

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ

Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

Institut tvůrčí fotografie

MUŽSKÝ AKT V ČESKÉ FOTOGRAFII

Diplomová práce

BcA. Hana Pokorná

Opava 2011

MUŽSKÝ AKT V ČESKÉ FOTOGRAFII

BcA. Hana Pokorná



Slezská univerzita v Opavě

Filozoficko – přírodovědecká fakulta v Opavě

Institut tvůrčí fotografie

Opava 2011

MUŽSKÝ AKT V ČESKÉ FOTOGRAFII

MALE NUDE IN THE CZECH PHOTOGRAPHY

Diplomová práce

BcA. Hana Pokorná

Obor: Tvůrčí fotografie

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Vladimír Birgus

Oponent: Miroslav Myška



Slezská univerzita v Opavě

Filozoficko – přírodovědecká fakulta v Opavě

Institut tvůrčí fotografie

Opava 2011

Abstrakt

Diplomová práce se zabývá zobrazením mužského těla v české fotografii 20. století. Analyzuje tvorbu jednotlivých autorů, popisuje vlivy, které na českou fotografii působily a formovaly ji. Sleduje vývoj mužského aktu, který byl v českých zemích vzhledem k politickým a ideovým zvratům dlouhá léta nežádoucím. Diplomová práce mapuje vývoj charakteru fotografického žánru mužského aktu ve společensky a historicky velmi bouřlivém období dvacátého století a počátku století jednadvacátého. Diplomová práce vysvětluje souvislosti fotografického aktu s tímto vývojem a interpretuje názor na tvorbu nevýznamnějších českých a slovenských fotografů tohoto žánru v tomto období.

Klíčová slova

Fotografie, muž, akt, tělo, český, 20. století, vývoj, historie, fenomén

Abstract

Presented diploma thesis deals with the display of the male body in Czech photography of the 20th century. Analyzes the creation of individual authors, describes the factors that influenced Czech photography and shaped it. The thesis follows the evolution of male nude, which was in the Czech Republic due to the political and ideological upheavals undesirable for many years. Diploma thesis surveys the genre of nature photography male nude in a socially and historically turbulent period of the twentieth century and early twenty-first century. Presented thesis explains the context of photographic act on this development view and interprets the most significant creation of Czech and Slovak photographers of this genre in the consideration period.

Key words

Photography, male, nude, body, Czech, 20th century, progression, history, phenomenon

Podklad pro zadání DIPLOMOVÉ práce studenta

PŘEDKLÁDÁ:	ADRESA	OSOBNÍ ČÍSLO
POKORNÁ Hana	Balcarova 1745/1, Ostrava	F082216

TÉMA ČESKY:

T: Mužský akt v české fotografii

NÁZEV ANGLICKY:

T: Male Nude in the Czech Photography

VEDOUCÍ PRÁCE:

Prof. PhDr. Vladimír BIRGUS - ITF

ZÁSADY PRO VYPRACOVÁNÍ:

Vývoj mužského aktu v české fotografii 20. a počátku 21. století.
Analýza, srovnání a přehled autorů a vývojových tendencí v tomto oboru fotografie na českém území, popř. českých fotografů mužského aktu tvořících v zahraničí.
Mužský akt v postavení vůči ženskému zobrazení nahého těla, v kontextu českého i světového vývoje.

SEZNAM DOPORUČENÉ LITERATURY:

Birgus, Vladimír, Mlčoch, Jan: Akt v české fotografii. Kant, Praha 2001
Birgus, Vladimír, Mlčoch, Jan: Česká fotografie 20. století. Kant, Praha 2009
Leddick, David: The Male Nude. Taschen, 2000
Šmok, Jan: Akt vo fotografii. Osveta, Martin 1986
Šavrdová, Lenka: Autoakt v české fotografii. Magisterská diplomová práce. ITF, Opava 2004

Podpis studenta:

Datum:

Podpis vedoucího práce:

Datum:

Podpis vedoucího katedry:

Datum:

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto práci vypracovala samostatně
a uvedla všechny prameny, z nichž jsem při tvorbě práce čerpala.

Hana Pokorná

Poděkování

Děkuji touto cestou vedoucímu mojí diplomové práce
panu Prof. PhDr. Vladimíru Birgusovi za náměty, rady a připomínky,
bez nichž by tato práce nemohla vzniknout.

Hana Pokorná

Prohlášení

Souhlasím se zveřejněním mé diplomové práce v Ústřední knihovně FPF SLU v Opavě, v Knihovně Umělecko-průmyslového muzea v Praze a na webových stránkách ITF SLU v Opavě.

Hana Pokorná

OBSAH

ÚVOD	1
1 HISTORIE ZOBRAZENÍ LIDSKÉHO TĚLA	3
1.1 Co rozumíme pojmem akt	3
1.2 Vývoj a chápání aktu v umění	4
2 AKT VE FOTOGRAFII V ČESKÝCH ZEMÍCH	10
2.1 Od vzniku fotografie do konce 1. světové války	10
2.2 Léta dvacátá až čtyřicátá	13
2.3 Období let padesátých a šedesátých	17
2.4 Od sedmdesátých let do současnosti	20
3 FENOMÉN MUŽSKÉHO AKTU	23
3.1 Mužský akt ve stínu aktu ženského	23
3.2 Umělecké zobrazení mužského těla	24
3.3 Přehled světového vývoje mužského fotografického aktu	26
3.4 Mužské tělo, fotografie a homosexualita	32
3.5 Mužské tělo jako komerční objekt	35
4 MUŽSKÝ AKT V ČESKÉ FOTOGRAFII	40
4.1 Mužský akt objektivem muže	41
4.2 Mužský akt objektivem ženy	69
4.3 Homoerotické pojetí	77
ZÁVĚR	84
Literatura a použité prameny	

ÚVOD

Zobrazení nahého lidského těla provází dějiny vývoje člověka a jeho výtvarného projevu od samého počátku lidské existence. Dějiny vývoje mužského a ženského aktu jsou mimořádně silně spojeny s dějinami vývoje samotné lidské společnosti. Od jeho původního poslání mytologického a symbolického prošel akt jednak cestami nositele významu erotického až pornografického, jednak směry zdůraznění jeho stránek výtvarných, estetických, praktických až komerčních. V dějinách umění nachází akt své místo v malířství i sochařství, s nástupem fotografie postupně si vytváří a nakonec zaujímá významné místo i v tomto žánru.

Pro svou magisterskou práci jsem zvolila téma fotografického mužského aktu v českých zemích od roku 1900 do současnosti. Sama se do určité míry tomuto tématu ve své fotografické tvorbě věnuji a zobrazení mužského těla je pro mne natolik zajímavým, že jsem se rozhodla pro zpracování tohoto tématu v rámci své teoretické diplomové práce.

Středem zájmu této práce je vývoj zobrazení mužského těla v české fotografii 20. století, od jeho dřívějšího opomíjení k postupnému znovuzrození. Práce analyzuje tvorbu jednotlivých autorů, popisuje vlivy, které na českou fotografii působily a formovaly ji, sleduje vývoj mužského aktu, který byl v českých zemích vzhledem k politickým a ideovým zvrátům dlouhá léta nežádoucím. Fotografická činnost mnohých tvůrců, kteří jsou v práci uvedeni, byla či je daleko rozsáhlejší. Nemuseli se soustředit čistě na zobrazování mužského aktu. Hlavním zájmem této práce je ale pouze jejich činnost v oblasti fotografie nahého mužského těla. Práce se také zabývá obecným vnímáním zobrazení nahého mužského těla společností a jeho uplatněním nejen ve výtvarné fotografii, ale i ve fotografii užité.

Diplomová práce mapuje vývoj charakteru fotografického žánru mužského aktu ve společensky a historicky velmi bouřlivém období dvacátého

století a počátku století jednadvacátého, podává i výklad svých souvislostí s jeho vývojem a interpretuje názor na tvorbu nevýznamnějších fotografií tohoto žánru v tomto období.

1 HISTORICKÝ VÝVOJ ZOBRAZENÍ LIDSKÉHO TĚLA

1.1 Co rozumíme pojmem akt

Výrazem „akt“ se dnes obvykle rozumí esteticky pojatý záznam nahého lidského těla. Samotné slovo pochází z latinského actus – čin, neboť původně se jednalo o studie pohybu nebo postoje.

Na každé zobrazení nahého lidského těla můžeme nahlížet, zkoumat je a posuzovat ze čtyřech možných hledisek [1].

Přírozeným vztahem člověka k nahému tělu je vztah erotický. Erotická představa je spojena s pojmem lásky, která je člověku vlastní – i když v různých podobách – od samotného počátku jeho existence. Pocit erotického vzrušení se z pohledu na skutečné nahé tělo přenesl na jeho obraz s výrazným výtvarným řešením.

Vedle vztahu erotického se vzhledem k nahému tělu a jeho obrazu postupně vyvíjel vztah estetický, v tomto slova smyslu hovoříme o zobrazení nahého těla jako o vlastním aktu, kdy zobrazení sexuální vjem výrazně potlačuje či dokonce vylučuje.

V této souvislosti dochází k důležité diferenciaci – ve spojitosti s erotikou, bez jakéhokoli přihlédnutí k výtvarným či jiným aspektům, pojmáme zobrazení nahého těla obvykle jako pornografii. Hranice mezi pornografií a aktem je nestálá, odvíjí se od kulturních a náboženských zvyklostí společnosti i od osobních postojů a zkušeností diváka [2].

Významnou roli sehrálo zobrazení nahého lidského těla také v symbolické roli. Historie umění zná období, kdy bylo nahé tělo spojováno s představou něčeho nadpozemského, věčně nezobrazitelného. Jeho formou byli zobrazováni bohové, přírodní síly a dokonce i lidské vlastnosti.

Čtvrtou formou zobrazení lidského těla může být informativní pojetí, které bývá využito v oblasti vědy a medicíny. Muže mít také poslání dokumentární, případně reklamní a propagační.

Důvodem vzniku obrazu nahého lidského těla mohou být tedy pohnutky praktické, estetické, erotické i symbolické a samozřejmě i jejich některé kombinace. Vztah člověka se k obrazu nahého lidského těla v průběhu jeho historického společenského vývoje měnil – zvláště u starších děl je obtížné určit, které hledisko bylo důvodem jeho vzniku.

1.2 Vývoj a chápání aktu v umění

Prostřednictvím forem a různých způsobů zpracování zobrazení nahého lidského těla v různých historických a kulturních obdobích je možno zjistit, jak daná kultura přistupovala k pojetí lidské nahoty, kráse lidského těla a v případě ženského aktu lze také posuzovat dobový atribut ženy.

Zobrazení nebo ztvárnění lidského těla pravěkým člověkem mají podle historiků umění svůj původ ve snaze ovlivnit svůj běh života nadpřirozenou cestou – magií [3]. Pravěký umělec netvořil své kresby na zdech jeskyní a nevytvářel sošky postav k obdivu a uznání okolí. Byly to symboly, které měly pravděpodobně naprosto praktický význam – souvisely s ovlivněním hlavních aspektů jeho života - výsledků lovu nebo úrody jako zdrojů obživy, představovaly kult plodnosti a mateřství pro zachování rodu. Pravěkým autorům pravděpodobně na estetických nebo jiných hodnotách jejich děl nezáleželo. Umění starověkých civilizací překypovalo nástěnnými i zdobnými obrazy pohlavní lásky, smyslnosti a krásných ženských těl [4].

Malby pocházející z období starého Egypta reflektují lidská těla s přísnou dokonalostí a podle striktních pravidel, později se začínají projevovat i tendence smyslnosti. Zachycují motivy obřadů, božstev ale i běžných situací spojených s obyčejným životem. Dokonce byly objeveny i erotické náměty, ve kterých se již nejednalo o symbolická zobrazení, ale přímo o falické motivy a zachycení nahoty.

