorku **Nannu Heitmann** (1994). Heitmann sa vrátila do svojej rodnej krajiny, kde spôsobom road-trip dokumentu cestovala po rieke Yenisey. Nemožno vyvrátiť fakt, že príbehy o Babe Jage neboli jedinou inšpiráciou pri jej tvorbe. Viditeľne bola ovplyvnená či už obsahovo ale i vizuálne Alecom Sothom a jeho dielom *Sleeping by the Mississippi*, kde Soth sledoval pobrežie rieky Mississippi. Heitmann taktiež využívala veľkoformátovú kameru, na ktorú následne zhotovovala farebné negatívy. Autorkina práca však výrazne odkazuje aj na ruské koncepty a estetiku. Jej proces založený na putovaní odráža proces ruských maliarov z konca 19. storočia, akým bol napríklad Ivan Šiškin. Rovnako ako Šiškin, aj jej práca pastelovej škály, pri zobrazovaní chudoby a utrpenia, odhaľuje krásu húževnatej ľudovej kultúry. Jej nežné vnímanie vyjadruje ich dôstojnosť a ľudskosť. Divákovi umožňuje o nich uvažovať so zvedavosťou a empatiou.

Na rozdiel od projektu Aleca Sotha, kde miestami fotografie nemajú medzi sebou žiadny vizuálny súvis, Heitmann objavila malebný rukopis, ktorý aplikovala na každú jednu fotografiu. Poväčšine sú jej snímky zachytené v podobnom, rozptýlenom svetle. Farbená úprava jemných farieb, ktorú ešte viacej umocňuje výber filmového materiálu, dodáva projektu rozprávkový charakter. Miestami mám vskutku pocit, akoby to boli doslovné ilustrácie príbehu. Príbehu o ľuďoch, žijúcich v odľahlej časti ruského vidieku. Sú to ľudia, ktorí sa odmietajú zapojiť do konzumného života vo veľkomestách a na oplátku vyhľadávajú samotu a ticho. Žijú v obklopení prírody a jej symbiózy.



Obr. 25. Nanna Heitmann, *Trajekt cez Rieku Jenisej do dediny Erzhey*, 2018



Obr. 26. Nanna Heitmann, *Zbierka obojživelníkov biológa Nikolaja Putincova*, 2018



Obr. 27. Nanna Heitmann, *Jazdecké preteky*, Jenisej, 2018

Fotografie Heitmann pôsobia, akoby boli zastavené v čase, kde si ľudia vytvorili vlastný svet, ktorý nie je podobný tomu, v ktorom žijeme my. Stali sa hrdinami príbehu báji a dávnovekých ruských rozprávok. Svojím jedinečným pohľadom zachytáva malebné veduty, pripomínajúce obrazy, ktoré efektívne fungujú s detailmi príbytkov. Postavy jej príbehu majú neutrálny výraz, čo ešte viac umocňuje pocit zvláštnosti. Netvária sa radostne ani smutne. Ich neutrálny pohľad nám dovoľuje vytvoriť si vlastnú predstavu o nich a ich myšlienkových pochodoch. Fotografia starej pohovky s plagátom Vladimíra Putina, mŕtve telo žaby v zaváraninovom pohári či detail malého cínového lietadla sú fragmenty, ktoré vytvárajú celok, pomocou ktorého si môžeme vytvoriť domnienku o ľuďoch žijúcich mimo civilizáciu. Fascinujú ju ťažké environmentálne podmienky, v ktorých ľudia žijú pozdĺž rieky. S pádom Sovietskeho zväzu sa zrútila infraštruktúra v odľahlých regiónoch Ruska, čo vyústilo do izolácie, nezamestnanosti a zatvárania škôl, čo sa Heitmann rozhodla zdokumentovať. (Winkler, 2022)

Autorom zaoberajúcim sa samotou je i britský autor **Alex Ingram** (1994), ktorý vytvoril pôvabné vizuálne dielo *The Gatekeepers* (2019). Jedná sa o hlboko ľudskú štúdiu účinkov geografickej a medziľudskej izolácie na sériu jednotlivcov v odľahlých častiach Britských ostrovov. Projekt je v mnohých ohľadoch pokračovaním jeho predchádzajúceho dlhodobého projektu – *David's House*, ktorý skúma vzťah obyvateľov ostrovov a okolitou krajinou. *The Gatekeepers* je štúdiom života v najmenšom meste Spojeného kráľovstva a skúmaním toho, ako život v tak odľahlej časti sveta formoval Ingrama samotného. (Baines, 2018) Jeho dielo by som zaradila do medzipriestoru Sotha a Heitmann, kedy sa uzavrie trojica základných kameňov magického realizmu vo fotografii. Soth je príliš realistický, Heitmann je príliš obrazná a Ingram je akoby koreláciou oboch. Jeho fotografie krajín a zátiší sú chladné, no hrejivé zároveň, a miestami pripomínajú predstaviteľa krajinomalby nemeckého romantizmu – Caspara Davida Friedricha. Ingram sa stal reprezentantom zlatej strednej cesty, ktorý svojimi dôkladne komponovanými snímkami vytvoril súčasný obraz života izolovanej komunity ľudí.



Obr. 28. Alex Ingram, *ostrov Skomer*, 2019



Obr. 29. Alex Ingram, *ostrov Stokholm*, 2019



Obr. 30. Alex Ingram, *ostrov Lundy*, 2019

3.2. Identita antropocentrizmu

Človek ako jedinec má v sebe prirodzene zakorenenú potrebu prítomnosti druhého jedinca. Z biologického hľadiska sme sa narodili ako emocionálne bytosti, ktoré sa ako druh vyvinuli tak, aby boli sociálne. Nadobudli sme vrodennú schopnosť rozvíjať medziľudské vzťahy už v ranom veku, ktoré vytvárajú základ pre koexistenciu ľudských tvorov v spoločnostiach. (Trach) Ak pociťujeme osamelosť alebo smútok, spontánne vyhľadávame osobu, ktorá je nám emocionálne najbližšia, a ktorej prítomnosť má schopnosť nadniest náš aktuálny stav. Taktiež dokážeme vzájomne absorbovať akúsi fluidnú energiu, ktorá sa môže stať podnecujúcim impulzom pre tvorbu. Preto sa ľudská bytosť stala prirodzene zásadným zdrojom inšpirácie vo filozofii a literatúre. Dokonca už v starovekom gréckom umení prevládala filozofia antropocentrizmu, kedy bol človek považovaný za najvyššiu hodnotu a meradlo všetkého. Na rozdiel od novodobého antropocentrizmu, kedy je hlavnou myšlienkou chápanie človeka ako tvorcu seba samého, čo podnecuje k hľadaniu vlastnej individuality a jedinečnosti. Každá bytosť sa odlišuje či už vizuálnou alebo povahovou charakteristikou, ktorá sa viaže na určité etnikum, daný spôsob života alebo diverzitu oblasti, v ktorej žije. Či je to hĺbka pohľadu a vyžarujúca aura fotografovaného subjektu, prostredie alebo sociálne postavenie, sú to všetko predpoklady, podľa ktorých si autori vyberajú čiastočky mozaiky, z ktorej vyskladajú svoj subjektívny pohľad na danú problematiku. Preto by som sa chcela v tejto podkapitole venovať tendencii *antropocentrizmu*¹⁷ v súčasnej dokumentárnej fotografii, ovplyvnenej magickým realizmom a skúmať rôzne vizuálne a obsahové prístupy autorov.

Prvým a jedným z najzásadnejších projektov, ktoré by som chcela vyzdvihnúť, je enigmatické dielo *Odesa* (2023), vytvárajúce intímny pohľad na pastelové mesto s akoby pozastavenou atmosférou, ktorá sa zrkadlí v portrétoch ľudí. Autorka fotografií **Yelena Yemchuk** (1970), ktorá vyrástla v Kyjeve, bola za sovietskych čias fascinovaná povest'ou Odesy ako slobodného mesta plného kontrastov. V priebehu štyroch rokov (2015 – 2019) zbierala vizuálne svedectvo danej doby, stelesňujúce nezlomné túžby a križovatky rôznych období existencie. (Cerbarano, 2022) Imaginárne výjavy zo života ukrajinského

¹⁷ Filozofický názor, pripisujúci človeku ústredné postavenie vo svete. (Beliana, 1999)

veľkomesta pred vpádom ruskej invázie z roku 2022 pripomínajú ilustrácie utopického príbehu bytostí, žijúcich vo svete mýtov a éterických stvorení.

Miestami až magnetická príťažlivosť fotografovaných subjektov je skrytá v pôvabe, akým ich sama Yemchuk vníma. S absolútnou ľahkosťou dokáže zachytiť vnútro duše ľudí, ktorí sú pre nás cudzincami, no aj napriek tomu máme pocit, akoby sme boli s nimi po duševnej stránke prepojení. Jemná farebnosť s hrejivým žltým nádychom rozžaruje pokožku tváre osobám na fotografiách, ktoré pripomínajú impozantné sochy z pieskovca. Niekedy mám pocit, že listovaním monografie *Odesa*, ktorú Yemchuk vydala symbolicky v roku 2022 popredným britským vydavateľstvom GOST Books, prechádzam fotografiami alegórií gréckych bohov. Projekt je živým pohľadom na dospievajúcu komunitu divokého mesta, ktoré v tej dobe vyžarovalo slobodu a tajomnosť. Zachytáva pocit uviaznutia medzi neistou minulosťou a krehkou prítomnosťou. Odesa sa od vypuknutia vojny zmenila na pevnosť s opustenými, tichými ulicami, čeliacu sporadickým raketovým útokom. Stala sa mestom v limbe. Preto sa nedokážem zbaviť pocitu, že etnický prieskum Yeleny Yemchuk bude pravdepodobne jedným z posledným projektov v dohľadnej dobe, ktorý zachytáva nič netušiacich, bezstarostných obyvateľov tohto ukrajinského mesta. Akoby ich uložila do ľudského múzea, v ktorom vyčkávajú na koniec vojny, aby mohli do jeho ulíc opäť priniesť život.



Obr. 31. Yelena Yemchuk, *Dievčatá z Odesy*, 2022



Obr. 32. Yelena Yemchuk, *Ukrajinský vojak*, 2022



Obr. 33. Yelena Yemchuk, *Tancujúce dievča na perifériach Odesy*, 2022

Mladosť a narušenie jej pokojného priebehu zachytáva i projekt vychádzajúcej fotografky **Lumi Tuomi** (1997), *Unveil* (2022), ktorý bol jej diplomovou prácou na Royal Academy of Arts v Haagu. Tuomi pôvodom z Fínska sa od začiatku svojho boja s alopeciou venuje skúmaniu tejto problematiky a svojím dokumentárno-konceptuálnym prístupom vytvára snové kompozície. Intímnymi portrétmi nám odhaľuje krehkosť a zároveň nezlomnosť mladých žien, postihnutých autoimunitným ochorením, spôsobujúcim celkové vypadávanie vlasov. Fotografie skúmajú nepohodlie v tele a zraniteľnosť byť viditeľným, kedy sa portrétované osoby snažia nájsť rovnováhu medzi strachom z odhalenia a potrebou byť videným. Tuomi svojím empatickým pohľadom spája prítomnosť zasiahnutej komunity s bezpečným priestorom, ktorým je príroda. Projekt je konštrukciou alternatívnej budúcnosti, ktorý si naskladuje otázku straty vlasov a jej reprezentáciu v spoločnosti. Akoby nás nasmerovala k tomu, aby sme sa spýtali samých seba, nakoľko sme prepojení s našou estetikou a normami, ktoré sú s ňou spojené.

Na rozdiel od Yemchuk pracuje ešte s väčšou precíznosťou, vizuálnou čistotou a premyslenejšou statickou kompozíciou. Taktiež sa sústreďuje na mladých ľudí, v tomto prípade ženy vytvárajúce jedno spoločenstvo, ktoré spojila alopecia. Opäť mám pocit, ako keby ma fotografie preniesli do pôvabnej riše snov, ktorú obývajú éterické bytosti s čistou dušou v podobe mladých žien s opaleskujúcou pokožkou. Z fotografií je cítiť krehkosť bytia, no zároveň pociťujem, akoby vyobrazené driády okolo seba vytvorili pomyselnú ochrannú líniu nedotknuteľnosti. Vyžarujú ženskú silu a prirodzenú krásu. Generácia mladých autorov je bezpochybné prínosom do súčasnej dokuménárnej fotografie, v ktorej prepájajú prvky konceptualizmu, klasickej fotografie a formu denníku. Čoraz viac si všimam, že ústredným motívom sú práve otázky existencializmu a intimity. Uvedomujú si, že umelecká všestrannosť je jednou z ich najväčších predností. Vďaka ich otvorenosti a liberálnosti prekračujú hranice akceptovateľného pre staršie generácie. Otázkou je, či sa snažia o pobúrenie, alebo jednoducho zobrazujú spôsob života, aký žijú, a ktorý sa príchodom novej generácie mení.

A práve také presvedčenie vyžaruje z práce Tuomi, ktorá sa rozhodla spracovať nesmierne náročnú problematiku, pri ktorej musela prísť do štádia akceptovania samej seba. Pastelovými snímkami odhalila intímne spolužitie človeka s prírodou, naším počiatkom. Ženské telá sa stávajú akousi pokrývkou pre zemský povrch a akonáhle splynú do seba, vytvoria jeden dýchajúci harmonický organizmus.