V období klasického řeckého umění je strnulost postav nahrazena realismem, živostí, krásou a harmonií. Námětově dominuje celému řeckému

sochařství hledání ideálu antické krásy. Následná helenistická kultura vyznává také ideál krásy. Ideálem je štíhlé ženské tělo s chlapeckými boky a širokými rameny. Nositelem lásky se stává zobrazení muže - boha Erota. Zdi ložnic v Pompejích byly zdobeny milostnými až sadomasochickými výjevy.

Výrazné erotické rysy nesou skulptury z hinduistických chrámů, v nichž zobrazení milostného spojení muže a ženy symbolizovalo jednotu různých prvků, jednotu člověka s božskou podstatou. Erotické a milostné scény, jejichž předobrazem jsou výjevy Kámasutry, nalézáme zobrazovány ve starých chrámech Indie, Číny i Japonska.

Zobrazování nahého lidského těla začalo být velmi silně potlačováno nástupem křesťanství. Jeho morálka zavádí pojem dědičného hříchu a staví akt vlastního zplození života spojením muže a ženy mimo zákon. Ztělesněním hříchu se stává samotné lidské tělo, nahé tělo je zobrazováno pouze v souvislosti s peklem a ďáblem. Gotické postavy žen i mužů jsou zahalené, vtíravá smyslnost je umělci obcházena alegorií. Madona je zobrazována s odhaleným prsem chystající se ke kojení, nezbytnou nahotu skrývají Adam a Eva rukama nebo listy, ve zobrazení náboženských výjevů se objevuje až sadomasochismus (např. Giottův obraz Poslední soud). Sexuální představy jsou potlačovány i v souvislosti s podporou celibátu.

Estetickou stránku antického pojetí krásy lidského těla objevuje znovu až období renesance. Lidské tělo je na obrazech malířů postupně odhalováno, objevuje se sexuální přitažlivost témat obrazů spojená s biblí, mythologií a historií, v nichž je žena postavou dominantní. Vznikají estetické normy, které se – podobně jako v antice – snaží vymezit ideál lidské postavy.

Zvrat přichází s nástupem extremistických tendencí katolické církve – inkvizice zavrhuje nahotu jako nemravnou sílu ďábla, vládne strach a falešná stydlivost. Velké množství uměleckých děl je zničeno.

Opětovné uvolnění přináší až galantní období rokoka, kdy se žena stává středem pozornosti uměleckého, soukromého i společenského života. Milostná tematika je náplní děl spisovatelů i malířů. Nahé ženské tělo dominuje na obrazech 18. století a začíná se objevovat i v ilustracích erotických knih. Duch porevoluční Francie přináší svobodu informací, tisku i malby. Objevuje se žánr

erotiky a pornografie, který se stává prostřednictvím obrazů i literatury prostředkem zájmu obchodu.

Viktoriánské období Anglie, jemuž je velmi podobná společenská situace ve Francii v období Napoleona III, přináší opět dominanci upjatosti a puritánství. Společenské konvence opět inklinují ke spojení nahoty s hříchem. Nastupující buržoazní revoluce nastoluje maloměšťáctví - zobrazení nahého lidského těla v malířství i sochařství se stává odvážným projevem několika mladých avantgardních umělců.

Podstatná změna nastává na přelomu 19. a 20. století nástupem společenského zlatého období. Žena nabývá opět významnějšího postavení, na prahu moderní doby se stává sebevědomou a významnou složkou společenského, politického a kulturního života. Vzniká řada rozkošnických děl, které jsou však zdrojem mnoha společenských skandálů. V tomto období se začíná v technologiích zobrazení lidského těla prosazovat nový vynález – daguerrotypie a tím začíná éra fotografie. Již ve svých počátcích se projevuje významně nejen v oblasti portrétu a zobrazení krajiny, díky rychlosti svého zhotovení a svojí autentičností rychle přejímá dominanci i v oblasti zobrazení nahého těla v produktech erotiky a pornografie. Počet umělců, věnujících se malířství jako hlavní oblasti tvorby, rychle klesá.

Téma aktu - často i silně erotického - se objevuje v meziválečném období v rámci avantgardních děl surrealistů. Surrealismus proklamuje svobodu umění, lidské tělo a projevy lásky jsou glorifikovány a velmi často zobrazovány. Myšlenkově vychází z Freudovy psychoanalýzy a v mnohých směrech se na ni odvolává. Témata lásky a vášně jsou umělecky vyjadřována velmi působivě a bez zábran. Některá díla se díky nadsázky a alegorie dostávají až na samou hranici pornografie. Surrealistické zobrazení nahoty je silné, sexuálně nabitě, bez moralizujících aspektů a zábran. V období 2. světové války se centrem surrealistického umění stává New York, po válce se jádro tohoto uměleckého směru přesouvá do Paříže.

Velmi bohatá a rozmanitá, přitom také konfliktní a sporná epocha v dějinách vizuálního umění, nastupuje počátkem 60. let minulého století jako období postmoderny či pozdní moderny. Morální pohledy na nahotu, erotiku a sex jsou různorodé – výrazné postavení zde zaujímají principy komunistické

morálky východního bloku, kde jsou projevy názorů na sex a erotiku tabuizovány. Projevy erotizmu v umění nepostihuje nyní pouze církev, ale i stát a policie. Formy zobrazení nahého lidského těla však zůstaly středem zájmu mnoha umělců, v plné míře to platí v oblasti tvůrčí fotografie. Nezanedbatelným působícím faktorem z pohledu tvůrců i diváků byla jejich případná homosexuální orientace. Roli sehrálo i feministické hnutí, které prosadilo nové zobrazovací formy a media, jako díla environmentální, performance nebo video.

S vývojem člověka a lidské společnosti mizí magické poslání umění, objevují se nové, fyzickým a duševním rozvojem člověka podmíněné pohnutky a důvody jeho výtvarných projevů.

Velmi častým tématem dnešních odborných prací o problematice vývoje zobrazování lidského těla jsou úvahy o konfliktu zobrazování nahoty s dobovými kritérii morálními a kritérii estetickými, tedy jednak hledisky estetickými a jednak hledisky etickými [5]. Platí to zvláště výrazně u aktu fotografického, který byl od svého počátku působení těchto protichůdných tlaků vystavován a ovlivňován.

Jeden z nástinů vývoje aktu vychází z názoru, že v období primitivních společenských vztahů byla primárním sexuálním výrazem genitálnost, nezbavená animálnosti. Souvisí to se skutečností, že na postavách zobrazovaných bohů byly genitální znaky výrazně zdůrazňovány. Tato zobrazení však přesto nesla znaky do dnešní doby oceňované poetičnosti.

S rozvojem lidské osobnosti, zapojením zvýšené představivosti do její psychiky, dochází k přechodu genitálnosti do vyššího stadia pojetí lidské nahoty – do stadia sexuální. Genitálnost se transformovala do sexuální, postupně se začaly objevovat základy její poetické nadstavby a vznikly předpoklady o jejím zařazení do kulturní struktury. Vznikají předpoklady základu uměleckého aktu, který – ať už v malířství, sochařství nebo později ve fotografii - se trvale stává citlivým odrazem pohybů morálních a uměleckých společenských hodnot, přičemž je vystaven tlakům často i mimouměleckých sil.

Dalším rozvojem pojetí ve zobrazení lidské nahoty byla výrazná erotizace sexuality. Vztah sexuality a erotiky v umění je široce diskutován. Erotizující zobrazení přitom vnímá sexualitu v kombinaci s nezanedbatelným výtvarným

řešením. Výraznou sexuální orientaci bez hledisek výtvarných pak sleduje pornografické zobrazení.

Realizuje-li se erotika mj. i v oblastech lidských smyslů a lidské představivosti, naplňuje se svým způsobem i představa sexuálních idolů a tím získává erotika i určitou hodnoticí estetickou normu.

Dobový ideál sexu však zůstával stále symbolizovaný, určujícím prvkem byla ponejvíce dráždivá smyslnost díla. Erotika jako fenomén sexu získávala v kulturně-společenském vývoji stále větší prostor pro své estetické zpracování a stávala se téměř estetickou kategorií. S vývojem civilizace společnosti lze nalézt tendence depoetizace sexuality. V umění však lze zaznamenat tendence opačné, které směřují k renesanci psychosexuální harmonie. V umění aktu je sexualita poetizovaná do erotiky ve výtvarné rovině a získává specifický esteticky-erotický výraz.

Významnou roli v problematice vnímání zobrazeného nahého lidského těla hraje bezesporu schopnost či neschopnost publika přesněji diferencovat jeho erotické působení od estetického. Jde zřejmě o konflikt dvou motivů, kterými je zájem o akt určován. Snaha umělce je často vedena potřebou sladění nebo sjednocení estetického a erotického působení díla. Estetická kvalita nahoty a její posuzování divákem je do značné míry ovlivněna sexuálními mechanismy v jeho emocionálně-představové sféře, provázenými i konkrétními zážitkovými vztahy.

Jestliže v aktu převládá erotické napětí spolu s absencí zdůraznění estetické kvality nahého těla, může být posuzován jako další vývojový směr – směr pornografický, jehož základním cílem je snaha vyvolat sexuální reakci samu o sobě.

V uměleckém aktu dominuje čistě výtvarný charakter díla, erotika je pojmána jako výtvarný prvek a její sexuální význam je druhořadý. Jsou zdůrazňovány estetické kvality nahého těla, vnímané autorem jako výtvarně – experimentátorský prvek, více méně chladným postojem k tématu a snahou o dokonalost světla a kompozice. Kontrastem, plošností, nezvyklou a originální kompozicí autor potlačuje nebo zdůrazňuje objemy a detaily tak, aby oslabil nebo dokonce vyloučil sexualitu a navedl diváka ke vnímání harmonie linií a tvarů, které mu dříve unikaly.

Otázkou může být, který aspekt je v motivaci v zájmu o akt primární. Určujícím faktorem pro uměleckou hodnotu aktu může být skutečnost jisté nezávislosti a intenzity estetického a sexuálně-erotického motivu. Nelze jednoznačně tvrdit, že estetické působení díla by mělo být v případě aktu primární, neboť i erotický charakter je součástí vjemu a má svoji specificky estetickou funkci. Lze říci, že akt je v uměleckém zobrazení zdrojem esteticko – erotického zážitku.

Hranice mezi aktem jako uměleckým dílem a pornografií, která nemá s uměním nic společného, je velmi variabilní a neurčitá. Její proměnlivost závisí na společensko-historických podmínkách, na historicky daných etických a estetických normách, které si vytváří příslušná doba i na okolnostech čistě individuálních. Emotivní působení aktu může být velmi rozdílné. Jeho kvalita závisí na šířce divákovy představivosti, na jeho dosavadních zkušenostech, na rozvinutí jeho bytostných sil a jeho harmoničnosti [6].

Touha a snaha po zobrazení nahého těla je stará jako lidstvo samo. Od pravěkých kreseb v jeskyních, přes antický ideál spojení krásy těla a duše, renesanční sochy i obrazy, až ke vzniku a uplatnění fotografie. Za poměrně krátkou dobu existence se fotografie dokázala usídlit ve všech žánrech, stejně jako malířství za několik set let vývoje. Její vývoj a historie v oblasti aktu, zvláště v oblasti zobrazování nahého mužského těla, bude nastíněn v následující kapitole.

2 VÝVOJ AKTU VE FOTOGRAFII V ČESKÝCH ZEMÍCH

2.1 Od vzniku fotografie do konce 1. světové války

Již před rokem 1839 – rokem objevu fotografie - mělo zobrazení nahého lidského těla ve výtvarných oborech hlubokou historii. Nastala doba celoevropských společenských změn a zvrátů, v níž se tento druh zobrazení nepovažoval za výtvarný (či umělecký) obor. Akt si však jako jeden ze způsobů zachycení skutečnosti našel velmi brzy své pevné místo.



Anonym, Čtoucí dívka, 1850

Nejstarším dochovaným aktem z 50. let 19. století je daguerrotypie čtoucí dívky od neznámého autora.

Zobrazování nahého těla se však potýkalo s problémy vnímáním hranice mezi aktem a pornografií. Mnozí fotografové byli zatýkáni za porušování „mravopočestnosti“. A ani nemuseli být autory snímků, stačil pouze fakt, že tyto snímky vlastnili. Mnohé daguerrotypie s „lechtivým“ námětem se do našich zemí dostávaly jako zboží z dovozu, především z Francie. V roce 1856

v hotelu U arcivévody Štěpána vystavil František Friedrich společně s místopisnými stereografiemi i snímky, jejichž obsah byl dodatečně označen jako neslučitelný s obecnou morálkou [7]. Friedrich byl odsouzen na 48 hodin

vězení a po odvolání mu byl snížen trest na pokutu. U diskutovaných fotografií však není jasné, zda se jednalo o vlastní tvorbu, či o fotografie dovezené.

V 60. až 70. letech devatenáctého století se díky módní vlně vizitek rozšířila fotografie do různých společenských vrstev, vznikalo tak i mnoho odvážnějších fotografií. Z druhé poloviny 19. století se však zachovalo jen velmi málo ateliérových fotografických aktů.

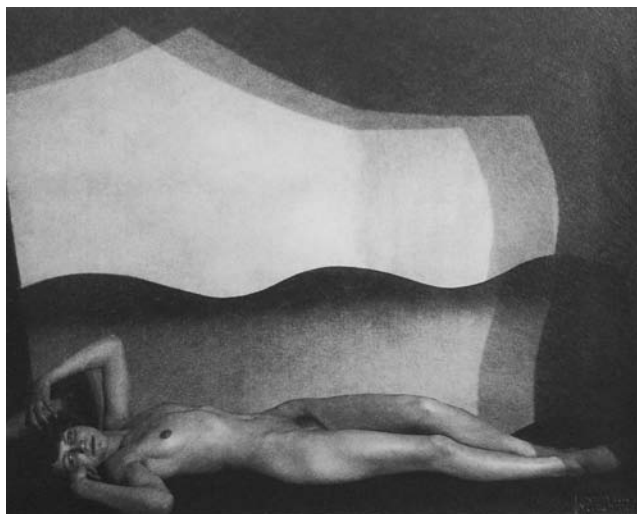
Nejstarším dodnes dochovaným aktem je práce **Antonína Stiftera z Křince**. Koncem 90. let vznikl také fotografický seriál kolínského fotografa **Františka Krátkého**, který stereografickou technikou zachytil svlékající se dámu.

Fotografický akt vznikl i v oblasti vědy a výzkumu: například etnografické a cestopisné dokumentární fotografie domorodých žen kmene Bororó v Brazílii zachytil roku 1905 **Alberto Vojtěch Frič**. Některé fotografie dokonce výzkumné hodnoty přesahují a mohou být zařazeny do vývoje českého fotografického aktu. V zahraničí dokonce vznikaly i fotografické studie pohybu člověka nebo fotografie pro medicínské použití.



Alfons Mucha, skica pro nástěnnou malbu v německém divadle v New Yorku, 1898

Výhod, spojených s pořizováním snímků nahých postav, využívali v první řadě malíři. Tím vznikalo úzké spojení mezi malířstvím a fotografií, která v podstatě těžila z malířské tradice. Malíři - fotografové si ke konci 19. století začali vytvářet figurální předlohy k vytváření obrazů, ale i soch. Díky ní dokázali snadněji a rychleji věrně zachytit podobu, světelné rozložení, ale i celé aranžmá. I proto možná mnoho prvních fotografií byli původním povoláním malíři, kteří tento postup využívali pro zachycení složitějších kompozic. Takto



František Drtikol, Svlékání (Vlna II), 1925

koncem století pracovali například **Vojtěch Hynais, Václav Brožík, Emanuel Kodet**. Mezi nejvýznamnější takové tvůrce patřil **Alfons Mucha**, jehož fotografie nejsou pouze předlohou k dalšímu dílu. Vynikají výraznou jedinečností, technicky reálně zachycují osoby včetně jejich

individuálních rysů, fyzických a kosmetických nedostatků. Snímky nám dávají možnost pohlédnout na reálnou, neupravenou podobu ženské krásy své doby. Fotografie působí bezprostředně, byly zhotovovány věčně. Alfons Mucha, aniž by tušil, vytvořil jedinečný soubor, který nám dnes dává nahlédnout do období Belle Epoque, jehož byl představitelem.

Počátkem 20. století se intenzivně tomuto tématu věnoval **Jaroslav Petrák**, autor stěžejního díla o fotografii secesního piktorialismu – knihy „Žeň světla a stínu“ (1910). Na první pohled mimo kontext české fotografie tvořil v Paříži plzeňský rodák **Rudolf Schneider-Rohan**, dnes znovuobjevený autor nápaditých ženských i mužských aktů. Významnou osobností nastupujících fotografií byl **František Drtikol**, který je považován za prvního českého fotografa světového významu. Pro Drtikola se stalo téma aktu v jeho tvorbě klíčovým a dosáhl v tomto směru na svou dobu obdivuhodných výsledků. Byl také vyhlášeným portrétistou. Další významnou osobností



Rudolf Schneider-Rohan, Tanečnice Jelizaveta Nikolskaja, 1928

počátků českého aktu je **Alois Zych**, autor cudných aktů své ženy a její sestry. Fotografie vynikají důmyslnou kompozicí, prací se světlem a domácí intimitou. V rámci českého vývoje je prvním fotografem, který vydal svou knižní publikaci – v roce 1926 vyšlo jeho „20 aktů inž. Aloise Zycha“. Třetím význačným fotografem období secesního piktorialismu je **Karel Novák**. Absolvent vídeňské grafické školy, který působil v německých Brémách, má kromě svého fotografického odkazu ještě jeden významný vliv na českou fotografii. Roku 1920 se podílel na založení ateliéru fotografie na Státní grafické škole v Praze, kde po dalších 15 let vedl ateliér portrétní fotografie. Novák dokonce působil



Karel Novák, 20. léta

jako pedagog ve Vídni, kde jedním z jeho žáků byl i **Anton Josef Trčka**, známý hlavně svou portrétní tvorbou (autore známého expresivního portrétu Egona Schieleho). Jeho tvorba v oblasti aktu je silně ovlivněna právě Karlem Novákem. Využívá klasičtějšího pojetí ležících žen, s výraznou draperií. **Rudolf Koppitz**, rodák z Bruntálska, je autorem vynikajících portrétů, aktů a symbolických výjevů. Několik let působil v ateliérech v Brunále, Opavě a Brně. Postupně se přibližoval Vídni a dnes je v hlavním městě Rakouska považován za klasika.

2.2 Léta dvacátá až čtyřicátá

Konec první světové války měl za následek vznik samostatného Československa, urychlil se tak celospolečenský vývoj, což mělo zásadní vliv také na vývoj v celém umění, fotografii nevyjímaje. Několik představitelů impresionistického piktorialismu začalo tvořit v duchu moderní fotografie, nepokračovali však k avantgardě. Například právě František Drtikol se vzdal ušlechtilých tisků a užíval pouze čistou bromostříbrnou fotografii. Začal vznikat avantgardní proud, který patřil k nejsilnějším v Evropě. Čeští umělci dokázali

originálně reagovat na avantgardní proudy v ostatních evropských zemích a mezinárodní uznání si čeští umělci získávali v různých výtvarných směrech, včetně fotografie. Díky tomu se Praha alespoň na chvíli stala centrem kubismu a surrealismu, srovnatelným třeba s Paříží. Fotografové té doby patří k dnes nejuznávanějším tvůrcům celosvětové avantgardy.

Poměry a vnímání zobrazení lidského těla v nové republice bylo daleko přívětivější než v konzervativním císařství. Fotografický akt se začal objevovat na výstavách fotoamatérských klubů, profesionálních fotografů, v avantgardních a tradičních časopisech a občas a na stánkách ročenky Československé fotografie.

Začaly se vydávat i publikace a fotografická alba s fotografiemi aktu. Bylo vydáno fotografické album „20 aktů inž. Aloise Zycha“ a „Apotheosy“ s moderněji pojatými akty Drtikolova největšího konkurenta **Jindřicha Vaňka**, které ještě splňují hodnoty piktorialistického stylu, ale postupně se přibližují ke glamouru.

Akt v té době sice nepatřil k nejfrekventovanějšímu žánru v té době, ale intenzivně se mu věnovalo mnoho autorů. Například **Jaroslav Fabinger** – spolupracovník Jindřicha Štyrského a funkcionář Českého klubu fotografů amatérů – používal Sabattierova efektu.

Velký vliv na rozšíření aktu fotografické veřejnosti měl **František Drtikol**, který pořádal ve svém ateliéru řadu kurzů fotografie aktu a portrétu. Ovlivnil tak tvorbu **Josefa Větrovského**, který ačkoli užíval stejné dekorace, gesta a pózy modelek, dokázal do fotografií vložit i jistou dávku osobitosti (modelky se zavřenýma očima).



Josef Sudek, Detail s barokním křídlem
1951-4

František Drtikol je autorem, jehož dílo v oblasti aktu nemá v naší zemi konkurenta. Do roku 1935 vyfotografoval mnoho ženských aktů, ale i několik mužských aktů a autoaktů.

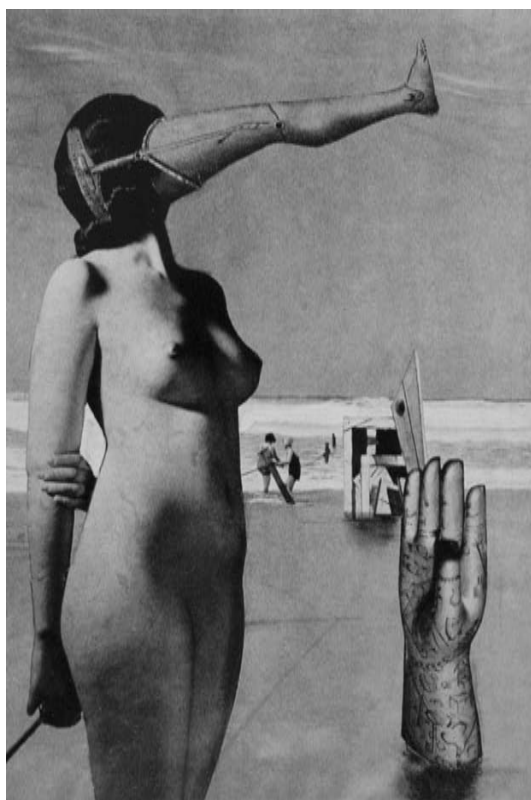
Fotografickému aktu se věnoval i **Josef Sudek**, který již v meziválečném období vytvořil několik ženských aktů. Nejosobitější fotografie však vznikly v 50. letech a plně se v nich odráží všechny prvky charakteristické pro Sudkovu tvorbu.

Fotografická tvorba české avantgardy byla ovlivněna konstruktivismem, funkcionalismem, novou věcností a později i surrealismem. Konstruktivistické kompoziční principy jsou patrné u několika aktů **Jaroslava Funkeho**, které vznikly mezi lety 1927-38. Výrazná je dynamická diagonální kompozice rukou, linie, později deformace těla způsobená fotografováním přes sklo.