Obr. 34. Lumi Tuomi, *Strom života – Imke, Pleun a Ellen*, 2021



Obr. 35. Lumi Tuomi, *Odras – Karoliina a Katja*, 2021



Obr. 36. Lumi Tuomi, *Katja*, 2021

Medzi autorov, ktorí sa vo svojej tvorbe zaoberali otázkou ženskosti a hendikepovanej skupiny ľudí, je i **Snezhana von Büdingen-Dyba** (1983), ktorá vytvorila poetický, miestami až vysnívaný dokumentárny cyklus o žene, postihnutej downovým syndrómom. Projekt *Meeting Sofie* (2020) začala realizovať v roku 2017, po dovŕšení Sofiinej dospelosti. Büdingen pracovala s rozprávkovou atmosférou statku, na ktorom vyrastala hlavná hrdinka projektu, akoby bol úplne oddelený od celého moderného sveta a nachádzal sa v inej dimenzii času a priestoru. Fotografie odhaľujú autorkinu fascináciu Sofie – jej pokojný charakter, harmonickú povahu, spôsob interakcie s okolitým svetom a bezprostredné spojenie medzi nimi dvomi. Scény na fotografiách pochádzajú z ponorenia sa do Sofinho sveta a pozorovania jej reakcií naň. (Büdingen)

Do štvorcového formátu 6x6 komponuje romantizujúce fotografické ilustrácie dospievajúcej ženy. Zaujímavým postrehom je fakt, že v momente, keď Sofi nevykonáva žiadnu činnosť a len nevinne odpočíva, jej pohľad je upriamený do samej seba. Akoby sa pri uvoľnení ponorila do svojho sveta. Toto gesto podnecuje pokoj a ešte viac umocňuje prienik magického realizmu do vizuálnej podoby fotografií. Tie pôsobia prirodzene a nežne. Kombinácia teplých pastelových farieb, ktorá sa stala fenoménom v súčasnej dokumentárnej fotografii pripomínajú jaré obdobie, ktoré je symbolom zrodenia. V tomto prípade ide o zrodenie ženy. Prerod dieťaťa v dospelého jedinca. Vizuálne a symbolicky na mňa najviac pôsobí fotografia sediacej Sofie na zlomenom kmeni stromu v rozkvitnutom háji. Ako tam tak sedí, odetá v bielych šatoch, ktoré komunikujú s rozkvitnutými kvetmi stromov v úzadí, uvedomujem si, ako málo stačí ku vnútornému pokoji. Ako je jednoduchosť dôležitou esenciou našich životov.

Vlastný, izolovaný svet si vytvorili i nepľnoleté strážkyne Koránu¹⁸ v projekte **Sabihy Çimen** (1986), členky Magnum Photos – *Hafiz*, ktorý bol publikovaný ako monografia americkým vydavateľstvom Red Hook Editions v roku 2021. Pamätám si, že v tej dobe vyvolal vlnu kontroverzie, nakoľko ešte nikto pred Çimen nepublikoval tak intímne zábery žien, oddaných islámu. Autorka strávila tri roky fotografovaním dievčenských škôl, zameraných na štúdium Koránu, ktoré sama počas dospievania navštevovala. Po tom, čo sa začala venovať fotografii, vrátila sa do známych inštitúcií, aby

¹⁸ Posvätné písmo islámu, ktoré bolo podľa islamského náboženstva zjavené prorokovi Mohamedovi v Mekke a Medine. (Ringgren, Sinai, 1997)

spracovala tematiku hafiz. Individuálny proces môže trvať až štyri roky a zvyčajne ho vykonávajú dievčatá vo veku od osem do devätnásť rokov. Tento svet ešte nikdy nebol zachytený s intimitou, akou to dokázala Çimen práve kvôli tomu, že ona sama je súčasťou islámskej kultúry. Každá fotografia odhaľuje iný aspekt a umožňuje hlbšie pochopiť každodenný život a sny študujúcich dievčat. (Çimen) Ich portréty v surreálnych zoskupeniach so zvláštnou farebnosťou vytvárajú až hypnotické výjavy dobre stráženého, utopického sveta. Avšak niekedy vo mne práve spomínaná farebná škála podnecuje znepokojenie, vďaka ktorej nadobúdajú určité snímky dojem nesprávne naskenovaných negatívov. Preto v porovnaní s predošlými dielami, ktoré boli taktiež zhotovené na filmový materiál a boli precízne spracované, mám pocit, že u Çimen prevedenie mierne zaostáva, čo však neuberá na ich hĺbke. V projekte taktiež cítim výraznú inšpiráciu Diane Arbus, najmä v kolektívnych portrétoch, korigujúcich dominantný príbeh moslimských žien odetých v čiernom. Odhaľujú, že dodržiavať tradičnú moslimskú vieru a byť súčasťou žien nie je nevyhnutne protirečením. (Biondi, 2023)



Obr. 37. Sabiha Çimen, *Nehir a jej kamarátka*, 2018



Obr. 38. Sabiha Çimen, *Študentky Hafız na výlete*, 2018



Obr. 39. Sabiha Çimen, *Farah*, 2017



Obr. 40. Snezhana von Büdingen-Dyba, *Sofie s matkou*



Obr. 41. Snezhana von Büdingen-Dyba, *Sofie na farme*

Ženskému svetu z odlišného uhlu pohľadu sa venovala i americká fotografka **Justine Kurland** (1969), ktorá v rozmedzí rokov 1997 – 2003 vytvorila unikátne dielo *Girls Pictures*, ako obrazovú štúdiu slobody západného sveta, do ktorej boli vhodnené dievčatá v adolescentnom veku. Pohľad autorky na americký príbeh o úteku nás zavedie na divokú jazdu slobody, pripomínajúc prchavé chvíle dospievania a jeho nebojácnych protagonistov. Kurland bola fascinovaná príbehmi ako *Huckleberry Finn* alebo *Tom Sawyer*, ktoré sa sústreďujú na hrdinov mužského pohlavia, čo sa snažila v *Girl Pictures* zmeniť. Dievčatá v projekte plagujú tieto mýty, kým sa nestanú ich vlastnými a pôvodná legenda už nebude takmer relevantná. (Shapiro) Podmanivé snímky sa zahrávajú s rovinou dokumentárnej a kinematografickej fotografie s jemným dotykom piktorializmu.

Premyslené kompozície vytvárajú napätie medzi fotografovanými subjektami a prostredím, ktoré okupujú. Dievčatá zrazu nepôsobia nevinne ako v projekte Sabihy Çimen



Obr. 42. Snezhana von Büdingen-Dyba, *Sofie so svojim koňom*

alebo Lumi Tuomi, ale naopak, mám z nich pocit, akoby sa stali zápornými postavami filmu Justine Kurland. Fotografie nás nútia premýšľať, ako dlho boli subjekty ponechané samé v divočine či na poliach Indiany. Akoby sa stali preživšími apokalypsy a vytvorili zoskupenie odvážnych žien, ktoré museli predčasne dospieť pri boji o vlastné prežitie. Zvláštnosťou projektu je fakt, že Kurland či už vedome alebo nevedome komponovala svoje hlavné postavy do trojuholníkovej kompozície, s neutrálnym výrazom tváre. V zoskupení pôsobia uvoľnene a maskulínne, čo podporuje ich zasadenie do prostredia krajiny nikoho. Justin Kurland začala pracovať na projekte ku koncu 90. rokov minulého storočia, ktoré oslavovalo odpadlicke aspekty ženského dospievania. Okrem poviedok bola vo svojej práci inšpirovaná manifestom feministickej punkovej skupiny Bikini Kill „*Riot Grrrl Manifesto*” (1991), ktorý jasne uviedol, že sú jeho členovia nahnevané na spoločnosť, ktorá tvrdí, že dievča je slabé a zlé.

Podstatnou fotografiou projektu Girl Picturs je nepochybne snímka skupiny šiestich dievčat, ktoré vychádzajú z tmavého mostového podchodu, popod ktorým preteká nepatrný

prameň vody. Kompozícia je opäť v trojuholníkovom rozhraní, kedy na čele stojí vodkyňa skupiny so strnulým výrazom a v jej tesnej blízkosti sa nachádza akoby jej najvernejší pobočník, dievča s krátkymi platinovými vlasmi. Obe sú bosé a vzpriamené, vyžarujúce rešpekt. V ich úzadí vychádza spod tmavého zákutia dievčina s nepričettým pohľadom, odetá v krvavo červenom tielku, ktoré umocňuje agresivitu a podivnosť danej fotografie. Jednou rukou sa pridŕža vrchnej časti steny tunela a druhá ruka akobyby bola v silnom kŕči. Na fotografii sa nachádzajú ešte dve zvyšné dievčatá, ktoré si navzájom pomáhajú pri brodení sa v rieke. Rozptýlené svetlo zhora sa láme na línii ich tiel a tečúcej vodnej hladine. Je to impozantný, miestami až chimerický výjav plný tajomna a domienok, ktorý pôsobí realisticky a fantasticky zároveň. Zanecháva mnoho otázok, na ktoré si musíme každý sám zodpovedať. Jeho zložitou skladbou mi pripomína tvorbu kultového fotografa Jeffa Walla, ktorý klasifikoval svoj prístup ako kinematografickú a takmer dokumentárnu fotografiu. Jeho klamlivo každodennými scénami vytváral epické proporcie obrazov, ktoré majú zásluhu na vývoji samotnej fotografie. (Karasz, 2015)



Obr. 43. Justine Kurland, *Stena*, 2000

Hoci osobne nepoznáme žiadne z dievčat projektu Girl Pictures, jeho atmosféra umocňuje akési podvedomie, že sme ich museli aspoň raz stretnúť. Možno to bolo na okraji diaľnice ,alebo len tak stáli na chodníku, keď sme prechádzali okolo. Dospievajúce dievčatá s bosými nohami vo voľných džínsoch či kožených čižmách a dlhých svetroch. Fotografie zaťažujú nie len nostalgiou módy, ale skutočnosťou, že fotografované subjekty akoby mizli. Navodzujú pocit, ako keď chytíte divoké zviera do pasce, a ono utečie na lepšie miesto. (Shapiro, b) Kurland svoj projekt obsiahla 69 fotografiami, pohybujúcimi sa medzi morbidným a romantickým rámcom zároveň, ktorý inšpiroval súčasné fotografky ako Petru Collins, ktorej práca sa sústreďuje na realitu mladosti. (Flanagan)



Obr. 44. Justine Kurland, *Mučenie chlapca*, 1999

Doposiaľ som skúmala výhradne tvorbu autorov ženského pohlavia. Dôvodom nie je koncentrácia feministického pohľadu na súčasnú dokumentárnu fotografiu, ale môj vnútorný pocit, že ženy vnímajú mnohokrát ľudské bytie citlivejšie a poetickejšie. Dokážu sa hlbšie napojiť na fotografované subjekty a pracovať s fantáziou. Toto tvrdenie mi príjemne vyvrátil fotografický festival Photo London v roku 2023, kde som objavila osobitú tvorbu **Maxa Miechowského** (1989) a moju novú inšpiráciu. Pamätám si ako jeho fotografie zatienili i výstavu poprednej izraelskej autorky Loredany Niemes, ktorej pavilón sa nachádzal v blízkosti jeho expozície. Premyslená inštalácia a minimalistická adjustácia jeho dielo iba umocnili a vytvorili pokojnú oázu v epicentre rušného diania festivalu.

Projekt *Land Loss* (2023) je zmesou pokojných portrétov a hornatých krajín s malými centrami civilizácie, roztrúsenými pozdĺž východného pobrežia Anglicka. Rozpráva príbeh o zmene a veličine času, počas ktorého sa stráca obyvateľom pobrežia pôda pred očami. (Williams, 2023) Snovými fotografiami sa snaží poukázať na prichádzajúcu hrozbu postupného miznutia zeme, ktorú obývajú jej pôvodní obyvatelia. Hrejivým nádychom zasnených kompozícií a rozvážnosťou pred stlačením spúšte dokazuje jedinečnosť svojho rukopisu, ktorým zachytáva krásu prítomného momentu. V projekte *Land Loss* nie je snáď ani jedna fotografia, ktorú by som považovala za nedostatočnú. Práve naopak. Každou snímkou vo mne narastá ešte väčšia vášeň pre prímorské zákutia vytieňované zapadajúcim slnkom a pôvabne komponované portréty.

Spôsob, akým dokáže zachytiť ľudskú bytosť v prirodzenom prostredí tak, aby umocnil jej povahové črty, je nenapodobiteľný a poznám snáď len jediného autora, ktorého by som si s Miechowským zamenila. Je ním Roo Lewis a jeho monografia *Talbot UFO Investigation Club* (2023), ktorá je osvetou ľudí, zhromažďujúcich sa okolo okrajových vierovyznaní a folklóru v meste Port Talbot vo Walese. (Waite, 2023) Oba projekty navodzujú nostalgiu, vďaka ktorej sa môžeme prostredníctvom zahladených postáv vrátiť do minulosti. Či už je to Miechowského portrét dievčaťa s medenými vlasmi na zamatovej pohovke, pripomínajúci filmovú verziu *Anny zo Zeleného domu* z roku 1985, alebo tajomného lesného muža pri holubom dome. Jeho biele vlasy, pokojne vlajúce v smere vánku, sprevádzajú rozptýlené slnečné lúče, lámajúce sa na jeho zvrásnenej pokožke. Akoby spätne nazeral do svojej mladosti. Jeho ochabnuté svaly opäť ožili a vracajú sa do obdobia malého dieťaťa. Miechowski sa zámerne pohráva s magickými symbolmi a balansuje na hranici ľudského sveta. Využíva silu prírodných živlov a ich harmonické

spolunažívanie s človekom, ktorých dôležitosť je vyvážená. Fotografiou Slnka, ktorá je zároveň i jeho portrétom, vytvoril ódu centrálnej hviezde slnečnej sústavy, vďaka ktorej máme svetlo. Óda Slnku.



Obr. 45. Max Miechowski, *Holubník*, 2021



Obr. 46. Max Miechowski, *Cesta na pobřeží*, 2021



Obr. 47. Max Miechowski, *Faith*, 2021

Komunitám britského pôvodu sa venovala aj autorka poľského pôvodu **Tori Ferenc** (1989), ktorá v súčasnosti tvorí v Londýne. Ferenc je autorka výhradne pracujúca s pastelovou tonalitou a opakujúcimi sa kompozíciami podobných archetypov ľudí, čo sa môže po zhliadnutí jej rozsiahlejšej tvorby zdať neoriginálne. Jej projekt *Travellers* je jedinečným počínom a možno to je práve ten dôvod, prečo sa rozhodla opakovane aplikovať určité zákony do jej ostatných projektov. Rozpráva o etnokultúrnej menšine v Írsku a Anglicku, ktorá má dlhú históriu života na okraji spoločnosti a často čelí diskriminácii kvôli svojmu kočovnému spôsobu života a negatívnym stereotypom, ktoré ju obklopujú. Členovia komunity čelia vylúčeniu z väčšinovej spoločnosti a preto si vyvinuli silný zmysel pre odolnosť a hrdosť na svoju jedinečnú kultúru. Mnoho kočovníkov sa snaží zachovať svoje tradície a spôsob života a spochybniť negatívne stereotypy a predsudky, ktoré boli historicky namierené na ich komunitu. Mnohí z nich v dôsledku sedentarizácie zavedenej vládou a úradmi opustili nomádsky spôsob života, no aj napriek tomu sa stále hlásia k identite kočovníkov, ktorí žijú vo svetle tradícií. Jednou z nich sú konské trhy, ktoré majú v Británii a Írsku bohatú históriu siahajúcu do 18. storočia. (Ferenc)

Projekt *Travellers* vizuálne mapuje komunitu britských kočovníkov a diplomaticky pozoruje ich charakter, pričom si drží určitý odstup od fotografovaných subjektov. V jej tvorbe je cítiť inšpiráciu magickým realizmom a renesančnou maľbou. Mierne podexponovanou expozíciou a teplou farebnou tonalitou dodáva všedným výjavom pocit nadprirodzena.



Obr. 48. Tori Ferenc, *Chlapec v rieke Eden*, Anglicko, 2019



Obr. 49. Tori Ferenc, *Kone v rieke Eden*, 2019

Komplexným pohľadom na dané etnikum či skupinu ľudí sa zaoberal i fotograf **Laurence Watts** (1989) vo svojom projekte *Looking West*, v ktorom dokumentoval veľkoformátovým prístrojom *Toyo Field 45A* rodeo subkultúru v Austrálii. Vo svojej práci skúma, že dlho po tom, čo bol Západ dobytý a hranice uzavreté, osobnosť Cowboya stále existuje ako súbor vizuálnych kultúrnych ideálov, prostredníctvom ktorých je maskulinita artikulovaná v rodeo subkultúre, využívajúc komerčné kódy západného sveta. (Schneider, 2020)

Looking West (2019) je dokumentárne dielo o kovbojoch v austrálskej rodeo komunite, ktorého východiskovým bodom je pohľad na mužskosť a pohlavie vo všeobecnosti prostredníctvom vizuálnych podnetov obliekania sa a držania tela, čím autor vytvára kultúrnu ikonografiu. Watts objavil mágiu minimalizmu v krajine stepných horizontov, ktorá pôsobí ako green screen¹⁹ pre svoje objekty. Projekt svojimi malebnými výjavmi dokáže miestami zmiast' natoľko, že sme si zrazu neistí, či sa pozeráme na fotografiu alebo animovanú scenériu z dielne Pixar. Precíznosť, s ktorou Watts pracuje, sa odráža aj na vyvážených a technicky bezchybne naexponovaných plan filmoch veľkoformátového prístroja. Kompozíciou fotografií, ktorá je statická a pohráva sa s lineárnosťou prostredia mi pripomína projekt bývalého absolventa Ateliéru reklamnej fotografie UTB Jakuba Skokana – *Zoollandscape – Trompe l'oeil* (2012).

Americkou novou vecnosťou a road-trip dokumentárnou fotografiou sa viditeľne inšpiroval autor **Cian Oba-Smith** (1992), ktorý znázorňuje pastelové veduty malých amerických miest a ich obyvateľov postihnutých chudobou. Projekt *What Was Promised* prináša pohľad na rok 1937, kedy okolo komunít v rôznych mestách v USA boli zakreslené hranice, ktoré mali oddeliť ľudí na pokraji chudoby a vyššiu triedu obyvateľstva. Dôsledkom tejto dohody známej ako *redlining* bolo to, že komunity nemali prístup k bankovým pôžičkám a hypotékam pod zámienkou, že boli príliš riskantné na to, aby im boli poskytnuté. Realita bola taká, že zákon vznikol kvôli zbaveniu volebného práva a segregácie černošského obyvateľstva v Spojených štátoch. Pomocou pôvodnej mapy mesta Syracuse Smith vystopoval oblasti, ktoré boli diskriminované, v snahe poukázať na cyklické problémy, ktoré táto segregačná politika mala na černošskú komunitu v meste, ako aj vo zvyšku Spojených štátov. (Smith)

¹⁹ Zelené plátno, ktoré sa využíva najmä v kinematografii na jednoduchšie oddelenie subjektu od pozadia.

Projekt je akousi alegóriou zúfalosti, opustenosti, vyhnanstva, dospievania a otázok ľudskej existencie. Dôvodom, prečo som zaradila do mojej práce aj dielo Smitha, je to, že v dnešnej dobe plnej dostupných online platforiem slúžiacich na prezentáciu umenia a seba samých, najmä sociálnych sietí, vzniká trend, ktorý svojím dosahom ovplyvňuje veľké množstvo súčasných umelcov. Už dlhšiu dobu pozorujem tento fenomén najmä u amerických fotografov, ktorých tvorba je veľmi podobná a v niektorých prípadoch až identická. Väčšinou ide o analogické zoskupenia vyobrazených objektov – staré autá, prázdne ulice a ich zátišia alebo portréty ľudí komponované zlatým rezom. Ak by sme navzájom premiešali fotografie autorov tejto „vlny“, nedokázali by sme odhadnúť, kto zhotovil akú snímku, pretože by mali všetky jeden rukopis. To neznamená, že nie sú vizuálne pútavé, práve naopak.

Za mínus považujem neosobnosť a stratu autorskej identity. Mám pocit, že akonáhle začne človek bezhlavo nasledovať súčasný vír inšpirácií, automaticky prerastú v snahu o čo najlepšie napodobnenie, čiže strácajú svoj subjektívny prínos do umenia. Z fotografií je jasné, že všetci autori sa inšpirovali Sothom, ktorý je inšpirovaný Evansom a Sternfeldom, avšak je rozdiel medzi impulzom a doslovným prebratím. Medzi východiskovým zdrojom a reakciou naň. Aj navzdory konzumnosti daného štýlu – novodobého amerického dokumentu, mám pocit, že Cian Oba-Smith si stále drží svoju hranicu vizuálneho plagiátorstva, ktorú nechce prekročiť. Jeho pohľady na prázdne veduty budov bez akéhokoľvek vizuálneho smogu pripomínajú živé obrazy Edwarda Hoppera. Cítiť z nich opustenosť, ale zároveň pokoj a transcendentálnosť medzi zemou a nebom. Budovy pripomínajúce poskladané papierové origami sú vzájomne prepojené tenkými linkami elektrického vedenia, ktoré akoby spájali komunitu žijúcu v danej lokalite. Mierne posunutá farebnosť do odtieňa cyánu pridáva na atmosfére a divák má zrazu pocit, akoby sa ocitol v paralelnom svete s medziplanetárnymi obyvateľmi. Smith svojimi intímnymi portrétmi zasnených ľudí vytvoril etnický prierez obyvateľstvom mesta, v ktorom pracoval na svojom projekte. Aj napriek idylickým zákutiam a pestrým farbám vo mne Smithov projekt evokuje sklúčenosť a príklad ľudskej utópie dnešného sveta.



Obr. 50. Cian-Oba Smith, *Ulice Filadelfie*



Obr. 51. Cian-Oba Smith, *Obyvatelia predmestia Filadelfie*



Obr. 52. Cian-Oba Smith, *Untitled*



Obr. 53. Laurence Watts, *Kovboj na ranči Gavial*, 2019



Obr. 54. Jakub Skokan, *Zoolandscape – Trompe l'oeil*, 2012



Obr. 55. Laurence Watts, *Priečelie budovy na ranči*, 2019

3.4. V tieni globálnych otázok ľudstva

Dejiny ľudskej civilizácie pôsobia ako sonda bytostných problémov, ktoré ovplyvnili každého žijúceho jedinca v priebehu svetového diania. Človek by si pomyslel, že prudkým vývojom technológie a poznania sa postupne nárast svetových kríz vytratí, alebo sa nájde riešenie pre ich zastavenie. Možno je to naivné tvrdenie, no práve vďaka popularite sociálnych médií a našej prítomnosti na rôznych platformách sa dokážeme v zlomku sekundy stať súčasťou diania a byť svedkami prítomnosti, budúcnosti či minulosti. Stávame sa letopiscami existencie, predierajúcej sa pomedzi svetové problémy, ktoré v priebehu dekád nezmizli, ale stali sa viditeľnejšími. Je to ako kolobeh, potrebný pre správne fungovanie života. Očistec, ktorý pôsobí ako katalyzátor odrazu súčasnej doby, ktorá je podrobne sledovaná každým z nás.

Preto má fotografia v prítomnosti ešte väčší dopad, ako kedykoľvek predtým. Slúži ako spájací most medzi dvoma brehmi rieky, ktorý určuje autorov smer vizuálneho spracovania problematiky. Ten je kľúčovým segmentom pre vzbudenie záujmu verejnosti i v oblasti, ktorá pre ňu nie je atraktívna. Či už sa jedná o generický, dokumentárny prístup alebo o jej konceptuálnejšie poňatie. V žurnalistickej fotografii doposiaľ nerozhodovala kreativita ale kľúčový moment zachytenia. Až posledné roky je vidieť markantný prevrat v zjednotenom vizuálnom štýle svetových médií, ktoré sa snažia vytvoriť si vlastnú obrazovú identitu, čím podporujú vývoj tendencie magického realizmu v súčasnej dokumentárnej fotografii. Dlhšiu dobu pozorujem, že medzi najzásadnejšie periodiká podporujúce súčasný trend patrí americký NYT, francúzsky M Le Monde a nemecký Zeit a Stern, do ktorých prispieva svojimi reportážami i fotografický kolektív DOCKS.

Zoskupenie piatich nemeckých autorov, založené v roku 2018 Fabianom Ritterom (1992), Arne Piepke (1991), Ingmarom Bjorn Noltingom (1995), Maximilianom Mannom (1992) a Alionou Kardash (1990), sa komplexne zaoberá výhradne vizuálnym charakterom magického realizmu. Autori našli kolektívnu cestu spracovania problematiky dokumentárnej fotografie a celkového pohľadu na ňu. A práve vďaka ich vizuálnej a obsahovej súdržnosti sú podľa môjho názoru jedným z najrevolučnejších fotografických

zoskupení súčasnosti. Ich vzájomná symbióza je tmelom, obalujúčim environmentálne a politické otázky, komponované do chladných pastelových obrazov a zložitých kompozícií.

Vo svojich fotografických esejách pracujú s osobnými naratívmi, ktoré vkladajú do dlhodobých projektov, zameraných na človeka v jeho prirodzenom prostredí, ovplyvnenom súčasnou dobou a históriou. Ich základom sú humanistické hodnoty, prenesené do súčasných prístupov dokumentárnej fotografie s delikátnym zmyslom pre obrazotvornosť. Snaha o vymanenie sa zo zaužívaných kánonov a miestami až maliarsky vyskladaný obraz vyvoláva v divákovi pochybnosti, či sa naozaj jedná o fotografiu v reálnom čase na reálnom mieste, alebo ide o umelo vytvorenú scénu Jeffa Walla, ktorý posúva jej hranice do maliarskej ríše. Svoj realizmus podčiarkuje magickými a halucinačnými epizódami, ktoré nazýva „takmer dokumentom“. Postavy v jeho dielach sú v kontemplatívnom tranze evidentného napätia, čo mu umožnilo objavenie psychologickéj zložitosti.

A keďže je vplyv umelca rovnako subjektívny ako samotné umenie, práve tieto vplyvy formujú jeho výtvary a spôsoby, akým sa diela zhmotňujú. Niektorí autori sú inšpirovaní významnými dielami z minulosti a iní sú formovaní svojimi skúsenosťami a prostredím okolo nich, ktoré tvorí prítomnosť. (Kok, 2021) Autori z kolektívu DOCKS spojili obe roviny v jednu konzistentnú podobu, ktorou dosiahli Wallov „takmer dokument“. Zlúčili realizmus a surrealizmus, ktorý vychádza zo skutočnosti, a tým posunuli hranice dokumentárnej fotografie.

Vďaka svojej jedinečnosti a vyhradenému štýlu získali členovia kolektívu nominácie na popredné ocenenia ako Leica Oscar Barnack či Eugene Smith Grant a svojimi reportážami regulárne prispievajú do globálnych médií. Postupne sa z nich formuje nová generácia Magnum Photos, ktorá je podľa môjho názoru revolučnejším hnutím, vďaka hĺbkovému skúmaniu problematiky a najmä inovatívnejmu spôsobu jej zachytenia. Čo môže byť progresívnejšie ako globálne otázky vyobrazené tým najexpresívnejším spôsobom? Je to ako chôdza po tenkom lade, ktorý sa pri neopatrnom dostupnutí môže prelomiť, no DOCKS presne poznajú cestu, ako tomu predísť. Experimentovanie s magickým realizmom aj v čase prírodných katastrof alebo pandémie, či tých najobyčajnejších momentov zo života, môže byť novým spôsobom, ako zaujať ľudstvo, ktoré je už presýtené negatívnymi správami. V dnešnej dobe je vizuál dôležitejší ako slová,

nakoľko sa orientujeme na základe obrazov, nie textov. Tie sú schopné rozvinúť pohľad do mysle jednotlivca a vyvolaním emócií ho ovplyvniť v životnom smerovaní. Fotografia má tak potenciál priniesť diferenciácie vo svete oživením minulého okamihu ešte raz. V modernej spoločnosti, kde sa všetko tak rýchlo mení a ľudia majú menej času na komunikáciu s ostatnými, sú fotografie jediným médiom pre vzájomné spojenie sa. Preto je dôležité nájsť ten správny spôsob, akým je možné nájsť spoločný bod porozumenia. Kolektívnym, vizuálnym znakom DOCKS je studená ale zároveň pastelová tonalita. Jemne prekreslené fotografie so zložitými kompozíciami a znehybnenými postavami pripomínajú maľby 19. storočia. Sú snové a súčasne reálne. Miestami svojou rafinovanosťou balansujú na pomedzí konceptuálnej fotografie s presahom do dokumentu. A hoci sa autori inšpirujú navzájom a vychádzajú z jedného základu, rozdielny spôsob videnia je badateľný.