Surrealismus se svou otevřeností k sexuální tematice a odvoláváním se k teoriím přiborského rodáka, objevitele psychoanalýzy Sigmunda Freuda, přinesl v 30. letech do českého umění mnoho erotických a snových motivů.

Byl jedním z posledních velkých evropských směrů, který ovlivňoval všechny výtvarné obory. Snad nejvýrazněji

erotickým dílem surrealismu je soubor básní a koláží **Jindřicha Štyrského** „Emilie ke mně přichází ve snu“ (1933). Vytvořil barevné koláže, ve kterých spojoval výstřižky z pornografických magazínů zahraničního původu. Výstřižky zasazoval do snových krajín, vesmírné oblohy či ruin domů s tématy lásky a smrti (u surrealistů velmi oblíbené). Sám Štyrský napsal: „*Sestrou erotiky je bezděčný úsměv, pocit komiky nebo záchvěv hrůzy. Sestrou pornografie je však vždy jen stud, pocit hanby a znechucení. Část těchto silně*



Karel Teige, Koláž č. 293, 1944

erotických fotomontážních kompozicí budete prohlížet s úsměvem na rtech a ostatní s pocitem hrůzy“ [9].

Erotickými kolážemi se zabýval také **Karel Teige**, hlavní teoretik české avantgardy. Na rozdíl od Štyrského se nejednalo o koláže s pornografickými obrazy. V Teigeho kolážích se objevují fragmenty ženského těla na pozadí různých scénérií. Vytváří tak obraz plný různých metafor, symbolů a pocitů. Štyrský využíval fragmentů ze zahraničních pornografických časopisů, Teige detaily z fotografií současných avantgardních českých i evropských tvůrců. Karel Teige své koláže nezveřejňoval. Znal hranice svých výtvarných možností a tato technika mu plně vyhovovala. Blízko k Teigevým kolážím mají fotografie asambláží **Františka Vobeckého**. Části ženských těl bývají umístěny na pozadí různých struktur a akty jsou později doplněny drobnými předměty. Vobeckého fotografie oslavují ženy. Nejsou tak odvážné jako Štyrského, avšak mají v sobě symboliku hluboké erotické touhy.

V Rakovníku vznikla skupina Ra, která sdružovala mladší generaci surrealistů. Jejím protagonistou byl **Václav Zykmond**, který fotografoval sám sebe během tzv.



Václav Zykmond, Akt, 1937

„Řádění“. Vzniklo tak několik jeho osobitých autoaktů. Krom toho Zykmond fotografoval torza ženských aktů a spojoval je se záběry stromů, dlažby aj. Také využíval detailů ženského těla k tvorbě jemných a decentních fotografií.

Vznik Protektorátu a zánik demokratického Československa roku 1939 byl velkým mezníkem i pro českou kulturu. Avantgardní umění bylo považováno za zvrhlé a i když čeští tvůrci mohli na rozdíl od sousedních kolegů tvořit o něco déle, publikační činnost byla omezena a zdálo by se, že válka pro fotografii aktu představuje největší hrozbu. Daleko horší situace však nastala po nástupu



Josef Ehm, Imaginární prostor, 1940

komunistické ideologie v roce 1948. Během války vznikaly fotografie aktu ve stylech předchozích období, avšak bez větší šance na zveřejnění.

Josef Ehm a **Jaromír Funke** tou dobou vedli časopis Fotografický obzor. Jště v listopadu 1940 se jim povedlo vydat číslo zaměřené na avantgardní fotografii. Byl zde publikován také Ehmův akt Imaginární prostor. Autor po

vzoru Man Raye invenčně využil Sabbattierova efektu ke zdůraznění ženských křivek. Za války a těsně po válce vznikaly akty **Karla Ludwiga**. Fotografoval ve stylu glamour, ale i předjímal fotografický akt 60. let. **Miroslav Hák** tou dobou vytvářel akty pomocí sendvičové montáže. Během třech let demokracie (1945-48) byly jště monografie Karla Ludwiga a Miroslava Háka vydány.

Všechny trendy ve vývoji naší fotografie aktu však byly zadrženy nebo výrazně zpomaleny v roce 1948 po nástupu komunistické totality, kdy byl akt tehdejšími kulturními ideology prohlášen za buržoazní přežitok a jeho vystavování a publikování bylo na dlouhá léta znemožněno.

2.3 Období let padesátých a šedesátých

Po nastolení totality v Československu nebylo neoficiální umění žádané. Pro českou fotografii to byla doba temna ale i nových očekávaných nadějí, které přinesla další dekáda. Ludwigovy plány s vydáním samostatné publikace věnované pouze tematice aktu překazila v poslední fázi ideologická cenzura a z vydání sešlo.

Roku 1950 byl vyhlášen oficiální nástup socialistické fotografie. Fotografie měla mít jasný ideový směr v souladu se socialistickým smýšlením. Fotografický akt se stal tabu, byl akceptován pouze ve spojitosti s ideologickým

zaměřením. Časopis Československá fotografie byl přejmenován na Novou fotografii a reprezentoval soudobý trend. Ve většině zde mohla být publikována pouze díla členů komunistické strany.

Paradoxně fotografický akt vznikl v rámci cestopisných a etnografických studií **Jiřího Hanzelky** a **Miroslava Zikmunda**. Ve svých knihách mohli publikovat fotografie domorodých obyvatel Afriky a Latinské Ameriky, na kterých byly zachyceny domorodé ženy ve sporých oděvech.

Až v období politického a kulturního „tání“ (v roce 1956) byla vydána monografie **Josefa Sudka**, která obsahovala i několik aktů.

V druhé polovině 50. let se situace v české fotografii začala zlepšovat. Začal být vydáván čtvrtletník Revue Fotografie. Otevřením první výstavní síně v Evropě věnované pouze fotografii galerie n. p. Fotochema (1957) se fotografie otevřela široké veřejnosti. V těchto letech se také intenzivně začal věnovat fotografii aktu **Josef Prošek**. Ženské tělo a jeho detaily vrací do fotografie estetiku a lehký náboj erotičnosti.

Zmíněné období bylo pro fotografický akt velmi nelehké. Mnoho autorů přestalo být v tomto žánru aktivními a velké množství fotografií aktu bylo z obavy před nařčením z šíření pornografie zničeno.

Po Stalinově a Gottwaldově smrti v roce 1953 a postupném uvolňování dogmatického režimu se celá kulturní scéna začala probouzet. Do uvolněného období se v 60. letech do fotografie vrací téma aktu, který se stal dokonce nejpopulárnějším a nejrozšířenějším žánrem. Akty začaly být publikovány v časopisech, vycházely publikace s touto tematikou a dokonce nakladatelství Orbis vydalo několik pohlednic s ženským tělem. Fotografové navazovali na fotografické techniky, které byly známy už z meziválečného období – Sabbattierův efekt, sendvičové montáže s kombinací těla modelky a struktury, hrubé zrno aj. Autoři navazovali na dílo **Karla Ludwiga** a **Miroslava Háka**. **Václav Chochola** vytvořil několik klasických aktů bez použití výraznější stylizace. **Ján Šmok**, pedagog FAMU, své akty vytvářel jako instruktážní snímky k teoretické nadčasové publikaci „Akt vo fotografii“, která vznikla v 60. letech.



Miloslav Stibor, z cyklu 15 fotografií
pro Henry Millera, 1968

Výraznou osobností aktu 60. let je **Miloslav Stibor**. Jeho dílo postupně získalo mezinárodní věhlas. Vrcholem jeho tvorby je soubor „15 fotografií pro Henryho Millera“. Smyslné detaily ženských těl v dramatickém osvětlení byly v tehdejší době velmi originální. Později se od této čisté linie oddálil a v 70. letech vytvářel akty inspirované antickou mytologií. Využíval pohybovou neostrost, montáže několika negativů a vícenásobné expozice. S dalšími soubory však již nebyl natolik úspěšný.

Spojení detailů těla s různými strukturami se objevovalo i ve fotografiích **Ladislava Postupy**. Najdeme u něj však i čisté fotografie zdůrazňující jednoduché linie. Sendvičové montáže a diaprojektorové projekce rytmických motivů uplatňovali v aktech **Jaroslav Vávra** a **Zdeněk Virt**. Oba autoři užívali ve své tvorbě principy op-artu.

V 60. letech začaly vznikat také inscenované fotografie s motivy nahých těl v různých situacích. Průkopníkem v tomto směru by **Jan Sauděk**, dnes jeden z celosvětově nejznámějších českých fotografů. Saudkovo dílo vyniká jasným a osobitým rukopisem a je známé také díky kontroverzním reakcím, které vzbuzuje.

Dalším protagonistou české inscenované fotografie byl **Taras Kuščynskyj**. V 60. letech začal fotografovat akty v přirozeném světle a svá nejznámější aranžmá vytvořil v 70. letech.

Zmínění autoři předznamenávali a určovali další vývoj v české fotografii. Ten byl však po roce 1969 narušen Husákovým normalizačním režimem a publikační či výstavní činnost byla stále obtížnější.

2.4 Od sedmdesátých let do současnosti

Návrat komunistické totality v dubnu 1969 se ve fotografii projevoval pomaleji a ne s takovou intenzitou jako v literatuře, filmu či malířství. Počátkem 70. let bylo ještě možné vystavovat a publikovat fotografické akty, avšak postupně docházelo k jejich veřejnému ubývání. Ve větší míře se začaly objevovat až v druhé polovině 80. let. Paradoxně nahé ženské či mužské tělo bylo jedním z hlavních motivů československé inscenované fotografie, která právě v 70. letech vyvrcholila.

Ve svém díle pokračoval **Jan Saudek** a v 70. letech začal pracovat v osobitém stylu, který rozvíjí dodnes.

V Brně vznikla skupina Epos **Rostislava Košťála, Františka Maršálka, Jiřího Horáka a Petra Sikuly**. Skupina byla ovlivněna hnutím hippies, symbolismem, existencionalismem a surrealismem, dále filmem, absurdním divadlem a zahraničními módními fotografy. V jejich fotografiích šlo o vyjádření pocitů pomocí různých aranžmá a scén. Velmi oblíbeným u publika byl **Taras Kuščynskyj**. Nahé krásky fotografoval v přírodě a pomocí exaltovaných gest zachycoval ženský půvab a spojení s přírodou. Méně oblíben byl však u kritiků, kteří mu vyčítali líbivost.



Pavel Hudec Ahasver, 1968

Pavel Hudec-Ahasver patřil v 60. letech k předním

fotografům inscenované fotografie. Později se věnoval fotografiím pohlednic.

Klasičtěji pojaté akty v jednoduché harmonické kompozici vytvářel **Milan Borovička**. Tyto obstály ve zkoušce s časem podstatně lépe, než jeho jiné práce, ve kterých užíval staromódních předmětů jako pavích per, listů, ovoce aj.

V 80. letech začala ovládat českou fotografii „slovenská nová vlna“. Iniciovali ji studenti FAMU **Tono Stano**, **Rudo Prekop**, **Michal Pacina**, **Kamil Varga**, **Vasil Stanko** a další. Fotografování pro ně bylo hrou a tak fotografii odlehčili. Zobrazovali těla z masa a kostí. Jejich společné dílo (Stano, Prekop, Pacina) „Hra na čtvrtého“ je možno dnes považovat za jedno ze stěžejních děl inscenované fotografie. **Tono Stano** je navíc dodnes mezinárodně uznávaným fotografem aktu a portrétu.

Vladimír Židlický zasahuje do negativu a pozitivu a vytváří expresivní fotografie žen. **Zdeněk Lhoták** fotografuje své vlastní tělo z nečekaných uhlů pohledu.

Pádem komunistického režimu v československu a návratem demokracie po roce 1989 se vytvořila mimořádně uvolněná atmosféra. V trafikách se objevilo mnoho erotických a pornografických časopisů. To ve společnosti vytvořilo naprosto odlišné vnímání aktu (soft pornografie Jerry Pasternaka, libivé barevné akty Jadrana Šetlíka byly považovány za skvělá díla)

Po bouřlivém počátku 90. let se situace v českém aktu vytrýbila. Inscenované snímky **Michala Macků**, **Václava Jirásky** a **Ivana Pinkavy** jsou opakem k hravosti a poetičnosti inscenované fotografie 80. let. Zabývají se lidskými archetypy, existencionálními otázkami, každý svým velmi osobitým způsobem. **Pavel Mára** vytváří technicky precizní nadživotní fotografie pozastavující se nad podobou a identitou člověka a další práce, ve kterých experimentuje s technikou fotografie ve spojení s ženským nebo mužským tělem.

Počátkem 90. let se z emigrace vrací fotograf slovenského původu **Robert Vano**. V předchozí dekádě se ve Spojených státech prosadil jako módní fotograf a tvůrce mužských aktů. Autoaktům se u nás hojně věnuje **Václav Stratil**. Všestranný výtvarník **Jiří David** fotografuje svého syna Daniela. Fotografií aktu se začínají stále více zabývat ženy. Dokumentárním způsobem zachycuje akty **Irena Armutidisová** a **Jolana Havelková**. **Michaela Brachtlová** ve svém souboru konfrontovala fragmenty mužského těla a kožešin. Po vzorů surrealistů odkazovala na různé latentní erotické významy. **Veronika Bromová** experimentuje se svým tělem a jeho rozličnými deformacemi.



Veronika Bromová, ze souboru
Zemzoo, 1998

V roce 2000 proběhla rozsáhlá výstava Akt v české fotografii v Císařské konírně Pražského hradu. Navštívilo ji přes 45 tisíc diváků a stala se tak druhou nejnavštěvovanější výstavou roku. V redukované podobě pak putovala po několika evropských metropolích. Podrobně se pak aktem v české fotografii zabývá kniha Vladimíra Birguse a Jana Mlčocha, která vznikla při příležitosti výstavy, Akt v české fotografii [24].

3 FENOMÉN MUŽSKÉHO AKTU

3.1 Mužský akt ve stínu aktu ženského

Společenská pozice mužského a ženského těla – tedy i jejich zobrazování formou aktu – by měla být na první pohled stejná. Vývoj společnosti a tedy i vývoj umění jim však nakonec přisuzuje postavení odlišná.

Důvodů můžeme nalézt hned několik. V první řadě hraje roli rozvoj citového života člověka. Žena jako citový objekt zaujala vedle muže výraznější postavení. Představuje dárkyni života – je dominantním symbolem mateřství. V této souvislosti se objevuje druhý aspekt ženství – aspekt erotický. Třetím hlediskem priority ženy je estetické hledisko – vzniká vztah k formám ženského těla jako k předmětu hmatových a zrakových vjemů.

Citová vazba k otcovství a muži jako jeho nositeli je jiná a zřejmě slabší. Úloha konkrétního muže v souvislosti s dárčovstvím života je druhořadá. Zatím co žena je představitelkou mateřství, tělesné krásy, lásky a něhy, je muž především představitelem síly, moci, rozumu a ochrany.

Praktickou příčinou zobrazování mužského aktu v menší míře, či dokonce jeho vytlačení, může být také komercializace fotografického aktu. Ženské tělo bylo v posledních desetiletích předmětem obchodní podnikavosti a reklamy. Tento fakt nemá nic společného s estetickým vnímáním, ale s masovým vkusem většiny diváků, kteří i ve kvalitním (fotografickém) aktu nevidí estetické hodnoty, ale pouze nahou postavu. Nenalou měrou se o to zasloužila také skutečnost, že fotografie mužského aktu vyžaduje poněkud odlišnější přístup než zobrazení ženy a že od 20. let se jen výjimečně mohl divák setkat na stránkách časopisů a ve výstavních síních s kvalitním mužským aktem, který by postrádal prvky směšnosti v podobě komických gest, které jen zvýrazňovaly muskulaturu (míní Václav Zykmond v roce 1970 [8]).

Proti vlně jednostranného zdůrazňování sexuality v ženském aktu se ozývají i ženy samy. Pohled na krásné mužské tělo je estetickým zážitkem a nesporně i drobným sexuálním zážitkem pro každou zdravou ženu. Je-li tento fakt málo nám, je to způsobeno tím, že jej společnost tak zarytě a pokrytecky ignoruje a tudíž ženy samy tuto skutečnost jen velmi nerady doznávají.

3.2 Umělecké zobrazení mužského těla

Mužská nahota bývala vždy považována za vznešenou. V dnešní době se již málokdo pozastaví nad fotografií zobrazující muže v rouchu Adamově. Postupná liberalizace všemožných „tabu“ vytlačila z povědomí diváků jistou touhu o kvalitní zachycení nahoty. Možnou příčinu můžeme nepochybně hledat v sociálních změnách a také ve vývoji umění, kdy je lidské tělo formováno do různých abstraktních obrazů. Ve všech zobrazeních měla krása mužského těla jinou symboliku a jinou podstatu, než zobrazení nahé ženy. I když je jiná a vyžaduje specifický přístup, v některých dějinných obdobích bývalo zobrazení mužské krásy stavěno na vyšší úroveň a opěvováno daleko víc, než žena.

Samotný vědomý vznik zobrazování mužské nahoty najdeme již v antickém Řecku [10]. Řídící orgány tehdejších sportovních her se usnesly na pravidlu (ne)odívání sportovců. Vzhledem k uvolněnosti myšlení a společenské struktuře Řecka je možné, že tito starší muži měli osobní zájem shlédnout sošná a vypracovaná těla mladých mužů. Běžci, zápasníci, oštěpaři a další muži s krásnými postavami se stali vzorem nejen pro tehdejší sochaře. Vyvinul se tak neobyčejně silný kult chlapeckého a mužského těla, splňující antický ideál krásy. Touha po zobrazení krásného muže byla na vyšší úrovni, než zobrazení ženy. Menší zájem o ženské tělo v tehdejší sochařství můžeme hledat ve snad přílišné hladkosti jeho forem a v nedostatku atraktivního promodelovaného povrchu. Ženy byly většinou zobrazovány částečně zahalené do drapérií, muži zcela nazí. V takové míře se kult mužského těla v historii umění již neopakoval.

V tradici zobrazování nahoty pokračovali Římané, avšak nástup křesťanství znamenal úpadek zobrazování těla. Nahota byla povolena pouze ve spojitosti s ďáblem [2]. Zatímco řeckým bohům nahota zřejmě vůbec

nepřekážela, křesťanští světcí nebyli zobrazováni nahí nikdy. Později se běžně objevuje mužský akt Krista, vždy však zahalený rouškou. Jedinou společensky přijatelnou výjimkou bylo zobrazování Adama a Evy, ovšem vždy se zakrytými genitáliemi.

Znovuzrození krásy lidského těla nastává až v období renesance, kdy se výtvarní umělci ve středozemí vrací k antickým vzorům a hojně využívají postav nahých mužů nejen za účelem zobrazení bájných motivů. Ve středu zájmu byl po antickém vzoru muž s výraznou muskulaturou. Sochy nahých mužů vytvářeli Donatelli, Cellini, Michelangelo aj. a my dodnes obdivujeme techniku, kterou byly zpracovány.

V 15. století ve Francii se objevuje zobrazení štíhlých, zženštilých mladých mužů. Později nechává sám sebe portrétovat v aktu „Král slunce“ Ludvík XIV. Mužská krása byla opěvována hlavně v oblastech dnešní Itálie a Francie. Naopak tomu bylo v severských zemích, kde po dlouhá léta byla nahota společensky nepřijatelná.

V 16. století opět zasahuje církev a nahota je opět nežádoucí. Reformy začínají ve Vatikánu „oblečením“ Michelangelova Posledního soudu. Moc byla v rukou inkvizice a mnoho uměleckých děl nejen s motivy nahých těl bylo zničeno.

Počátkem 19. století, se vzestupem Napoleonova impéria, mění výtvarné umění hodnotu a stává se často prostředkem k propagaci větší slávy impéria. Sochař Antonio Canova dosahoval mimořádných úspěchů s prací s bílým mramorem. Sám Napoleon, obdivovatel římského impéria, se stal modelem k několika sochám mužských aktů, kdy byl příznačně stylizován do postavy boha války Marsa. To mohlo být zapříčiněno i objevem zakonzervovaných antických měst Pompejí a Herkulanea. Byl opět objeven hluboký vztah antické kultury k tělesnosti.

Později, spolu s ústupem mytologie a symboliky, mužský akt v malířství postupně mizí. Jistou roli si udržel až do nástupu moderního umění pouze v sochařství a postupně z výtvarného umění ustupuje.

Naskytá se otázka, zda mužský akt je ve srovnání s aktem ženským do jisté míry tabuizován [11]. Skutečností je, že pod pojmem akt si představujeme převážně zobrazení nahé ženy. V době klasické řecké antiky

tomu bylo jistě naopak. Ještě v minulém století byl mužský akt i u nás přirozeným motivem umělecké tvorby. Postupně totiž v umění nabývá na významu stylizace a formy skutečného těla ztrácí důležitost.

Hovoříme-li o tom, že mužský akt je v současné době opomíjen, je představa spojená s přirozenou přitažlivostí mužských tvůrců k ženskému tělu zřejmě zjednodušená. Proč tomu není rovněž tak u výtvarnic – žen, které by se měly tedy soustředit převážně na akty mužské? Jestliže u umělců – mužů je jejich vztah k ženskému tělu považován za přirozený, jsou známy případy, kdy výtvarnice - žena, soustřeďující svoji tvorbu na akty ženské, byla nařčena z homosexuality. Pravdou zůstává, že mnoho tvůrců mužského aktu právě tímto způsobem projevovalo svůj obdiv k mužskému tělu, a to hlavně v dobách nepochopení některých odlišností lidské individuality.

Svoji roli bude muset v tomto směru sehrát cílevědomá výchova v oborech umění, významnou roli však bude hrát v tomto případě i samotná umělecká kvalita mužského aktu (Michelangelův David je obdivován celými generacemi lidí bez rozdílu pohlaví i národnosti).

3.3 Přehled světového vývoje mužského fotografického aktu

První fotografové velmi rychle pochopili výhody, spojené s pořizováním fotografických snímků. Realistickou, rychlou a v porovnání s malbou i cenově dostupnější technikou, začali pořizovat snímky nahých mužů jako tzv. “pomůcky pro malíře”. Jednalo se o jediný způsob, jakým se alespoň částečně dal ošetřit vznikající obchod s erotickým či dokonce pornografickým



E Durieu Academie de l'album Delacroix reunissant 1853 54

materiálem, který pochopitelně nebyl zcela legální [10].

Po oznámení vynálezu fotografie roku 1839 začali tento způsob zachycení reality využívat malíři pro vytvoření skicy. Tohoto hojně využíval například Eugène Delacroix, pro kterého vytvářel fotografické akty Eugène Durieu. V polovině 19. století, kdy se mužští zástupci aristokratických vrstev stávali vlivnými průmyslníky a obchodníky, začala se vytvářet nová společenská vrstva. Tato změna měla zásadní vliv i na umění. Vlivní muži, kteří formovali hospodářské systémy, měli zájem o fotografie svých nahých žen i milenek. Jejich vlastní podobizny znázorňující je samotné nahé však byly nepříjemné. Mužské akty vznikaly jen buďto jako již zmíněná „pomůcka pro malíře“ nebo ilegálně, pro homosexuální klientelu. Těžce pracující muži, kteří odložili tehdejší škrobený oděv, byli se svými vypracovanými postavami ve středu zájmu této klientely, stejně jako jinoši.