Obr. 56. Fabian Ritter, *Grisha a Borys*, 2022



Obr. 57. Ingmar B. Nolting, *Pripravené postele pre infikovaných COVIDOM-19*, 2020



Obr. 58. Ingmar B. Nolting, *Výšetrenie COVIDU-19*, 2020



Obr. 59. Arne Piepke, *Herci v dobových kostýmoch, ktorí rekonštruujú priebeh Americkej občianskej vojny z roku 1861 – 1865*, 2019



Obr. 60. Maximilian Mann, z projektu *Fading Flamingos*, 2019

7. októbra 2023 vyvrcholil izraelsko-palestínsky konflikt, ktorý je od jeho začatia z roku 1948 považovaný za ten najinvazívnejší. Mnohí tvrdia, že sa jedná o druhú *Nakbu*²⁰, iní zastávajú záujmy štátu Izrael. Spoločnosťou preto otriasla silná polarizácia presvedčenia o pravde, ktorá je subjektívna vďaka dualite názorov. Mnohí autori od vypuknutia konfliktu pracovali na oboch frontoch segregačného múru, kde sa snažili priniesť ľudstvu svoje svedectvo. Jedným z nich je i **Motaz Azaiza** (1999), ktorý sa stal najexponovanejším palestínskym fotografom, pôsobiacim v pásme Gazy. Azaiza strávil 107 dní dokumentovaním konfliktu, počas ktorého zahynulo 15 členov jeho vlastnej rodiny a jedna z jeho fotografií, zobrazujúca mladé palestínske dievča uväznené pod troskami po izraelskom útoku, bola v roku 2023 uvedená medzi 10 najlepšimi fotografiami časopisu Time. (Begum, 2024) Jeho fotografie sú vizuálnym denníkom každodenného života obyvateľov Gazy, ktorej územie je bombardované izraelskou rozviedkou. Snímky utrpenia a smrti nás miestami nútia odvrátiť zrak, ktorý prepadá silnej úzkosti. Azaizu nemožno viniť za jeho brutálny pohľad na konflikt, ktorým sa snažil upozorniť svetových lídrov a organizácie a získať tak pomoc pre jeho ľud. Je situovaný priamo v centrálnej časti Gazy, kde sa odohrávajú najťažšie boje a na pomyslenie o vytvorení konceptuálnejších projektov nemal priestor. Fotografický prístroj sa pre neho stal strelnou zbraňou s imaginárnymi nábojmi.

V porovnaní s autormi, ktorí sa nachádzajú na nie tak obliehanom izraelskom území, je cítiť komplexnejšie spracovanie problematiky. Vnorením sa do vizuálnej metafory a prvkov magického realizmu sa človek pri prezeraní ich projektov aspoň na chvíľu preniesie do štrbiny času medzi náhlým spádom udalostí. Zrak si odpočinie a duša sa upokojí. Odlahčený pohľad a magický výraz jednotlivých snímok zrazu zmierňujú vážnosť prebiehajúceho konfliktu, aj keď majú s Azaizom spoločný základ. Vizuálny jazyk vplýva na ľudskú psychiku a jej následné vyhodnotenie situácie, ktoré je v tomto prípade kladné. Avšak nejedná sa o snahu zbanalizovať konflikt, ale o autorský počín a snahu zdokumentovať udalosti nekonvenčným uhlom pohľadu. Umenie je tou najčistejšou formou subjektivity a ten, kto ho dokáže vložiť do štrbín pre vyskladanie obrazu aj v nepriaznivom čase, je skutočným umelcom.

²⁰ Pomenovanie pre arabský exodus z roku 1948.



Obr. 61. Motaz Azaiza, *Bombardovanie nemocnice, Gaza*, 2023



Obr. 62. Motaz Azaiza, *Bombardovanie Gazy, Gaza*, 2023

May Goldestain, absolvent Bezalel Academy of Arts and Design, ktorého práca je založená na skúmaní človeka a jeho vzťahu s prostredím, je príkladom autora, ktorý nie je ovplyvnený vonkajšou sugesciou vizuálneho vnemu, ale svojím vnútorným hlasom. Pomocou veľkoformátového prístroja vytvoril kroniku vojenských archetypov izraelskej armády, kedy fotografované subjekty akoby stelesňovali padlých anjelov v heroických postojoch. Je očividné, že Goldestain sa inšpiroval lokálnym fotografom Adi Nesom, ktorý vytvoril dokumentárno-inscenovaný projekt s názvom *Soldiers* (2000). V obrazoch pripomínajúcich renesančné maľby vedome narúša stereotyp maskulínneho izraelského muža a odhaľuje otázku intimity a homosexuality. (Seymour, 2020)

A hoci je projekt vo svojej podstate prelomovým, Goldestain svojím sviežim pohľadom vychádzajúceho fotografa ponúkol ešte hlbší prienik pomedzi mladých vojakov. Do jeho zložito komponovaných a miestami inscenovaných fotografií sa mu podarilo vniesť živosť, ktorú pri Nesovi postrádam. Živosť priniesla ľudskosť a ľudskosť umožňuje prepojiť sa s členmi izraelskej armády, z ktorých mnohí z nich sú ešte stále len deti, hrajúce sa na vojakov. Všetky aspekty sú zaobalené pastelovou tonalitou filmového materiálu Kodak Portra, ktorý veľmi dobre reaguje na ostré púštne svetlo a vytvára mäkké, až biblické rozhranie fotografií. Goldestainov projekt je príkladom ľudskej utópie, ktorú podčiarkol využitím magického realizmu a sám to možno ani len netušil.

Posledným autorom, ktorého by som chcela v tejto podkapitole vyzdvihnúť, je **Felipe Romero Beltrán** (1992) s jeho projektom *Dialect* (2023), v ktorom sa venoval tematike imigrácie. Európske štáty kategorizovali byrokráciu pri prekračovaní svojich hraníc a preto každý, kto sa vyhýba alebo porušuje tieto kontroly, podlieha nezákonnej právnej podmienke. Počas posledných desaťročí každý štát EÚ presadil svoje vlastné imigračné zákony na reguláciu a kontrolu pohybu imigrantov, ktorí vstupujú na ich územie. Ak osoba nelegálne vstúpi na španielske územie a nedosiahla plnoletosť, opatrovníctvo a kontrola imigranta zostáva v rukách štátu. Takáto starostlivosť a kontrola sa vykonávajú prostredníctvom vyhradeného centra, internačnej budovy, v ktorej sú prisťahovalci v rovnakom veku. Keď je imigrant legálne vyhlásený za dospelého, musí počkať jeden až tri roky, kým sa jeho právne postavenie v krajine normalizuje.



Obr. 63. May Goldestain, *Izraelský vojáci v základni na púšti, Izrael, 2024*



Obr. 64. May Goldestain, *Izraelskí vojáci v Golanských výšinách*, 2024

Dialekt začína v skupine mladých prisťahovalcov, ktorí nedávno prekročili úzinu (námornú hranicu medzi Marokom a Španielskom), pričom sa vyhli hraničným kontrolám. V Seville sa usadili, kým sa ich právna situácia vyriešila alebo rozriedila. Práca je rozdelená na dve časti; Prvým je fotografický príbeh o každodennom živote a očakávaniach tejto skupiny v Seville. Fotografie skúmajú rôzne zážitky, kde telo vstupuje do dialógu so spomienkami a časom stráveným na čakacej stanici v Španielsku. Druhá časť s názvom Recitál je videozáznam, kde sa vykonáva akcia: prečítať si prvé štyri strany španielskeho imigračného zákona, dokumentu, ktorý upravuje a kontroluje ich migračný status. (Beltrán)

Fotografia dvoch mladých chlapcov v miestnosti s limetkovo žltou stenou, kedy jeden z nich sedí a druhý stojí oblečený len v bielych šortkách držiac v ruke holiaci strojček, je ukážkovým príkladom magického realizmu v dokumentárnej fotografii. Sčasti štylizované fotografie Beltrána pripomínajú filmovú scénu a stredová kompozícia s príbehom odohrávajúcim sa v strede scény, kedy dochádza k hlavnému aktu – aktu strihania. Kaderník stojí v mierne vzpriamenej polohe zboku, kedy mu môžeme vidieť do tváre, ale len z jednej strany, takže jeho identita je z polovice skrytá. Jeho odfarbené vlasy dokazujú zručnosť a skúsenosti remesla, preto pôsobí veľmi profesionálne. Jeho zverenec sedí s hlavou upriamenou na podlahu, čo vnáša do záberu ešte viacej mystiky. Ich tmavšie telá dokonale harmonizujú s bielou plastovou stoličkou a bielymi šatami. Zaujímavým prvkom celej fotografie je aj napájanie vedúce z holiaceho strojčeka do vrchnej časti fotografie, ktorého pokračovanie už nevidíme. Napravo dole od chlapca sediaceho na stoličke môžeme vidieť vysypané náčinie strojčeka, vyzerajúce ako časti skladačky, z ktorej je tento výjav zložený. Pastelovosť a bizarnosť scény presahuje všetky hranice reality a vnára nás do akéhosi zvláštneho chlapčenského sveta, do ktorého by som veľmi chcela vstúpiť, no na druhú stranu cítim ostych a hanbu.



Obr. 65. Felipe Romero Beltrán, *Untitled*, 2020 – 2023



Obr. 66. Felipe Romero Beltrán, *Untitled 2*, 2020 – 2023

3.4. Sociálna krajina

V roku 1975 vybral kurátor William Jenkis osem mladých amerických fotografů: Roberta Adamsa, Lewisa Baltza, Joea Deala, Franka Gohlkeho, Nicholasa Nixona, Johna Schotta, Henryho Wessela a Stephena Shorea, ktorý ako jediný fotografoval na farebný film; a usporiadal výstavu, ktorá prepísala pravidlá krajinárskej fotografie. Stala sa prelomom ku novej koncepcii krajiny, ktorá už nebola považovaná len za prírodnú scenériu bez akéhokoľvek prvku, vytvoreného človekom. Kánon, ktorý nastavil Ansel Adams vo svojich veľkoformátových portrétoch krajiny, bol nahradený novou ideou odklonu od jej tradičného vyobrazenia. Výstava niesla názov *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape* a kvôli svojej futuristickej vízii zožala v tej dobe silnú vlnu kritiky. Autori totiž odmietali zobrazovať morálne poučnú kontempláciu krajiny a na miesto toho sa sústredili na jej všednú ale zvláštne fascinujúcu topografiu. Poukázali na odraz suburbanizovaného sveta a reakciu na tyranie idealizovanej krajinnej fotografie, ktorá povýšila prírodné a elementárne. Man-Altered Landscape niesla politické posolstvo a odrážala, ako bola prírodná krajina narúšaná priemyselným rozvojom a rozširovaním miest. Väčšina fotografií v *novej topografii* v skutočnosti nezobrazuje krajinu ako takú, ale to, čo ľudia vystavali v krajine a jej evidentné premeny v postindustriálnom veku. Chýba tu však sentimentálny environmentalizmus a fotografie sú prehnane chladné. (Trifirò, 2018b)

Výstava nebola len momentom, keď sa zdanlivo banálne stalo akceptovaním legitímneho fotografického námetu, ale určitým prúdom teoreticky riadenej fotografie, ktorý začal prenikať do širšieho umeleckého sveta. Obrazy „človekom zmenenej krajiny“ niesli politické posolstvo a odrážali rastúci nepokoj z toho, ako bola prírodná krajina narúšaná priemyselným rozvojom a rozširovaním miest. (O'Hagan, 2010) Dnes je pojem nová topografia reprezentovaný sociálnou krajinou a vďaka svojej magickosti je čoraz častejšie rozoberaný vo fotografických projektoch.

Jeden z najvýznamnejších súčasných autorov, pohrávajúcich sa s myšlienkou novej topografie, je kameraman a fotograf **Martin Kollár**, ktorého projekty sú ovplyvnené filmovým set-upom. Zámerne vyhľadáva bizarné momenty bežného života, ktoré zachytáva nevšedne. Kollár má schopnosť brilantne komponovať fotografované subjekty,

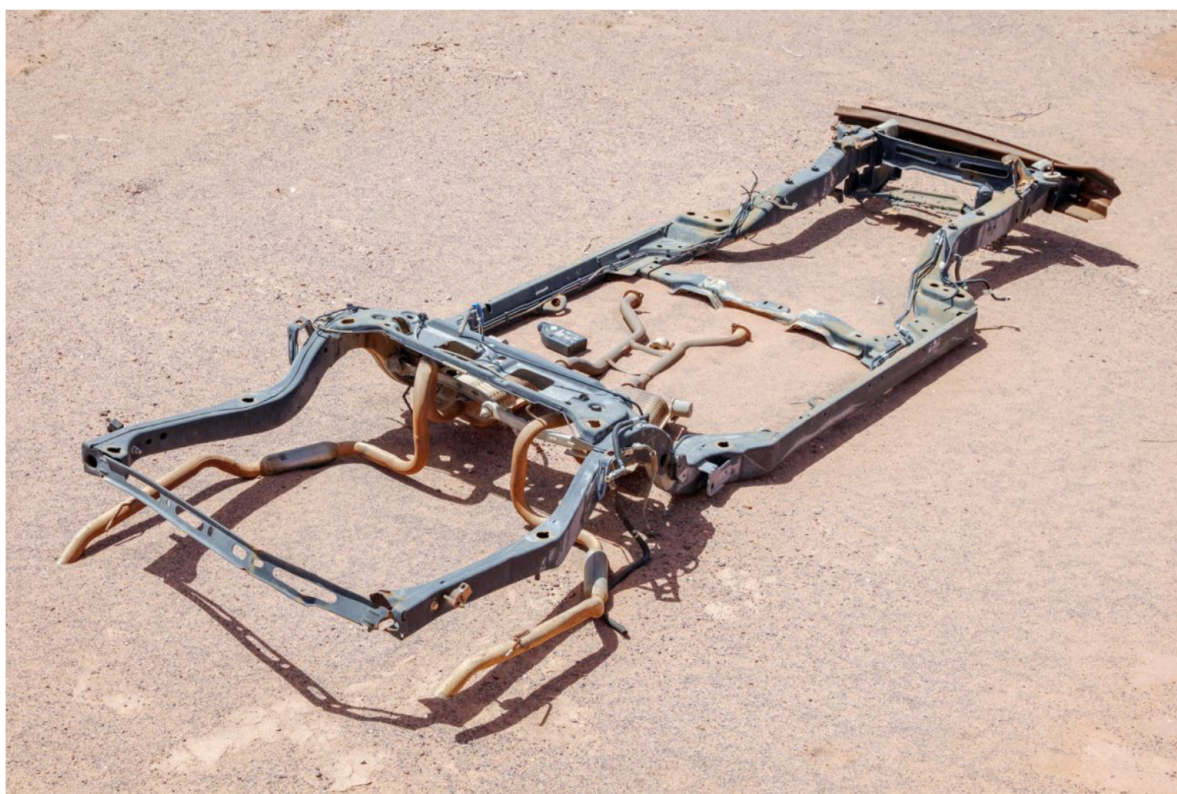
ktoré v konečnom dôsledku vyznejú ako nereálne. Obzvlášť výnimočne pracuje s krajinárskou fotografiou, do ktorej nenápadne začleňuje prítomnosť ľudskej bytosti, ktorá harmonicky splýva s povrchom krajiny. Tento dialóg medzi živým objektom a neživým prostredím je intenzívne cítiť v projekte *Field Trip* (2011), ktorý otvára prienik symbolicky nabitej exkurzie naprieč Izraelom a Palestínou. Dokonca by sme mohli zájsť tak ďaleko, že by sme vnímali absenciu iného významu ako toho, ktorý si sami premietame. Kladieme si otázku, kde sa nachádzame. V Izraeli, pretože nám to napovedala anotácia? Tak isto by sme mohli byť súčasťou filmového javiska alebo dokonca na pôde náhle opusteného, časopriestorového kontinua, kde zostala hŕstka ľudí, ktorí sa podrobujú sérii testov. Hmatateľné napätie a surovosť prírody vytvárajú tichú paniku, ktorú obklopuje fotografia.

Vznášajúce sa fyzické a psychické nebezpečenstvo je možné vnímať na imaginatívnej fotografii levitujúceho barelu vo vojenskej základni Baladia. (Pons, 2018) Motívom a kompozíciou mi pripomína snímok súčasného autora **Joea Freemana juniora**, ktorý sa síce venuje klasickej krajinárskej fotografii, ale náhodne sa mu podarilo odkloniť od jeho klasického spôsobu vyjadrovania sa. V Kollárovom prípade ide o celkovú symbiózu geometrických útvarov vo vyblednutých pastelových farbách, zatiaľ čo Freedman sa cielene sústreďuje na hlavný motív, ktorým je takmer dokonalá pneumatika. Jemné prekreslenie odtieňov sivej vytvára dojem, že aj keď je fotografia čiernobiela, stále akoby hrala všetkými farbami farebného spektra. Jej kompozícia, ktorej značnú časť zaberá fotografovaný subjekt v popredí, je dotvorená púštnymi horami v pozadí, ktoré vytvárajú plasticitu snímku. To je dôkazom toho, že farebné prevedenie magického realizmu v súčasnej dokumentárnej fotografii nie je vždy rozhodujúcim.

Kollárova práca je založená na vyhľadávaní nezvyčajných miest, ktoré sú známe a zároveň cudzie. Surrealistické obrazy vyvolávajú túžbu dozvedieť sa viac a poznať príbeh zo zákulisia. Podobne ako *kaukokaipuu*²¹, bizarný pocit, ktorý Kollárovo fotografie vyvolávajú, sa dá pripodobniť pretrvávajúceho déja vu. (Hefty, 2017) Jeho najnovší projekt Saudi Arabia, ktorý sa pohybuje na rozhraní dokumentárnej a konceptuálnej fotografie, poňal ako úložisko pre všetko odmietnuté, zakonzervované a nedotknuté. Pracoval s

²¹ Fínsky výrok, ktorý opisuje pocit túžby po mieste, kde ste sa nikdy neocitli.

myšlienkou nachádzania predmetov z minulosti ako zvieracie kosti, časti áut, či rôzne stopy, ktoré sa vynárali z piesku. Akoby bez hrdze, nezvetrané, stále neporušené. Sotva ovplyvnené časom, ležiace vedľa seba, pripomínajúce dystopickú budúcnosť ľudstva v nehostinnej krajine. Mapy vyryté do tisíc rokov starých pieskovcov boli podfarbené a opustené predmety v púšti premenené na budúci archeologický sklad. (Kollár) V porovnaní so zakladateľmi novej topografie je práca Martina Kollára jej inovatívnejšou avantgardou v spôsobe, akým vykresľuje výraz fotografovaných objektov. Jeho snímky prestávajú pripomínať klasickú podobu fotografie a začínajú sa meniť na grafické rendre či púštne fatamorgány.



Obr. 67. Martin Kollár, *Nájdene zátiešie na púšti*



Obr. 68. Joe Freeman junior, *Fotografia pneumatiky*, 2015



Obr. 69. Martin Kollár, *Fotografia levitujúceho barelu*

Ako som už poznamenala pri Freedmanovi, vlna magického realizmu nemusí byť nutne spätá s farebnosťou ale svojím vizuálom dokáže znevšedniť aj monochromatické výjavy. **Mohamed Hassan** je toho zjavným príkladom. Dokonca by som jeho fotografie prirovnala ku klasickému poňatiu novej topografie, ktorej vizuálny odklon sa dá rozobrať na dvoch ikonických fotografiách Roberta Adamsa a Franka Gohlkeho. Snímka mobilných domov Roberta Adamsa predeľuje krajinu Colorada na dve časti – krajinu inšpirovanú Anselom Adamsom v jej vrchnej polovici a okraje mobilných domov v jej spodnej časti. Prítomný kontrast medzi ostrými hranami kvádrových domov a hladkými líniami štítov krajiny vytvára konflikt medzi človekom a krajinou. Poukazuje na to, že divočina, ktorú vytvoril Adams, vôbec neexistuje, ale je miestom interakcií medzi ľuďmi a púštnou krajinou. Frank Gohlke vyobrazil svoje chápanie prostredia ovplyvneného človekom s podobnou estetikou, na ktorej dekonštruje divákovu predstavu o krajine, zobrazením prázdneho parkoviska v popredí s pohľadom na prírodu v horskom pozadí. Jeho námet spočíva v premiestnení hrdinskej fotografie prírody ako ľudského výtvoru so stredovou kompozíciou a nedostatkom ľudskej prítomnosti pri nenáročnom osvetlení. Adams a Gohlke bok po boku odhaľujú estetiku novej topografie. Od oslavy prírody až po kritiku ľudí za jej ničenie. Prostredníctvom centrálnej kompozície a jednoliateho osvetlenia badať pocit zúfalstva. Nový spôsob nazerania na krajinu sa stáva iróniou a medzistavom medzi ľudským a neľudským vplyvom. Táto nová agenda odhaľuje, že príroda existuje na všetkých miestach, nie len v divočine. (Kilman, 2017)

Adamsove, Gohlkeho či Hassanove fotografie vo mne evokujú vyobrazenie pustej krajiny, predpripravenej pre výstavbu miest, potrebných pre život. Ide o akúsi symbiózu človeka a prírody, ktorá vytvára kulisy, v ktorých sa odohráva život. Myslím si, že jedným z dôvodov, prečo sú súčasní autori inšpirovaní novou topografiou a hľadajú prepojenie s magickým realizmom, je jednoduchosť a prázdnota, z ktorej sála pokoj, ktorý začína byť v dnešnej dobe raritou.



Obr. 70. Robert Adams, *Mobilné domy*, Colorado
1973



Obr. 71. Frank Gohlke, *Los Angeles*,
1942



Obr. 72. Mohamed Hassan, *Mobilné domy vo Welsh*

Avšak ako som už poznamenala, 21. storočie zažíva rozmach prinavrátania sa ku klasickej analógovej fotografii a sociálne siete, ktoré sú v popredí svetového diania, či rôzne fotografické open cally sú presýtené najmä farebnými skenmi pastelovej tonality. Je to akýsi prúd, ku ktorému sa každým dňom pridáva čoraz viac fotografických nadšencov. Na jednej strane sa jedná o obdivuhodný počin, no na druhej sa začína vytvárať jeden analogický celok, z ktorého si musíme vytiahnuť tie najplnohodnotnejšie diely a vyselektovať ich od zvyšku. Myslím si, že každý autor by si mal prejsť osobným vývinom, ktorý vyústi do vizuálnej koncepcie, ktorou sa bude v budúcnosti vyjadrovať. Avšak, ak vynechá tento dôležitý krok a zo dňa na deň sa nechá strhnúť aktuálnou vlnou, v momente stráca svoju posvätnú individualitu a je len jedným z mnohých.

Belgický fotograf **Lars Duchateau** je autorom, ktorý sa odmietol podriaďovať súčasnému fenoménu a v priebehu svojej tvorby sa prepracoval k osobitému vizuálnemu štýlu. Jeho poetický projekt *Limburg* (2021) som po prvýkrát mala možnosť zhliaďnúť v ročníkovom magazíne *Futures* 2022 a bola som z neho absolútne unesená. Minimalizmus a harmónia, ktorú vložil do výjavov každodenného života v bohatých, okrajových štvrtiach Belgicka, sú neobyčajné. Evokujú pocit nostalgie z minulosti, ktorú sme nemuseli nutne neprežiť. Jeho fotografie sú skúmaním reprezentácie zdanlivo konkrétneho času. Štúdiom znakových procesov, signifikácie a komunikácie vytvára dielo generujúce rôznorodé významy a asociácie, ktoré sa v jednom bode stretávajú. Priestor sa stáva časom a jazyk obrazom. Pre jeho projekt *Limburg* je charakteristické využívanie každodenných udalostí v atmosfére mentalita strednej triedy, v ktorej zohráva dôležitú úlohu uznanie. Tým, že vníma každodenný život ako tému a komentuje jej estetiku hodnôt, pohráva sa s myšlienkou smrteľnosti umeleckého diela. Spochybňuje podmienky vzťahu obrazu v kontexte súčasnej vizuálnej kultúry, v ktorej obrazy, reprezentácie a myšlienky fungujú normálne. Vo svojej tvorbe skúma proces dokumentácie udalostí a nastoľuje otázku, ako ich možno prezentovať. (*Futures*, 2022) Dokázala by som sa hodiny strácať a znovu nachádzať medzi magickými zátišími v tichých častiach predmestí, do ktorých by som pred poznaním jeho projektu nemala záujem nahliadnuť. A preto som sa snažila nájsť dôvod, prečo sú Duchateauove fotografie tak pútavé aj napriek tomu, že zachytávajú obyčajné miesta, geograficky nám príbuzné.

Napríklad snímka rodinného domu, usadeného medzi dvoma kmeňmi stromov, pripomínajúca fotografiu Mitcha Epsteina. Kompozícia Epsteinovej verzie je zložená z

viacerých plánov, vytvárajúcich akoby filmovú scénu s rozohranými dejstvami v každom z nich. Na rozdiel od nej, Duchateova fotografia je jednoducho rozdelená do dvoch plánov, v ktorých sa samostatne nič prevratné nedeje. Ide o statickú fotografiu bez prítomnosti akejkolvek žijúcej bytosti, ktorá sa v tomto prípade vôbec nevyžaduje, nakoľko ju evokuje samotná architektúra. Jej dynamiku vytvára kontrast medzi vinetáciou štruktúry prírody a hladkým povrchom budovy, bez akéhokoľvek reliéfu. Dramatická búrková obloha, vďaka ktorej je podstata prítomnosti architektúry znásobená, dotvára celkový efekt magickosti. Podobný princíp sa opakuje i v detailných fotografiách zátiší, ktorými Duchateau dopĺňa celkový pohľad na danú lokalitu. Metalické stavenisko či záhrada so zavlažovačom, kde sa v dôsledku dopadu slnečných lúčov láme svetlo a v tom momente vzniká dúha, sú akoby umelo inscenované výjavy. Autor nimi potvrdzuje svoj cit pre vyhľadávanie momentov v správnom čase na správnom mieste. Jeho fotografie sú zábermi obyčajných miest, avšak vždy sa na nich nájde neobyčajný element, ktorý vytvára myšlienkovú reakciu, čo spôsobujúcu tvorbu vlastných asociácií a príbehov. Zmysel pre svetlo, farebnosť a kompozíciu z jeho fotografií vytvárajú akoby ilustrácie reálneho života strednej vrstvy. V jeho prázdnych záberoch je cítiť silnú melanchóliu a utópiu, ktorú naznačuje absenciou ľudí.



Obr. 73. Lars Duchateau, *Untitled*



Obr. 74. Mitch Epstein, *Uhoľná elektrárň Amos*, 2004



Obr. 75. Lars Duchateau, *Untitled 2*



Obr. 76. Lars Duchateau, *Untitled 3*

Subtílne vyobrazenia prostredia s jemným nádychom duchovna cítiť i v tvorbe Petra Pikulíka, absolventa ateliéru reklamnej Reklamnej fotografie UTB, ktorý počas svojho štúdia na univerzite strávil semester na výmennom pobyte v Nórsku. Tam vytvoril štúdiu severskej krajiny, ktorá sa nám prirodzene asociuje s nedotknutou prírodou a rozľahlými pustinami, čo svojím projektom mierne nabúral. Na rozdiel od Duchateau, ktorý sa taktiež vo svojej tvorbe venoval skúmaniu poloprázdnej mestskej krajiny, Pikulík vyhľadával komplikované scenérie nórskej krajiny a vyčkával na jej reakciu. Fotografie komponuje do štvorcového formátu, ktorý je svojím pomerom obmedzujúci a poväčšine vedie ku centrálnej kompozícii, čomu sa autor v tomto prípade úspešne vyhol. Dôkladne pracoval s každým detailom fotografovaného miesta, ktorému našiel usporiadanie v snímku. Výsledkom jeho citlivého modelovania obrazu je fotografia, pripomínajúca realistickú maľbu. Z jeho projektu o nórskej krajine by som vyzdvihla najmä 2 fotografie, nesúce piliere magického realizmu.

Prvou fotografiou je akoby ilustrácia k úryvku knihy Ivana Klímu: „Ako ľudia oddávna veľa trpeli, pripútaní k zemi, ktorú nemohli a nemôžu opustiť. Snívali aspoň o tom, že sa odpútajú a tak si vybájili rajskú záhradu, v ktorej sa nachádzalo všetko, po čom túžili, čoho v živote nedosiahli, vysnívali si bytosti sebe podobné, iba obdarené krídlami.” (Klíma, 1990, s.16) Ak sa človek hlbšie zahľadá do intímneho zoskupenia obydlí, uvedomí si, že sa skutočne pozerá na rajskú záhradu, vybudovanú ľudskou rukou. Pokojnú a nadpozemskú, v ktorej sa odohráva mnoho mikropříbehov. Treba sa len zadívať a načúvať bzukotu včiel na rozkvitnutých stromoch v popredí, štebot vtákov a prichádzajúcu loď v úzadí, ktorá prináša obdobie jari, symbol znovuzrodenia. V centrálnej časti fotografie sa nachádza malé pole, z ktorého vyrastajú výhonky kvetov, akoby oltár všetkého živého. Vždy keď sa pozriem na fotografiu, moje oči padnú ako prvé na blížiacu sa loď, ktorá ma automaticky nasmeruje na najtajomnejšie miesto celého snímku. Organickú pôdu, z ktorej vyžaruje energia zeme. Synonymom duše s duchovnými hodnotami, v ktorej prekvitala naša civilizácia a stala sa najväčšou zásobárňou biodiverzity. (Mishra, 2019) Spirituálnym momentom fotografie je ľahký opar na vzdialených horách a príchod pravdepodobne západu slnka, ktoré sa prediera spoza vrcholov. Vďaka technike negatívneho priestoru dostáva fotografia hĺbku, ktorá navodzuje pokoj, mier a nádej.