Povolení fotografovat mužské akty měl Edward Muybridge. Fotografii aktu užíval k vědeckým účelům. Na tento obor byla i cenzura krátká. Vytvářel studie pohybu člověka i zvířat pomocí skupiny kamer.

Prvním fotografem věnujícím se striktně mužskému (jinošskému) aktu, byl Baron Wilhelm von Gloeden. Na Sicílii fotografoval adolescentní hochy.



Wilhelm von Plüschow, kolem 1900

Stylizace fotografií připomíná výjevy z antického Řecka a Říma a mytologické náměty. Už ve své době byl i přes dodržovanou antickou stylizaci nařčen z propagace homosexuality. Je autorem přes 3000 výjevů a všechny je odkázal svému modelu Pancrazio Buciunemu. Snímky byly prodávány turistům - mužům. Distinguované dámy nejevily o tento druh zboží zájem. Tvzení, že si autor prý vybíral své modely primárně dle velikosti přirození, vyvolává otázku, zda se jednalo ještě o výtvarnou fotografii nebo již o pornografické zachycení. Fotografů

jako byl Baron von Gloeden bylo po světě více. Např. Wilhelm von Plüschow (von Gloedenův synovec), ateliérové akty vytvářel Theodor Hey v Německu, Vincenzo Galdi v Římě, Fred Holland Day ve Spojených státech. Všechny tyto autory spojoval charakter práce, jejich zálibení v mužském těle a v neposlední řadě také obchod s erotickými snímky.

Důsledkem první světové války pro společnost bylo mj. i jistá větší svoboda. Lidé daleko více začali přicházet do kontaktu s okolím, sex se stává dostupnější i včetně homosexuálního

styku. Stále vznikají fotografie aktů ve stylu piktorialismu. Během evropské války se v Americe rodí nový fotografický styl. První žena fotografie – Imogen Cunningham – nafotografovala roku 1915 třicet fotografií aktů svého manžela Roie. Do té doby nevídané, bez homosexuálního symbolismu, přirozené, vyvolaly skandál zveřejněním v oblastních novinách. Ostatně - jakékoli veřejné zobrazení nahého těla nebylo společensky přípustné, pokud nesledovalo čistě výtvarné hodnoty.

Ve dvacátých a třicátých letech 20. století se fotografie nahého mužského těla začala výrazně orientovat na sportovce. Výrazný vliv na vývoj fotografie aktu měl také vznik nudistického hnutí a změny v módě. Lidem začalo záležet na vzhledu nejen jejich oblečené postavy ale i nahé. V Německu v rámci propagandy fotografovala sportovce Leni Riefenstahl. Ve Spojených státech vytvářeli autoakty Fred a William Ritterovi, známí jako The Ritter Brothers. Vytvářeli fotografie do magazínů i fotografie na objednávku, které posílali zákazníkům poštou. Vzniklo několik časopisů, ve kterých byly občas publikovány fotografie nahých sportovců a kulturistů, jenž propagovali sport a zdravý životní styl. Až do 60. let se většinou jednalo o snímky lesknoucích se, svalnatých, vyholených mužů, které mnohdy byly úsměvné. Dokonce vznikaly i snímky z nudistických pláží.



Imogen Cunninghamová, Roi u řeky, 1918



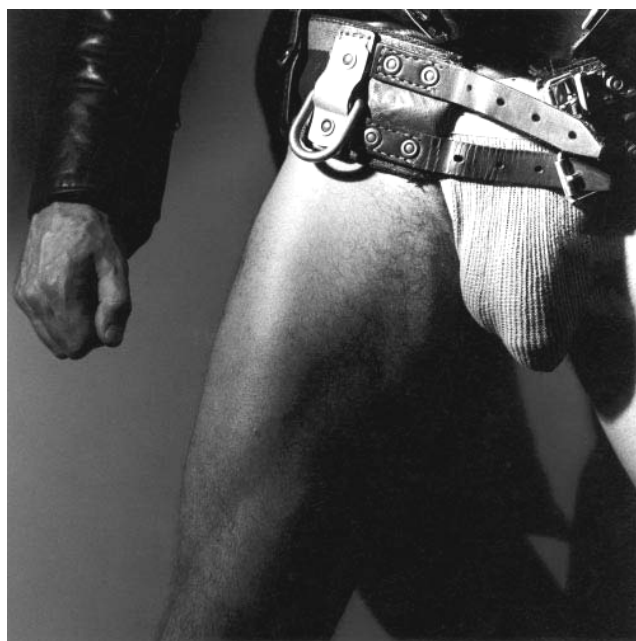
George Platt Lynes, 1954

Výraznou osobností fotografie mužského těla byl George Platt Lynes. Vytvářel moderní fotografie aktu v klasických kontextech, hlavně ve své volné tvorbě. Prosadil se i jako módní fotograf. Jeho tvorba pokračovala až do 50. let. Byl velmi inovativní a inspiroval mnoho pozdějších fotografů aktu a portrétu. Fotografoval přirozeně krásné muže většinou v ateliéru.

Mužskému aktu se věnovali úspěšní módní a divadelní fotografové George Hoyningen-Heune ve Spojených státech, Cecil Beaton v Anglii, německý fototograf Herbert List. Na většině fotografií vidíme mladé muže ve strnulejších pózách.

Až do 60. let se v tvorbě mužských aktů, až na pár výjimek, mnoho neměnilo. Příchod rock'n'rollu, drog a bisexuality přináší uvolnění společenských konvencí.

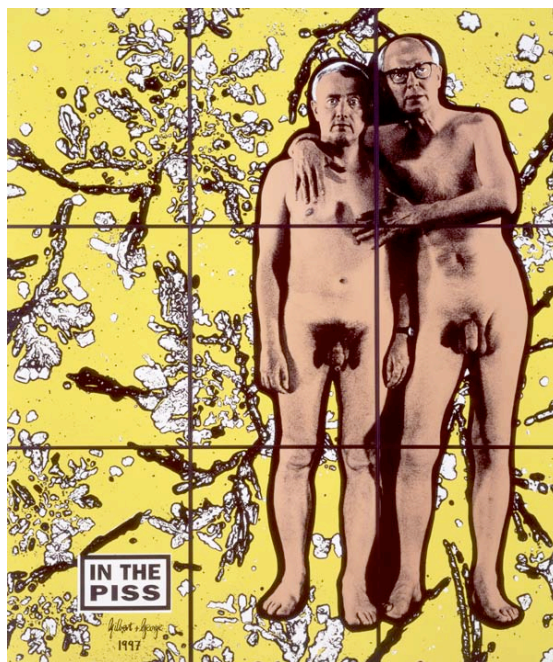
Díky silicímu hnutí proti homosexualitě a emancipaci žen v 70. letech se výrazně rozvíjí a mužský akt. Již není třeba vědeckých a studijních záminek k fotografování nahých mužů. Dianora Niccolini a Eva Rubenstein se tvorbou mužských aktů zasloužily o odstranění nálepky „homoerotická“ fotografie. Dokumentární formou se



Robert Mapplethorpe, Patrice, 1977

Nan Goldin zaměřovala na každodenní podobu komunity, v níž se pohybovala. Mapuje skutečný život americké subkultury.

Mužským aktem se začíná zabývat čím dál víc fotografů – mužů i žen. Snad nejvýznamnější osobností 80.let se stal Robert Mapplethorpe. Mužské akty zachycuje někdy až v sadomasochistických polohách, v technicky vytříbeném zpracování. Jeho hedonistické smýšlení kontrastuje s krásnými květinami, kterým také věnuje část své tvorby. Užívá i autoaktů.



Gilbert George, In the Piss, 1997

Na rozdíl od Mapplethorpe vytváří Duane Michals fotografie filozofičtější. Často vytváří sekvence fotografií s ručně dopsaným textem. Inspiruje se v historii.

Velmi znepokojující a mystické fotografie vytváří Joel Peter Witkin, jehož náměty jsou transexuálové, trpaslíci, mrzáci a hermafrodité. Své aktéry staví



Joel Peter Witkin, Bacchus amelus, 1986

před malovaná pozadí. Ukazuje až děsivou fascinaci abnormáliemi, hledá zvrácenost. Snaží se odkrýt otázku smrti. Jeho fotografie vizuálně připomínají staré daguerrotypy.

Odlišně působí fotografie mužských aktů módních fotografů Herba Rittse a Bruce Webbera, jejichž fotografie pracují hlavně s vizuální stránkou.

Tvůrčí duo Pierre a Gilles pracuje s afektem i teatrálností, libují si v autoportrétech, spojují emoce a erotiku, zlo a smrt se sexem a hysterií, kontrastují přirozenosti a nepřirozenosti - afekty. Jejich tvorba je výrazně sebestylizovaná se zálibou v kýči. Podobný účel mají fotografie Gilberta a George. Jejich performance v 70. letech byly považovány za šokující, ačkoliv sami prohlásili, že chtějí umění pouze zpřístupnit široké veřejnosti. Svou tvorbou se staví proti konvencím v umění. Vlastní nahotě sekundují v oblecích a zobrazováním pohlavních aktů i různých tělesných tekutin vyvolávají dosud celou řadu kontroverzních názorů [12].



John Coplans, Autoportrét, 1987

V 80. letech začíná fotografovat proměny svého stárnoucího těla John Coplans. Ve zralém věku se vzdal kurátorsví, aby se mohl plně věnovat fotografii. Tělo používá podobně jako sochař – z vlastního těla vytváří objekty. Ačkoli Coplans řeší poměrně vážné téma, fotografiím nechybí hravost.

Během 80. let vzniká ve světové fotografii výrazné uvolnění a již je společností tolerováno podstatně více odvážnějších fotografií. Tento trend pokračuje dodnes. Fotografie nahých mužů začínají v 80. letech pronikat do užité fotografie – reklamy. Stává se z nich oblíbený a výdělečný artikl. K světově nejuznávanějším fotografům věnujícím se mužskému tělu právě pro účely reklamy jsou Herb Ritts, Bruce Webber, Steven Meisel a Steven Klein.

Od 90. let 20. století se do popředí zájmu umělců v oblasti vizuálního umění dostává problematika lidského těla, sexuality a erotiky. Nejedná se o figuraci v tradičním smyslu, ale spíše o vyhraněnou formu tělesnosti,

v níž je člověk ohledáván zvenku i zevnitř, tělo je objektem i subjektem fotografie a v němž je také doličným předmětem sociálně kulturního kontextu [13].

Cílem této kapitoly, která není jistě vyčerpávající, je přiblížení světové situace v souvislosti se vznikem a vývojem fotografie mužského aktu v českých zemích, Témuto tématu je věnována kapitola 4.

3.4 Mužské tělo, fotografie a homosexualita

K oživení zobrazení mužského těla a antického vztahu k homosexualitě v 19. století přispěl muž předcházejícího století – Johann Joachim Winckelmann, který je považován za zakladatele dějin umění a také je mu přisuzováno objevení tolerance homosexuality nejen ve společnosti, ale projevech do kultury a umění. Ladislav Zikmund o tomto tématu napsal: *“Od 19. století se formuje specifická homosexuální kultura, ale zárodky bychom našli i dříve. Je založená především na tom, aby sexuální orientace nějak „vidět“ byla, proto je gay vizualita často spojována s přívlastky jako sebestylizovaná, přehnaná, hysterická. Filosofie rozdělila vnější krásu, tělesnou estetiku na dva póly: apollionskou a dionýzskou. V té první je ideálem dokonale proporční mladík, Adonis, který svou tělesnost přesahuje duchaplností a uměřeností. Tento stav je přirovnáván ke snu, ten druhý k opojení. Jeho ideálem je požitok, Dionýsos, tělesnost, živelnost. V praxi vychází určitě tento model z antické pederastie, kdy bylo opěvováno tělo dospívajícího mladíka, který má být zkultivován starším mužem (představa o prznění chlapečků ve starém Řecku je velmi zjednodušená, jejich vztah byl kontrolován chlapcovými přáteli a neměl být založen sexuálně). Devatenácté století stejnopohlavní vztahy a styky svou bigotní a prudérní morálkou sešněrovalo. Zároveň však donutilo komunitu najít skuliny, kde svou přirozenost realizovat. Takovým prostředím byl třeba studentský život, sféra situovaných a vzdělaných mužů či od dob biedermeieru měšťanské ženy, kterým byl vytvořen ohraničený, čistě ženský svět. Krok od romantického přátelství nad kávičkou či v zahradě k vztahu intimnímu byl jen malý. Devatenácté století však bylo vůči homosexuálům velmi represivní, na jeho*

konci můžeme číst v sexuologické příručce: homosexualita je považována „za nejnepřirozenější náhradu soulože a je způsobena buď v chorobách duševních, často zapříčiněných onanií v dětství, nebo ve zhýralosti a vyčerpání pohlavní u lidí, kteří vedou zpustlý život, nebo z ohledů sociálních nemohou se ženami dle přírody obcovati“ [14].

Zobrazení nahého mužského těla ve spojení s homosexualitou (a fotografií) je věnováno nepřeberné množství esejí, úvah a rozborů. Je signifikantní, že valnou většinu fotografických mužských aktů, u kterých dnes obdivujeme estetické, technické i jiné hodnoty a jež prošly selekcí času a společenských zvrátů, vytvořili právě muži. V minulých dobách, v období cenzury, zákazů, pronásledování a jiných způsobů potlačování přirozenosti a individuality se zobrazení mužského těla stalo výraznou symbolikou, která v pozměněné podobě funguje v tvorbě mnohých autorů dodnes.

Evropská a Americká společnost (ve které se mužský akt vyskytuje nejvíce) je většinově křesťanského vyznání. Být homosexuálem v takové silné sociální a náboženské síti znamenalo vyřazení na okraj této společnosti. Jakákoli odchylka od „normálu“ byla nerespektovatelná a dokonce bylo třeba ji vymýtit.

O mužský akt ze strany žen zájem nebyl a nepochybně většina mužů fotografie se zajímala spíše o zachycení krásy ženského těla. Fotografie nahého mužského těla tedy vznikla z vnitřních pohnutek mužů.

Dekriminalizaci homosexuality jako první země západního světa provedla Francie, již ke konci 18. století. a od roku 1962 je homosexuální styk zlegalizován i v Československu. Ve Spojených státech byla roku 1973 homosexualita odebrána ze seznamu psychických poruch

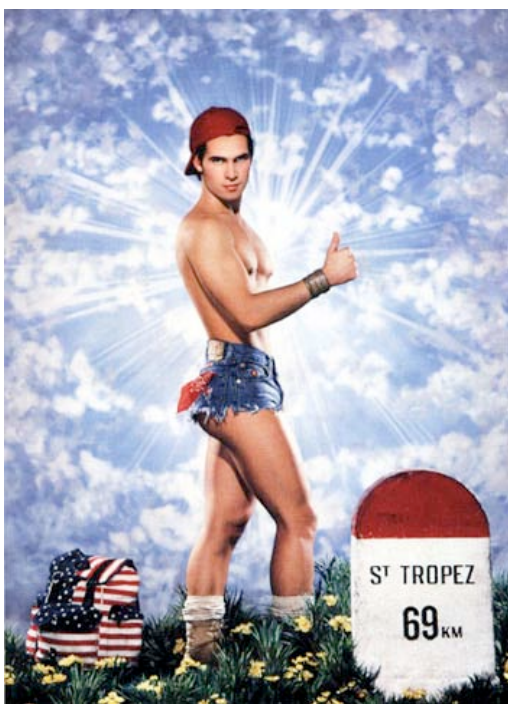


Wilhelm von Plüschow, kolem 1900

a až roku 2003 legalizována. Čína tak učinila až v roce 2001 [46]. Stručný výběr těchto dat by mohl přiblížit důvody, jenž vedly společnost k vnímání zobrazení mužského nahého těla jako obscénní a nepřípustné, vyjma vědeckých a studijních záměrů. Těžko domyslet, jak a kým by byla formována fotografie mužského těla, nebýt homoerotické orientace prvních fotografií.

S homosexuální tematikou a s autory takto zaměřenými se v historii mnohokrát setkáváme. Ať už se jednalo o antický obdiv k mužskému tělu, renesanční osobnosti (Michelangelo, Leonardo da Vinci, lord Byron), které vytvářely právě onu evropskou kulturu, i novodobí spisovatelé, malíři či sochaři. Všechny tyto muže obdivujeme za jejich přínos do naší kultury. Byla snad jejich orientace právě tím prvkem, který je činil vnímavějšími, citlivějšími a umělecky nadanými? S největší pravděpodobností neexistuje taková úměrnost a nelze jejich talent a um přisuzovat homosexualitě.

S homosexualitou je fotografie mužského aktu úzce spjata. Rozhodně je tomu tak v jeho počátcích: Wilhelm von Gloeden, Wilhelm von Plüschow a Fred Holland Day pomocí fotografie zachycovali krásu mužského těla tak, jak ji vnímali. Zachytili tak i niterné pohnutky, které je vedly k vytváření tematicky laděných fotografií.



Pierre et Gilles, 90. léta

Po druhé světové válce je hledání homoerotiky v umění obtížnější. Autoři postupně nezanechávají nevyřčené vzkazy, ani necharakterizují takto svou osobnost. Silný homoerotický náboj však najdeme v dílech fotografií jako jsou George Platt Lynes, George Hoyningen-Heune, Cecil Beaton, Herbert List, Herb Ritts, Robert Mapplethorpe, Duane Michals, Bruce Weber, Steven Meisel a mnoho dalších. Vyjadřují tak pomocí fotografie mužů symboliku svého zájmu o mužské tělo. Až postmoderna a současné umění,

které se silně zaměřuje na identitu autora, věnuje homosexualitě výraznější prostor. Homosexuální fotografie může být charakteristická i kýčem, klišé a pompézností, jako ve tvorbě Pierre a Gillese, Gilberta a George.

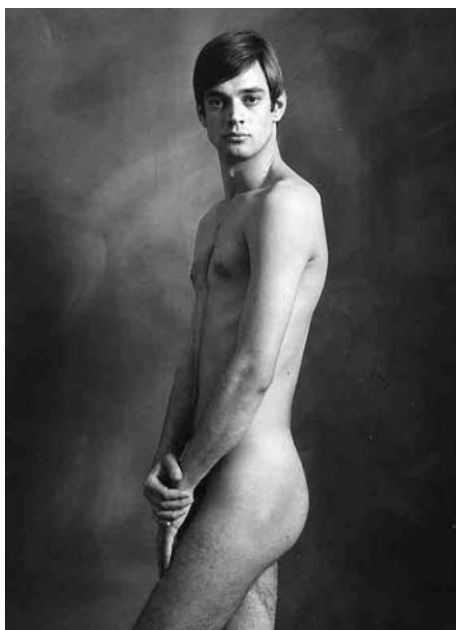
Tématice homosexuality a umění se věnuje i teoretik Ladislav Zikmund. Ve svých textech se zabývá mimo jiné i symbolikou mužského těla v homoerotické fotografii (jakož i v umění), kdy je symbolika mužského těla specifická. „Jako první věc o symbolismu mužské sexuality musíme říct to, že je navýsost zaměřena na genitálie, především na penis. Penisy nejsou ukázány, ale evokace mužské sexuality je téměř vždy evokací penisu. Mužská sexualita je opakovaně přirovnána k penisu, mužské sexuální pocity jsou jako by uvězněné „v penisu“. Sexuální vzrušení v ženě, jak je většinou vyjádřeno, může využít velice širokou škálu prostředků: vzepjatá těla, vlnící se bedra, ruce hladící prsa, boky, paže; podstata a roviny, které toto všechno naznačují – je to jakýsi slovník ženské touhy v médiích. U mužů symbolismus navrhuje pouze editovaný penis [15].

Kulturní prostředí v českých zemích obehnané hranicemi bylo perfektně uchráněno vnějším vlivům. Do konce 80. let homosexualita u nás v oficiálně neexistovala. Nešířily se drogy ani AIDS. Většina autorů neměla možnost sledovat „západní“ tendence a zahraniční tvorbu. Tento fakt vedl k specifické tvorbě některých autorů.

V české fotografii je homosexuální pojetí zastoupeno podstatně menší měrou než ve světové fotografii. Z nejvýraznějších českých autorů jmenujme alespoň Clifforda Seidlinga a později Roberta Vana.

3.5 Mužské tělo jako komerční objekt

Jak už bylo dříve zmíněno, fotografie nahých mladých mužů v různých pózách byla do počátku 20. století výnosným obchodním artiklem, ne však zcela legálním byznysem. Velký rozruch veřejnosti vyvolal francouzský fotograf Jean Francois Bauret až v 60. letech, kdy byla jeho fotografie nahého muže použita pro reklamní účely k propagaci kalhotek a uveřejněna v tisku. Skrytý podtext fotografie s nahým, cudně se zakrývajícím mladíkem vyvolal obrovský skandál. Po několika dekádách odmlky se v posledních dvou desetiletích mužský akt



Jean Francois Bauret, Frank, 1967

v reklamě stal ještě výnosnějším a lidově řečeno se s nimi „roztrhl pytel“. Díky tomu vzniklo mnoho kvalitních reklamních kampaní, ale také se otevřela brána k nepřehlednému množství nekvalitních, prvoplánových snímků.

Využití aktu v komerční fotografii má v zahraničí hlubší tradici, než v českých zemích. Akt v komerční fotografii bývá nejčastěji spjat s módní fotografií a ta byla po dlouhá léta socialismu nepotřebná.

Porevoluční období v Československu mělo za následek boom ve všech možných oblastech lidského konání, včetně fotografické tvorby a reklamy. Chtěli jsme přebrat západní tendence, avšak neuměli jsme je zpracovat tak, aby nepůsobily mnohdy až úsměvně. Na pultech trafikových stánků se začaly objevovat lifestylové časopisy pro muže zobrazující řadu fotografií vypracovaných mužských těl, odborné tiskoviny pro sportovce a kulturisty. A také magazíny zaměřující se na homosexuální klientelu. U těchto periodik se však jedná většinou už o pornografii. Zatímco v českých zemích do počátku 90. let 20. století nebyla žádná periodika zobrazující mužské akty, zahraniční situace na tom byla lépe. Již ve 20. letech vycházely časopisy s fotografiemi svalovců Body Beautiful, Young Physical a Physique Pictorial. Těžko dnes určit, zda se jednalo o časopisy čistě určené ke kultuře pěstování těla nebo o periodika směřující k homosexuální klientele. V Německu vycházel magazín propagující nudismus Die Schönheit, v Británii Vim a ve Spojených státech Physical Culture, ve kterých byla zobrazována řada fotografií nudistů [10].