Protipólom Pikulíkovej spirituality je detailný záber z okolia príbytkov, na ktorom je vyobrazený murovaný bazén s kalnou vodou a plávajúcou miniatúrou dinosaura na nafukovačke. Ironickou paralelou s loďou na mori a malou hračkou v polorozpadnutom bazéne nás Pikulík drží pri zemi, v obklopení nadpozemsky krásnej prírody. Avšak vďaka chaosu a generickej podobe miesta, v ktorom sa detail nachádza, nedokážeme presne určiť, v akej krajine práve sme. Môže to byť západ Ameriky Joela Sternfelda alebo územie Slovenska, zachytené Martinom Kollárom.



Obr. 77. Peter Pikulík, *Rodinné domy v Nórsku*, 2016



Obr. 78. Peter Pikulík, *Detail záhrady*, 2016

Na záver som sa rozhodla priblížiť tvorbu autora, ktorého experimentálny spôsob zobrazovania môže byť budúcnosťou dokumentárnej fotografie. V roku 2019 bola istanbulskeému fotografovi **Cihanovi Demiralovi**, tvoriacemu pod pseudonymom Ci Demi, diagnostikovaná bipolárna porucha, kvôli ktorej opustil svoj domov desaťkrát v priebehu 12 mesiacov. V snahe získať späť svoje duševné zdravie a znovu objaviť vzťah k mestu, v ktorom žije, začal pracovať na intímnom projekte o Istanbule ako o mieste, ktoré bolo pohltené jeho samotným ruchom. (Tucker, 2022) Demiral vo svojej tvorbe kladie dôraz na vizuálny charakter fotografie a jej významovú časť ponecháva v úzadí. Najdôležitejším prvkom sú pre neho farebné efekty, ktoré v divákovi môžu vzniknúť pocit neprijemnosti, nakoľko balansuje na hranici prirodzenosti. Jeho fotografie sú schválne upravené do chladných odtieňov pastelovej škály a farby sú častokrát posunuté do nereálnych odtieňov bez kontrastu. Ako povedal sám Demiral v rozhovore s Victoriou Scott: „*Moja výrazná farebná paleta pochádza z talianskych hororov 70. rokov nazývaných giallos²². Boli mojou prvotnou inšpiráciou pri vytváraní vizuálu fotografií, pretože sú efektívne pri navodení určitej nálady. Počas fotografovania v Istanbule mi každý detail okolo mňa v mysli vytvára kompletnú situáciu hororových filmov.*” (Demiral, Scott, 2023)

Aj keď výjavy na fotografiách neinscenuje a pracuje výhradne s realitou, svojimi kompozíciami a opakujúcimi sa farebnými mozaikami sa vymykajú z klasickej dokumentárnej fotografie. Demiral patrí medzi súčasných autorov kultúry sociálnych sietí a svojím konceptom a vizualitou zapadá do aktuálneho trendu. Tu nastáva otázka, nakoľko sú jeho diela autentické a originálne oproti ostatným autorom s obdobným vizuálnym charakterom. Je možné, že bipolárna porucha osobnosti napomáha Demiralovi pri predstavivosti a hľadaní svojho štýlu? Nad touto myšlienkou som začala uvažovať pri pohľade na jeho, podľa môjho názoru, najsilnejšiu fotografiu vôbec. Jedná sa o impozantnú snímku cintorína, ktorú paradoxne nezhotoval v Istanbule, meste, ktoré mu údajne spôsobilo psychické ochorenie, ale na Novom Zélande. Rozptýlené svetlo a mäkké vykreslenie obrazu spočiatku vyvoláva v divákovi pocit optického klamu. Môže ísť o vygenerovanú AI snímku, maľbu či grafiku. Jej horizontálne rozloženie línií, v ktorom sa odohrávajú odlišné paralely, je dojemným dialógom ticha a samoty. Náhrobné kamene

²² Filmový žáner mysterióznych a hororových filmov talianskej kinematografie 70. rokov, ktoré sú typické svojou zvláštnou farebnou tonalitou a bizarnými scénami.

splývajúce s okolitým prostredím, na ktorom je cintorín vystavaný, akoby robili spoločnosť osamelej lavičky, vyčkávajúcej na živú spoločnosť. Vlnitý horizont pahorkov ponad sakrálnym miestom pripomína pokrývku, ktorá sa pokojne vznáša ponad krajinou. Ľahké oblaky jemne padajú na jej ramená, do ktorých vertikálne zasahuje vztýčený strom, pripomínajúci strážcu tichého údolia. Fotografia v sebe skrýva svojou štylizáciou a mystikou Demiralov odkaz, či už sebe samému alebo ľudstvu. Na otázku, či prílišným zásahom do fotografie v snahe prispôbiť sa aktuálnemu trendu, nestráca svoju originalitu, môžem po dlhšom výskume vyjadriť výrazné nie. Z fotografií je cítiť jeho vnútorný boj a hľadanie jeho strateného pokoja. Rituál stlačenia spúšte sa pre neho stal rituálom liečenia duše.



Obr. 79. Cihan Demiral, *Cintorín na Novom Zélande*, 2023



Obr. 80. Cihan Demiral, *Detail bronzového pamätníka*, 2023

ZÁVER

Prvá skúsenosť umenia musela byť poznaním niečoho magického. Na počiatku sa stalo nástrojom transcendentálneho rituálu jaskynných malieb a jeho prvá teória – teória gréckych filozofov – usúdila, že umenie je *mimésis*, nápodoba skutočnosti. Práve vtedy vznikla otázka jeho hodnoty, pretože mimetická teória²³ už len tým, ako je formulovaná, žiada po umení aby preukázala svoje právo na existenciu. Zdá sa, že Platón (428 p.n.l.) zastával túto teóriu práve preto, aby mohol hodnotu umenia prehlásiť za pochybnú. Umenie nie je pre neho užitočné a ani v presnom zmysle pravdivé. Ide o dômyselný klam, *trompe l'oeil*²⁴. Avšak podľa Aristotela (348 p.n.l.) má istú hodnotu formou terapie tým, že dokáže filtrovať negatívne emócie a vytvoriť si vlastnú skutočnosť. (Sontag, 1964) Dôvodom, prečo som sa rozhodla skúmať prenik magického realizmu v dokumentárnej fotografii, je okrem slabosti pre topografické obrazy i snaha o porozumenie vlastnej tvorbe a do istej miery sebe samej.

Ako každý autor, i ja som si prešla vnútorným a osobnostným vývojom, ktorý ma nasmeroval na novú cestu objavovania vlastných schopností a chápania. Tak ako som v minulosti kvôli nedostatočnému rozhľadu opovrhovala tvorbou Aleca Sotha, teraz si želim, aby som sa jedného dňa mohla priblížiť jeho vnímaniu a estetike. Žijeme v dobe, kedy sa estetizuje takmer všetko, a my sa jej poddajne prispôbujeme. A keďže umenie nie je výnimkou, inšpirujeme sa doposiaľ vytvorenými dielami, ktoré sa snažíme pretvoriť na náš obraz. Už ako malé deti sme mali tendenciu napodobniť všetko, čo robili naše prvotné vzory a robíme to i teraz. Či už podvedome alebo nevedome. S výnimkou, že máme možnosť vybrať si, do akej miery sa inšpirujeme a vložíme vlastnú originalitu alebo len analogicky skopírujeme to, čo vidíme. S príchodom tendencie magického realizmu, žiaľ, nastáva častý stret s otázkou originality.

Je prirodzené, že ako ľudstvo, tak i umenie prechádza evolúciou a častému prinavráteniu sa k minulým éram. Analógovú predčila digitálna a digitálnu opäť analógová. Je to prirodzený kolobeh, predchádzajúci vývoju novej tendencie. Prácu s analógovým fotoaparátom a pastelovou tonalitou vnímam ako súčasný vizuálny trend,

²³ Teória, ktorá hovorí o tom, že umenie je napodobenina samotnej prírody.

²⁴ Francúzsky výraz pre označenie umeleckého spôsobu vytvárania ilúzií. (Kirpalov, 2023)

ktorý podporuje vzostup magického realizmu. V oblasti fotografie sa jedná o pozitívny krok vpred, nakoľko nás analóg núti kvôli svojmu limitovanému počtu snímok lepšie premýšľať nad záberom. Spomalí čas uponáhľanej doby a my dostaneme priestor na experimentovanie s obrazotvornosťou. Na druhej strane sme vystavení riziku prepadnutia do prílišnej snahy priblížiť sa k našim ideálom, čo môže spôsobiť stratu vnútorného hlasu.

Pozorovaním som zistila, že tvorbe autorov, u ktorých sa prirodzene vyvinul vizuálny cit pre danú tendenciu, predchádzali značné skúsenosti a štúdium fotografického média. Na rozdiel od tých, ktorí sa chceli zviazať po povrchu aktuálnej vlny, dokážeme pri detailnom skúmaní odhaliť, kto je kým. Mojm cieľom bolo porozumieť odklonu od klasického spracovania dokumentárnej fotografie v najviac frekventovaných problematikách, ktoré majú síce spoločný základ, no ku každej sa musí autor postaviť samostatne. Chcela som uvidieť rozdiel medzi vyobrazením človeka vo svojom prirodzenom prostredí a človeka ovplyvneného globálnymi otázkami, akými sú vojna, pandémie či rôzne prírodné katastrofy. Zaujímalo ma, či pri zložitejších problematikách si autori dokážu ustrážiť vizuál magického realizmu alebo sklznú k pudovému, čiže reportážnemu spôsobu zaznamenávania.

Ukázalo sa, že práve protirečivá nejednoznačnosť termínu *magický realizmus* ho robí užitočným pri diskusii o fotografickej praxi. Jeho produktívne napätie, vytvorené indexovým vzťahom fotografie k referentovi, a jej abstrakcia do obraznosti je ekvivalentné inherentnému zahrnutiu jeho protichodných prvkov. Lois Zamora a Wendy Farris naznačujú, že magický realizmus rúca rozdiel medzi protichodnými pojmami a stáva sa režimom vhodným na skúmanie a prekračovanie hraníc – ontologických, politických, geografických alebo generických. Skúma vplyv fikcie na realitu, realitu na fikciu a rolu čitateľa medzi nimi, kedy je vhodný na upozornenie sociálnej alebo politickej kritiky a stáva sa možným katalyzátorom diskusie. (Devlin, 2018)

ZOZNAM POUŽITEJ LITERATURY:

BAINES, Josh. IT IS NICE THAT. The Gatekeepers is Alex Ingram's intimate record of the UK's most isolated islands [online]. 2018 [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://www.itsnicethat.com/articles/alex-ingrams-the-gatekeepers-photography-110918>

BARGH, John A. a Ezequiel MORSELLA. AMERICAN PSYCHOLOGICAL ASSOCIATION. The unconscious mind [online]. 2008 [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://psycnet.apa.org/record/2008-01433-010>

BEGUM, Thaslima. THE GUARDIAN. Photojournalist Motaz Azaiza: 'The ghosts of Gaza follow me everywhere' [online]. 2021 [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/global-development/2024/feb/16/motaz-azaiza-interview-gaza-ghosts-photojournalist>

BELTRÁN, Felipe Romero. FELIPE ROMERO BELTRÁN. Dialect [online]. 2021 [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://feliperomerobeltran.com/Dialect>

BERGEN, Peter L. BRITTANICA. September 11 attacks [online]. 2003 [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/event/September-11-attacks>

BIONDI, ELISABETH. PHOTOGRAPH MAG. Sabiha Çimen: Hafız [online]. 2023 [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://photographmag.com/portfolio/sabiha-cimen-hafiz/>

BOTTOM, Alain de. TATE. The pleasures of sadness Edward Hopper [online]. 2004 [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-1-summer-2004/pleasures-sadness>

BÜDINGEN-DYBA, Snezhana von. SNEZHANA VON BÜDINGEN-DYBA. Meeting Sofie [online]. [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://www.vonbuedingen.com/meeting-sofie-gallery>

CERBARANO, Rica. VOGUE. The dreamlike touch of Yelena Yemchuk on show in New York [online]. 2023 [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://www.vogue.com/article/the-dreamlike-touch-of-yelena-yemchuk-on-show-in-new-york>

CHERRY, Kendra. VERY WELL MIND. What Is Cognitive Psychology? [online]. 2022 [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://www.verywellmind.com/cognitive-psychology-4157181>

CHURCHMAN, Fi. ART REVIEW. Looking at Pictures with William Eggleston [online]. 2019 [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://artreview.com/ar-may-2019-feature-william-eggleston/>

CURTIS, Heinz. Walker Evans: Depth of Field: Edited by John T. Hill and Heinz Liesbrock [online]. In: . s. 24 [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: https://prestelpublishing.penguinrandomhouse.de/leseprobe/Walker-Evans-Depth-of-Field/leseprobe_9783791382234.pdf

CURTIS, James. Making Sense of Documentary Photography [online]. In: . s. 24 [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <http://blog.ocad.ca/wordpress/phot4004-fw201502-01/files/2015/11/documentaryarticle.pdf>

DEMIRAL, Cihan a Victoria SCOTT. DP REVIEW. Interview: Ci Demi on the quiet tension of the urban landscape [online]. 2021 [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://www.dpreview.com/articles/8047535278/interview-ci-demi-on-the-quiet-tension-of-the-urban-landscape>

DEVLIN, Liam. Myth, Montage and Magic Realism [online]. University of Huddersfield Repository, 2018 [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://eprints.hud.ac.uk/id/eprint/29533/7/Myth%20and%20Magic%20realism.pdf>

DUPÊCHER, Natalie. MOMA. Giorgio de Chirico [online]. 2017 [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://www.moma.org/artists/1106>

FARMER, Sophia Maxime. SMART HISTORY. Giorgio de Chirico, The Soothsayer's Recompense [online]. 2021 [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://smarthistory.org/de-chirico-soothsayers-recompense/>

FERENC, Tori. TORI FERENC. Travellers [online]. 2023 [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://toriferenc.com/travellers>

FLANAGAN, Rosie. IGNANT. Justine Kurland Captures A '90s State Of Becoming [online]. 2015 [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://www.ignant.com/2018/07/02/justine-kurland-captures-a-90s-state-of-becoming/>

FUTURES PHOTOGRAPHY. FUTURES PHOTOGRAPHY. Lars Duchateau [online]. 2021 [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://www.futures-photography.com/artists/lars-duchateau>

GAUR, Aakanksha a Darshana DAS. BRITTANICA. Indochina wars [online]. 2021 [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/event/Indochina-wars/additional-info#history>

GLOVER, Tavis Leaf. IPOX STUDIOS. Joel Sternfeld – Top 3 Techniques (ANALYZED PHOTOS) [online]. 2023 [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://ipoxstudios.com/joel-sternfeld-top-3-techniques-analyzed-photos/>

GREENE, Alex. MEMPHIS MAGAZINE. Frame by Frame: The Life and Career of William Eggleston [online]. 2022 [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://memphismagazine.com/culture/frame-by-frame-the-life-and-career-of-william-eggleston/>

HAND, Max. MEDIUM. The purpose of Alec Soth's "Sleeping by the Mississippi" [online]. 2018 [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://medium.com/@handygohawks/the-purpose-of-alec-soths-sleeping-by-the-mississippi-5b817ce92787>

HEFTY, Kathleen. OFFICE MAGAZINE. Mysterious photographer Martin Kollar on his new book, 'Provisional Arrangement' [online]. 2021 [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://officemagazine.net/mysterious-photographer-martin-kollar-his-new-book-provisional-arrangement>

HEITMANN, Nanna. NANNA HEITMANN. Hiding from Baba Yaga [online]. [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://nannaheitmann.com/baba-yaga/#1>

HOSTETLER, Lisa. MET MUSEUM. The New Documentary Tradition in Photography [online]. 2004 [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: https://www.metmuseum.org/toah/hd/ndoc/hd_ndoc.htm

HOSTETLER, Lisa. MET MUSEUM. The New Documentary Tradition in Photography [online]. 2004b [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: https://www.metmuseum.org/toah/hd/ndoc/hd_ndoc.htm

KILMAN, Charlie. OUR CHANGING CLIMATE - YOUTUBE. New Topographics: Redefining Landscape Photography [online]. 2021 [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=UXwYXAddaR0>

KIRPALOV, Anastasii S. THE COLLECTOR. What Is Trompe L'Oeil? [online]. 2021 [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://www.thecollector.com/what-is-trompe-l-oeil/>

KOK, Jenevieve. THE ARTLINK. 10 Artists Share About Their Biggest Influences [online]. 2021 [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://theartling.com/en/artzine/10-artists-share-about-their-biggest-influences/>

KOLLÁR, Martin. MARTIN KOLLÁR. ALULA / SAUDI ARABIA [online]. 2021 [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://www.martinkollar.com/photography/alula-saudi-arabia>

KULIDAKIS, Thomas. 2023 [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://www.1st-art-gallery.com/article/exploring-the-enchantment-of-magical-realism/>

LAINING, Olivia. THE GUARDIAN. How art helped me see the beauty in loneliness [online]. 2016 [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/books/2016/feb/28/the-lonely-city-olivia-laing-edward-hopper-andy-warhol>

LAWRENZ, Lori a Stacey L. NASH. PSYCH CENTRAL. 5 Signs You Need Alone Time [online]. 2022 [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://psychcentral.com/health/signs-you-need-a-little-me-time>

LESSO, Rosie. THE COLLECTOR. What Is Magical Realism in Art? [online]. 2022 [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://www.thecollector.com/what-is-magical-realism-in-art/>

LESSO, Rosie. THE COLLECTOR. What Is Magical Realism in Art? [online]. 2022b [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://www.thecollector.com/what-is-magical-realism-in-art/>

LESSO, Rosie. THE COLLECTOR. What Is Magical Realism in Art? [online]. 2022c [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://www.thecollector.com/what-is-magical-realism-in-art/>

LIESBROCK, Lisa. ČESKÝ ROZHLAS. 90 let od velké hospodářské krize roku 1929. Dokázal se svět poučit? [online]. KULIDAKIS, Thomas. 2019 [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://plus.rozhlas.cz/90-let-od-velke-hospodarske-krize-roku-1929-dokazal-se-svet-poucit-8099410>

LIPSKY-KARASZ, Elisa. WJS MAGAZINE. Jeff Wall's Unique Photographic Vision [online]. 2015 [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://www.wsj.com/articles/jeff-walls-unique-photographic-vision-1441375796>

LOPEZ, Donald S. NIRVANA. The purpose of Alec Soth's "Sleeping by the Mississippi." Britannica [online]. 1997 [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/topic/nirvana-religion/additional-info#history>

MISHRA, Bipin B. JUNIPER PUBLISHERS. Soil and Human [online]. 2021 [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://juniperpublishers.com/artoaj/ARTOAJ.MS.ID.556127.php>

MURPHY, Jessica. MET MUSEUM. Edward Hopper (1882–1967) [online]. 2007 [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: https://www.metmuseum.org/toah/hd/hopp/hd_hopp.htm

O'HAGAN, Sean. THE GUARDIAN. New Topographics: photographs that find beauty in the banal [online]. 2021 [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/feb/08/new-topographics-photographs-american-landscapes>

O'HAGAN, Sean. THE GUARDIAN. The drifter: Joel Sternfeld on his sly glimpses of wild America – seen from the endless highway [online]. 2017 [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/jan/11/joel-sternfeld-photographer-america-interview-colour-photographs-1977-88>

O'HAGAN, Sean. THE GUARDIAN. The drifter: Joel Sternfeld on his sly glimpses of wild America – seen from the endless highway [online]. 2017b [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/jan/11/joel-sternfeld-photographer-america-interview-colour-photographs-1977-88>

OBA-SMITH, Cian. CIAN OBA-SMITH. What was promised [online]. [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://cianobasmith.co.uk/What-Was-Promised-Text>

OLIVINE, Ashley. VERY WELL HEALT. The Meaning of Escapism in Psychology [online]. 2023 [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://www.verywellhealth.com/escapism-7565008>

PATEL, Lucas. 1-ST ART GALLERY. Early 20th Century Visual Arts: Magical Realism [online].

PONS, Charlotte. THE EYES. Field Trip [online]. 2021 [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://theeyes.eu/en/article/field-trip/>

PRATT, Alan. INTERNET ENCYKLOPEDIA OF PHILOSOPHY. Nihilism [online]. 2018 [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://iep.utm.edu/nihilism/>

RUBINSTEN, Daniel. THE PHOTOGRAPHER'S GALLERY. What is 21st Century Photography? [online]. 2018 [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://thephotographersgallery.org.uk/photography-culture/what-21st-century-photography>

SCHNEIDER, Anna. BOOOOOOOM MAGAZINE. Travellers [online]. 2020 [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://www.booooooom.com/2020/02/03/looking-west-by-photographer-laurence-watts/>

SCHUMAN, Aaron. MAGNUM PHOTOS. Broken Manual: Alec Soth in Conversation with Aaron Schuman [online]. 2018 [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://www.magnumphotos.com/theory-and-practice/broken-manual-alec-soth-aaron-schuman/>

SEYMOUR, Tom. BRITISH JOURNAL OF PHOTOGRAPHY. Adi Nes on “challenging stereotypical masculine imagery” and “allowing my subjects to be sensitive” [online]. 2021 [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://www.1854.photography/2020/05/adi-nes-israeli-soldiers-challenging-masculine-stereotypes/>

SHAPIRO, Emily. LENS CULTURE. Girl Pictures [online]. 2023 [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://www.lensculture.com/articles/justine-kurland-girl-pictures>

SHAPIRO, Emily. LENS CULTURE. Girl Pictures [online]. 2023b [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://www.lensculture.com/articles/justine-kurland-girl-pictures>

SZARKOWSKI, John. BRITANNICA. Ansel Adams – American photographer [online]. 1997 [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/biography/Ansel-Adams-American-photographer/additional-info#history>

THACKARA, Tess. ARTSY. Understanding Edward Hopper’s Lonely Vision of America, beyond “Nighthawks” [online]. 2018 [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-understanding-edward-hoppers-lonely-vision-america-nighthawks>

THATCHER, Lisa. LISA THATCHER. LAST YEAR AT MARIENBAD – ONE OF THE GREAT ART WORKS OF 20TH CENTURY. [online]. 2012 [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://lisathatcher.com.au/2012/02/05/last-year-at-marienbad-one-of-the-great-art-works-of-20th-century/>

TRACH, Jessica. UNESCO. Humans are Social and Emotional Beings [online]. [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://mgiep.unesco.org/article/humans-are-social-and-emotional-beings>

TRIFIRÒ, Anna. PELLICOLA MAG. Photographs of a Man-Altered Landscape [online]. 2018 [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://www.pellicolamag.com/blog/photographs-of-a-man-altered-landscape/>

TRIFIRÒ, Anna. PELLICOLA MAG. Photographs of a Man-Altered Landscape [online]. 2018b [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://www.pellicolamag.com/blog/photographs-of-a-man-altered-landscape/>

TUCKER, Emma. CREATIVE REVIEW. Ci Demi Personal: Unutursan Darılmam [online]. 2021 [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://www.creativereview.co.uk/photography-annual-2022-ci-demi/>

WAITE, Thom. DAZED. 'All faith and folklore': Photos from Britain's UFO hotspot, Port Talbot [online]. 2023 [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://www.dazeddigital.com/art-photography/article/60988/1/roo-lewis-surreal-small-welsh-town-port-talbot-ufo-investigation-club-interview>

WINKLER, Finn. VISUAL JOURNALISM. Journey along the Yenisei. For her photo series "Hiding from Baba Yaga", Nanna Heitmann crosses Siberia as her grandmother once did. [online]. 2023 [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://visualjournalism.de/en/magazine/awarded/nanna-heitmann-journey-along-the-yenisei-river/>

WOLBRINK, Roel. VERY WELL MIND. Lyklema Fine Art [online]. 2022 [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://www.lyklemafineart.com/blogs/news/magisch-realisme-in-nederland>

ÇIMEN, Sabiha. SABIHA ÇIMEN. Hafız [online]. [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://www.sabihacimen.com/home>

KNÍŽNÉ ZDROJE

KLÍMA, Ivan. Láska a Smetí. 1990. 2005. ISBN 80-202-0148-3.

POMAJZLOVÁ, Alena. Nová věcnost a Valori Plastici. OPUSCULA HISTORIAE ARTIUM. 2018, 2018(67), 14. ISSN 1211-7390.

SONTAG, Susan. On Photography. RosettaBooks, 2005. ISBN 0-7953-2699-8.

ZOZNAM POUŽITÝCH OBRÁZKOV

Obr. 1. William Eggleston, *Untitled*, 1971

EGGLESTON, William. *Untitled* [online]. In: . [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://www.thecut.com/2018/01/william-eggleston-has-a-new-show-at-the-metropolitan-museum.html>

Obr. 2. Giorgio de Chirico, Odmena Veštca, 1913

DE CHIRICO, Giorgio. Odmena veštca [online]. In: . [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/squaring-the-ancient-and-the-modern-the-art-of-giorgio-de-chirico-9037478.html>

Obr. 3. Edward Hopper, Kancelária v malom meste, 1953

HOPPER, Edward. Kancelária v malom meste [online]. In: . [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/488730>

Obr. 4. Scéna z filmu *L'année dernière à Marienbad*, 1961

Scéna z filmu *L'année dernière à Marienbad* [online]. In: . [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://mubi.com/fr/cz/films/last-year-at-marienbad>

Obr. 5. Walker Evans, Dom v Connecticute, 1933

EVANS, Walker. Dom v Connecticute [online]. In: . [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://www.moma.org/collection/works/121857>

Obr. 6. Walker Evans, Domy vo Virginii, 1936

EVANS, Walker. Domy vo Virginii [online]. In: . [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://www.posterazzi.com/frame-houses-1936-nlow-income-housing-in-fredericksburg-virginia-photograph-by-walker-evans-in-march-1936-poster-print-by-granger-collection-item-vargrc0120330/>

Obr. 7. Walker Evans, Ľudia v lete, 1930

EVANS, Walker. Ľudia v lete [online]. In: . [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://www.moma.org/collection/works/45031>

Obr. 8. Robert Capa, Padajúci republikán, Španielsko, 1936

CAPA, Robert. Padajúci republikán [online]. In: . [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://blog.ormsdirect.co.za/the-falling-soldier/>

Obr. 9. Werner Bischoff, Mnísi na nádvorí chrámu Meiji, Japonsko, 1951

BISCHOF, Werner. Mnísi na nádvorí chrámu Meiji [online]. In: . [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://www.aqnb.com/zionist-monk-at-the-meiji-temple-tokyo-1951-werner-bischof/>

Obr. 10. William Eggleston, Untitled, 1982 – 1985

EGGLESTON, William. Untitled [online]. In: . [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://www.phillips.com/detail/william-eggleston/NY040220/63>

Obr. 11. William Eggleston, Untitled, Mississippi, 1974

EGGLESTON, William. Untitled, Mississippi [online]. In: . [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://www.vogue.com/article/william-eggleston-photograph-redhead-woman-untitled-1974-biloxi-mississippi>

Obr. 12. William Eggleston, Untitled, 1974-1975

EGGLESTON, William. Untitled, [online]. In: . [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://eu.commercialappeal.com/story/news/2020/06/01/william-eggleston-posters-2020-solidarity-outmemphis-memphis-rox-coronavirus/5286798002/>

Obr. 13. William Eggleston, Untitled, 1974

EGGLESTON, William. Untitled [online]. In: . [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://hero-magazine.com/tag/william-eggleston>

Obr. 14. Joel Sternfeld, McLean, Virginia, 1978

STERNFELD, Joel. McLean, Virginia [online]. In: . [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://huxleyparlour.com/critical-texts/joel-sternfelds-mclean-virginia/>

Obr. 15. Joel Sternfeld, *Agoura*, Kalifornie, 1988

STERNFELD, Joel. Agoura, Kalifornie [online]. In: . [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://www.artsy.net/artwork/joel-sternfeld-agoura-california-february-2002>

Obr. 16. Stephen Shore, *Piata ulica a Broadway*, Kalifornie, 1974

SHORE, Stephen. Piata ulica a Broadway [online]. In: . [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://www.artnet.com/artists/stephen-shore/5th-street-and-broadway-eureka-ca-TsH50tTBjtgDSaVJ5aeyIg2>

Obr. 17. Stephen Shore, *Untitled*, 1973 – 1981

SHORE, Stephen. Untitled [online]. In: . [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/photography/stephen-shore-photography-1970s-america-small-camera-a9352461.html>

Obr. 18. Stephen Shore, *Izba 219*, Florida, 1974

SHORE, Stephen. Izba 219, Florida [online]. In: . [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://www.anothermag.com/art-photography/3982/ten-things-you-might-not-know-about-stephen-shore>

Obr. 19. Alec Soth, *Patrick*, 2002

SOTH, Alec. Patrick [online]. In: . [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://huxleyparlour.com/critical-texts/alec-soth-patrick-palm-sunday-2002/>

Obr. 20. Alec Soth, *Keni*, New Orleans, 2019

SOTH, Alec. Keny, New Orleans: <https://www.artsy.net/artwork/alec-soth-keni-new-orleans-1> [online]. In: . [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://huxleyparlour.com/critical-texts/alec-soth-patrick-palm-sunday-2002/>

Obr. 21. Alec Soth, *New Orleans*, 2002

SOTH, Alec. New Orleans [online]. In: . [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://whitney.org/collection/works/20674>

Obr. 22. Alec Soth, *2008_08zl0107*, 2008

SOTH, Alec. 2008_08zl0107 [online]. In: . [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://alecsoth.com/photography/projects/broken-manual>

Obr. 23. Alec Soth, *2006_08zl0036*, 2006

SOTH, Alec. 2006_08zl0036 [online]. In: . [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://alecsoth.com/photography/projects/broken-manual>

Obr. 24. Alec Soth, *2008_08zl0031*, 2008

SOTH, Alec. 2008_08zl0031 [online]. In: . [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://www.skny.com/exhibitions/alec-soth2/selected-works?view=slider>

Obr. 25. Nanna Heitmann, *Trajekt cez Rieku Jenisej do dediny Erzhey*, 2018

HEITMANN, Nanna. Trajekt cez Rieku Jenisej do dediny Erzhey [online]. In: . [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://visualjournalism.de/en/magazine/awarded/nanna-heitmann-journey-along-the-yenisei-river/>

Obr. 26. Nanna Heitmann, *Zbierka obojživelníkov biológa Nikolaja Putincova*, 2018

HEITMANN, Nanna. Zbierka obojživelníkov biológa Nikolaja Putincova [online]. In: . [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://visualjournalism.de/en/magazine/awarded/nanna-heitmann-journey-along-the-yenisei-river/>

Obr. 27. Nanna Heitmann, *Jazdecké preteky, Jenisej*, 2018

HEITMANN, Nanna. Jazdecké preteky, Jenisej [online]. In: . [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://www.magnumphotos.com/arts-culture/society-arts-culture/hiding-from-baba-yaga-russia-folklore-nanna-heitmann/>

Obr. 28. Alex Ingram, *ostrov Skomer*, 2019

INGRAM, Alex. Ostrov Skomer [online]. In: . [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://www.alexingramphoto.com/skomer#11>

Obr. 29. Alex Ingram, *ostrov Stokholm*, 2019

INGRAM, Alex. Ostrov Stokholm [online]. In: . [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://www.alexingramphoto.com/skokholm>

Obr. 30. Alex Ingram, *ostrov Lundy*, 2019

INGRAM, Alex. Ostrov Lundy [online]. In: . [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://www.alexingramphoto.com/lundy>

Obr. 31. Yelena Yemchuk, *Dievčatá z Odesy*, 2022

YEMCHUK, Yelena. Dievčatá z Odesy [online]. In: . [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://www.itsnicethat.com/features/yelena-yemchuk-odesa-photography-220722>

Obr. 32. Yelena Yemchuk, *Ukrajinský vojak*, 2022

YEMCHUK, Yelena. Ukrajinský vojak [online]. In: . [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://store.thepolygon.ca/products/yelena-yemchuk-odesa>

Obr. 33. Yelena Yemchuk, *Tancujúce dievča na perifériach Odesy*, 2022

YEMCHUK, Yelena. Tancujúce dievča na perifériach Odesy [online]. In: . [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://www.itsnicethat.com/features/yelena-yemchuk-odesa-photography-220722>

Obr. 34. Lumi Tuomi, *Strom života – Imke, Pleun a Ellen*, 2021

TUOMI, Lumi. Strom života – Imke, Pleun a Ellen [online]. In: . [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://www.lumituomi.com/unveil>

Obr. 35. Lumi Tuomi, *Odraz – Karoliina a Katja*, 2021

TUOMI, Lumi. Odraz – Karoliina a Katja [online]. In: . [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://www.lumituomi.com/unveil>

Obr. 36. Lumi Tuomi, *Katja*, 2021

TUOMI, Lumi. Katja [online]. In: . [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://www.lumituomi.com/unveil>

Obr. 37. Sabiha Çimen, *Nehir a jej kamarátka*, 2018

ÇIMEN, Sabiha. Nehir a jej kamarátka [online]. In: . [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://photographmag.com/portfolio/sabiha-cimen-hafiz/>

Obr. 38. Sabiha Çimen, *Študentky Hafiz na výlete*, 2018

ÇIMEN, Sabiha. Študentky Hafiz na výlete [online]. In: . [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://creative.magnumphotos.com/photographers/sabiha-cimen/>

Obr. 39. Sabiha Çimen, *Farah*, 2017

ÇIMEN, Sabiha. Farah [online]. In: . [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://www.smithfund.org/recipients/2020-sabiha-cimen>

Obr. 40. Snezhana von Büdingen-Dyba, *Sofie s matkou*

VON BÜDINGEN-DYBA, Snezhana von Büdingen-Dyba. Sofie s matkou [online]. In: . [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://www.vonbuedingen.com/3agizus8cltqmx6vooru0h9n27ixnd>

Obr. 41. Snezhana von Büdingen-Dyba, *Sofie na farme*

VON BÜDINGEN-DYBA, Snezhana von Büdingen-Dyba. Sofie na farme [online]. In: . [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://www.lensculture.com/articles/snezhana-von-budingen-meeting-sofie>

Obr. 42. Snezhana von Büdingen-Dyba, *Sofie so svojím koňom*

VON BÜDINGEN-DYBA, Snezhana von Büdingen-Dyba. Sofie so svojím koňom [online]. In: . [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://www.lensculture.com/articles/snezhana-von-budingen-meeting-sofie>

Obr. 43. Justine Kurland, *Stena*, 2000

KURLAND, Justine. Stena [online]. In: . [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://www.vanityfair.com/style/2020/05/justine-kurland-new-book-girl-pictures>

Obr. 44. Justine Kurland, *Mučenie chlapca*, 1999

KURLAND, Justine. Mučenie chlapca [online]. In: . [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://www.vanityfair.com/style/2020/05/justine-kurland-new-book-girl-pictures>

Obr. 45. Max Miechowski, *Holubník*, 2021

MIECHOWSKI, Max. Holubník [online]. In: . [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://opendoors.gallery/artists/max-miechowski/land-loss>

Obr. 46. Max Miechowski, *Cesta na pobreží*, 2021

MIECHOWSKI, Max. Cesta na pobreží [online]. In: . [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://opendoors.gallery/artists/max-miechowski/land-loss>

Obr. 47. Max Miechowski, *Faith*, 2021

MIECHOWSKI, Max. Faith [online]. In: . [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://opendoors.gallery/artists/max-miechowski/land-loss>

Obr. 48. Tori Ferenc, *Chlapec v rieke Eden*, Anglicko, 2019

FERENC, Tori. Chlapec v rieke Eden [online]. In: . [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://toriferenc.com/travellers>

Obr. 49. Tori Ferenc, *Kone v rieke Eden*, 2019

FERENC, Tori. Kone v rieke Eden [online]. In: . [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://toriferenc.com/travellers>

Obr. 50. Cian-Oba Smith, *Ulice Filadelfie*

SMITH, Cian-Oba. Ulice Filadelfie [online]. In: . [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://cianobasmith.co.uk/What-Was-Promised>

Obr. 51. Cian-Oba Smith, *Obyvatelia predmestia Filadelfie*

SMITH, Cian-Oba. Obyvatelia predmestia Filadelfie [online]. In: . [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://cianobasmith.co.uk/What-Was-Promised>

Obr. 52. Cian-Oba Smith, *Untitled*

SMITH, Cian-Oba. Untitled [online]. In: . [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://cianobasmith.co.uk/What-Was-Promised>

Obr. 53. Laurence Watts, *Kovboj na ranči Gavial*, 2019

WATTS, Laurence. Kovboj na ranči Gavial [online]. In: . [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://www.pcp.org.au/exhibitions/looking-west-laurence-watts/>

Obr. 54. Jakub Skokan, *Zoolandscape – Trompe l'oeil*, 2012

SKOKAN, Jakub. Zoolandscape – Trompe l'oeil [online]. In: . [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://arf.works/absolvent/jakub-skokan/#&gid=1&pid=12>

Obr. 55. Laurence Watts, *Priečelie budovy na ranči*, 2019

WATTS, Laurence. Laurence Watts [online]. In: . [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://www.booooooom.com/2020/02/03/looking-west-by-photographer-laurence-watts/>

Obr. 56. Fabian Ritter, *Grisha a Borys*, 2022

RITTER, Fabian. Grisha a Borys [online]. In: . [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://dockscollective.com/youthofKyiv-1>

Obr. 57. Ingmar B. Nolting, *Pripravené postele pre infikovaných COVIDOM-19*, 2020

NOLTING, Ingmar B. Pripravené postele pre infikovaných [online]. In: . [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://www.leica-oskar-barnack-award.com/en/series-finalists/2021/ingmar-bjoern-nolting.html#2>

Obr. 58. Ingmar B. Nolting, *Vyšetrenie COVIDU-19*, 2020

NOLTING, Ingmar B. Ingmar B. Nolting, Vyšetrenie covidu-19, 2020 [online]. In: . [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://www.leica-oskar-barnack-award.com/en/series-finalists/2021/ingmar-bjoern-nolting.html#2>

Obr. 59. Arne Piepke, *Herci v dobových kostýmoch, ktorí rekonštruujú priebeh Americkej občianskej vojny z roku 1861 – 1865*, 2019

PIEPKE, Arne. Herci v dobových kostýmoch, ktorí rekonštruujú priebeh Americkej občianskej vojny z roku 1861 – 1865 [online]. In: . [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://arnepiepke.com/Based-on-True-Events>

Obr. 60. Maximilian Mann, *z projektu Fading Flamingos*, 2019

MANN, Maximilian. Z projektu Fading Flamingos [online]. In: . [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://www.ignant.com/2021/01/28/maximilian-mann-photographs-the-disappearing-landscape-of-lake-urmia-in-fading-flamingos/>

Obr. 61. Motaz Azaiza, *Bombardovanie nemocnice, Gaza*, 2023

AZAIZA, Motaz. Bombardovanie nemocnice [online]. In: . [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/global-development/gallery/2024/feb/16/motaz-azaiza-israel-gaza-palestine-in-pictures>

Obr. 62. Motaz Azaiza, *Bombardovanie Gazy, Gaza*, 2023

AZAIZA, Motaz. Bombardovanie Gazy [online]. In: . [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/global-development/gallery/2024/feb/16/motaz-azaiza-israel-gaza-palestine-in-pictures>

Obr. 63. May Goldestain, *Izraelský vojaci v základni na púšti, Izrael*, 2024

GOLDESTAIN, May. Izraelský vojaci v základni na púšti [online]. In: . [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://maygoldestain.myportfolio.com/bezalel-final>

Obr. 64. May Goldestain, *Izraelský vojaci v Golanských výšinách*, 2024

GOLDESTAIN, May. Izraelský vojaci v Golanských výšinách [online]. In: . [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://maygoldestain.myportfolio.com/bezalel-final>

Obr. 65. Felipe Romero Beltrán, *Untitled*, 2020 – 2023

BELTRÁN, Felipe Romero. Untitled [online]. In: . [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://feleromerobeltran.com/Dialect>

Obr. 66. Felipe Romero Beltrán, *Untitled*, 2020 – 2023

BELTRÁN, Felipe Romero. Untitled 2 [online]. In: . [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://feleromerobeltran.com/Dialect>

Obr. 67. Martin Kollár, *Nájdene zátišie na púšti*

KOLLÁR, Martin. Nájdene zátišie na púšti [online]. In: . [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://www.martinkollar.com/photography/alula-saudi-arabia>

Obr. 68. Joe Freeman junior, *Fotografia pneumatiky*, 2015

JUNIOR, Joe Freeman. Fotografia pneumatiky [online]. In: . [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <http://www.joefreemanjunior.com/#/wildfire-1/>

Obr. 69. Martin Kollár, *Fotografia levitujúceho barelu*,

KOLLÁR, Martin. Fotografia levitujúceho barelu [online]. In: . [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://medium.com/this-place-exhibition/martin-kollar-247d23108b9c>

Obr. 70. Robert Adams, *Mobilné domy, Colorado, 1973*

ADAMS, Robert. Mobilné domy [online]. In: . [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://www.frieze.com/article/new-topographics>

Obr. 71. Frank Gohlke, *Los Angeles, 1942*

GOHLKE, Frank. Los Angeles [online]. In: . [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://photography-now.com/exhibition/73393>

Obr. 72. Mohamed Hassan, *Mobilné domy vo Welshi*

HASSAN, Mohamed. Mobilné domy vo Welshi [online]. In: . [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://www.mohamedhassanphotography.com/cymreictod>

Obr. 73. Lars Duchateau, *Untitled*

DUCHATEAU, Lars. Untitled [online]. In: . [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://www.futures-photography.com/projects/limburg>

Obr. 74. Mitch Epstein, *Uhol'ná elektrárň Amos, 2004*

EPSTEIN, Mitch. Uhol'ná elektrárň Amos [online]. In: . [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://publicdelivery.org/mitch-epstein-american-power/>

Obr. 75. Lars Duchateau, *Untitled 2*

DUCHATEAU, Lars. Untitled 2 [online]. In: . [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://www.futures-photography.com/projects/limburg>

Obr. 76. Lars Duchateau, *Untitled 3*

DUCHATEAU, Lars. Untitled 3 [online]. In: . [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://www.futures-photography.com/projects/limburg>

Obr. 77. Peter Pikulík, *Rodinné domy v Nórsku, 2016*

Archív autora

Obr. 78. Peter Pikulík, *Detail záhrady, 2016*

Archív autora

Obr. 79. Cihan Demiral, *Cintorín na Novom Zélande, 2023*

DEMIRAL, Cihan. Cintorín na Novom Zélande [online]. In: . [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://cidemi.art>

Obr. 80. Cihan Demiral, *Detail bronzového pamätníka, 2023*

DEMIRAL, Cihan. Detail bronzového pamätníka [online]. In: . [cit. 2024-04-16]. Dostupné z: <https://cidemi.art>