V současnosti se na českém trhu objevuje řada periodik určených konkrétně pro gay klientelu. Jestliže pominu čistě pornografické časopisy, vychází také společenský a módní magazín snažící se dosáhnout reprezentativnější úrovně – LUI. Zmíněný magazín obsahuje řadu fotografií nahých a polonahých mužů fotografa Vratka Barčíka. Výtvarné kvality fotografií



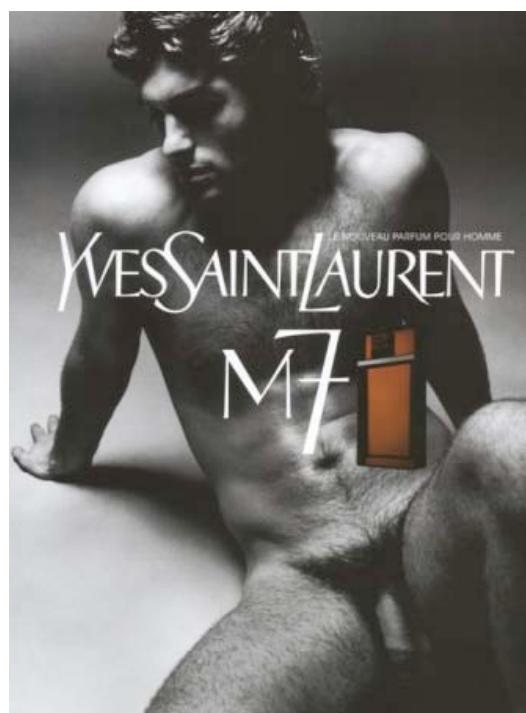
Titulní strana LUI magazínu, foto Vratko Barčík, srpen/září 2010

Kleina bývá prezentována řadou ve značkovém spodním prádle, a dokonce někdy ani to ne. Reklamní kampaně bývají zaštiťovány renomovanými fotografy. Značka SISLEY vsadila mimo jiné i na tvorbu Terry Richardsona. Fotografické kampaně bývají často provokativní a kontroverzní. Zahraniční výrobci pánského značkového oblečení a parfémů využívají tedy mužského těla k propagaci častěji.

V českých zemích se v rámci módní fotografie s aktem setkáváme častěji než v předchozích letech, ale o to více se setkáváme také

v tomto případě dosahují asi nejvyšší úrovně vydávaných snímků podobných periodik u nás. Fotografie jsou sice zaměřeny pouze na vizuální zážitek, avšak alespoň nepůsobí amatérsky, jako v případě dalších časopisů podobného rázu v českých trafikách. U Barčíka je navíc perfektně znatelné spojení fotografa homosexuálního zaměření, fotografujícího hlavně módní snímky, s osobní oblibou mužských aktů ve volné tvorbě.

V módní fotografii se mužský akt uplatňuje velmi frekventovaně. Například větší část kolekce pánského spodního prádla Calvina polonahých mužů, oděných právě



Reklamní plakát značky Yves Saint Laurent, parfém M7

s lacinou reklamou např. na dálničních billboardech, kdy si nahý muž zakrývá genitálie novým mobilním telefonem. Podstatně lepší situace bývá pro recipienta na stránkách módních časopisů, ve výlohách parfumerií, k propagaci stylingových vlasových přípravků a občas i v renomovaných obchodech s pánskou módou. Velké oblibě se v posledních letech těší magazínové fotografie nahých celebrit. Světové hvězdy showbyznysu a sportu se ochotně svlékají před objektivy fotografů již desetiletí za účelem benefice, tučného výdělku, nebo jen tak – ukázat se. Obnažení muži nemají u nás takovou tradici.



Jana Noseková, Spisovatel Michal Viewegh, z Benefičního kalendáře 2001

Mužský akt se stal ozdobou interiérů až koncem 90. let, kdy se daly v Čechách pořídit první kalendáře s mužskými akty. Roku 2001 vydalo nakladatelství Petrov benefiční kalendář, ve kterém pózovali nazí čeští spisovatelé včetně Michala Viewega. Kalendář vzbudil rozruch, neboť od literátů nahotu veřejnost nečekala. O rok později byl vydán kalendář atletů. Pozornost také upoutaly v roce 2002 fotografie nahých atletů Tomáše Dvořáka a Romana



Herec Daniel Radcliffe, pro divadelní hru Equus, 2007

Šebrleho na stránkách dámského časopisu Cosmopolitan. Časopis Instinkt přinesl v únoru 2007 kolekci aktů pardubických hokejistů, nedávno pak vyšly v časopisu Reflex fotografie nahého moderátora a zpěváka Jakuba Prachaře

v akváriu. V zahraničí již tento trend přetrvává delší dobu. Například herec Daniel Radcliffe byl nahý vyfotografován s bílým hřebcem pro reklamní plakáty divadelního představení Equus. Fotbalista David Beckham je známou postavou reklamních kampaní značky Armani a řada dalších mužských celebrit takto pózovala pro reklamní účely, nebo jen tak v ráci ilustračních fotografií ke svým interview v magazínech. Oboustranně výhodné zviditelnění fotografované osobnosti a periodika, jenž akty vydává, je nepochybně velmi účinným a oblíbeným obchodním tahem. Účelem aktu v reklamní fotografii nebývá žádná hluboká osobní výpověď autora. Jde pouze a jen o to zaujmout (buť kladně nebo záporně) a prodat. Hodnotit a srovnávat proto můžeme technickou (ne)dokonalost a obsahovou (ne)nápaditost.

V českých podmínkách je docela obtížné srovnávat se se západním světem komerční a módní fotografie. Na odvážnější reklamní kampaně se většinou zaměřují renomované módní domy, které u nás téměř nejsou. I když se s nahými mužskými těly v reklamě setkáváme na stránkách módních časopisů a za výlohami parfumerií, většina vzniká v zahraničí. Kvalitnější fotografie mužských aktů již i u nás vznikají. Bude ale asi ještě nějakou dobu trvat, než se dokáže český recipient odpoutat od líbivosti ke kvalitním snímkům. V dnešní době je vývoj i v oblasti reklamy velmi rychlý. Snad nám české společnosti brzy přestanou vnucovat líbivé, někdy až na hranici vkusu se nacházející snímky.

4 MUŽSKÝ AKT V ČESKÉ FOTOGRAFII

Od zrodu fotografie se vytvořilo velké množství kvalitních fotografií ženského těla, zobrazení mužského těla se však cíleně věnovalo jen málo autorů. Vývoj mužského aktu v českých zemích pochopitelně podléhal vývoji aktu celkově. Proto je asi zbytečné opakovat se a znova charakterizovat jednotlivá období, společenské změny a celý vývoj, jenž je charakterizován v předchozích kapitolách. V této části se budu podrobněji zabývat autory, kteří formovali fotografii mužského aktu v českých zemích a vyjimečně i autory českého původu, působících v zahraničí.

Mužský akt v dějinách české fotografie nemá zdaleka tak bohatou historii jako zobrazení ženského aktu. I když jeho vývoj podléhá vývoji aktu obecně, zobrazení mužského těla vykazalo v historickém vývoji jistá, již zmíněná, specifika. V českých zemích tomu nebylo v období do první světové války jinak, než ve světě. Zájem o fotografie nahých žen měli muži a ženy naopak fotografie nahých mužů nezajímaly, proto zvláště z druhé poloviny 19. století existuje jen velmi málo dochovaného fotografického materiálu s obsahem nahého mužského těla. První snímky se držely ve výrazné akademické rovině, často zachycující alegorické motivy po vzoru malířství. Postupně, v závislosti na celospolečenských změnách, se mužský akt od závislosti na malířství osvobodil. Začal se objevovat v časopisech, na výstavách, v publikacích.

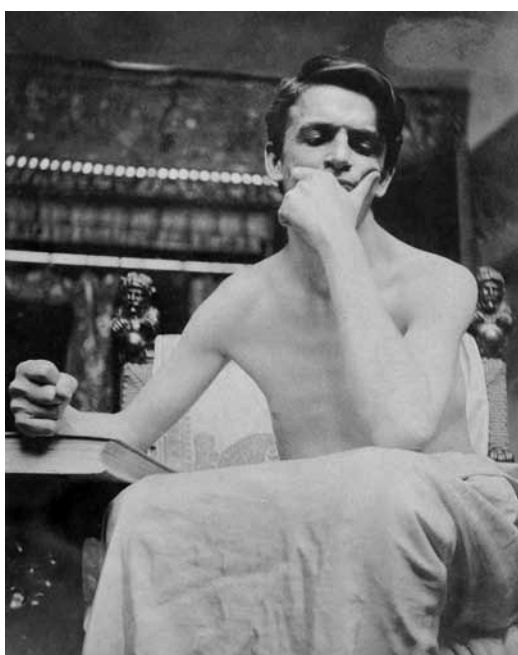
Mužskému aktu v české fotografii byla věnována rozsáhlá výstava uspořádaná v roce 2002 v Českém centru fotografie v Praze [16]. Zhruba dvě desítky autorů a autorek fotografického mužského aktu představovaly vývojový oblouk v rozmení zhruba sta let. Výstava vystihuje začátky mužského aktu závislé na malířství (viz Muchovy fotografické skicy pro Tragédii v Německém divadle v New Yorku 1908), přerod mužského aktu ve svébytný fotografický žánr. Koncepce výstavy zachycuje i prázdnotu fotografické produkce mužského aktu v období mezi 30. a 70. lety dvacátého století. Výstava zahrnovala také

fotografie těla na přelomu tisíciletí, kdy experimentální způsoby zachycení nahého těla přejímají charakter doby a začínají žít vlastním životem.

Zajímavě se nejen o mužském aktu vyjadřuje Paedr. Jiří Jaskmanický v pořadu České televize Queer [17].

4.1 MUŽSKÉ TĚLO OBJEKTIVEM MUŽE

Jak již bylo zmíněno v předchozích kapitolách - muž nazírá na mužské tělo jiným způsobem, než žena. Jelikož mužské akty, které v historii české fotografie vytvářeli fotografové – muži vznikaly pravděpodobně již od zrodu fotografie (ale nedochovaly se), procházel mužský akt pohledem muže daleko bohatějším vývojem. Snad každý fotograf, jež se zabývá různě rozličnými žánry, alespoň jednou vyfotografoval sám sebe v rouše Adamově. Zabývat se v rámci vývoje mužského aktu pouze autory, kteří se striktně zabývali jen mužským aktem, by nebylo dostatečné. Ve světové fotografii se často setkáváme s autory, kteří se celý život zabývali právě a jen tímto tématem. České kulturní prostředí nám však takových pohledů do dějinného vývoje aktu mnoho neumožňuje. Na druhou stranu je řada autorů, kteří se nezabývali mužským aktem příliš dlouhou dobu, ale jejich vliv na vývoj je považován za zásadní.



Alfons Mucha, skica pro nástěnné malby v Německém divadle v New Yorku, 1908

Počátky vzniku fotografií nahých mužských těl nemůžeme dokladovat tak, jako je tomu u zahraničních autorů, neboť se u nás nedochovaly.

První fotografové – malíři si pomocí fotografického obrazu vytvářeli skicy často překračující hranici pouhého náčrtku. Stejně jako Thomas Eakins ve Spojených státech, či Gulielmo Marconi na Akademii výtvarného umění v Paříži vytvářel si své vlastní skicy i **Alfons Mucha**. Mucha sice nebyl fotografem,

ani fotografie pravděpodobně nezamýšlel zveřejňovat, ale jeho nalezené studie aktů vyjadřují více, než jen pouhý náčrtek či studii. Dokázal do snímků vnést psychologizaci portrétovaného. Jakoby jej ani primárně nahota nezajímala. Důležité je gesto, pohled, výraz. Příznačné je, že Mucha - ač je světově znám především pro své secesní plakáty, reklamní etikety a návrhy šperků, i jeho mužské akty nepostrádají jistou dekorativnost danou prostředím, ve kterém jsou muži fotografováni - je zpětně uznáván i jako fotograf. V jeho fotografiích je však daleko více reality než na jeho obrazových dílech a na druhou stranu oproti jiným soudobým malířům – fotografům jsou jeho fotografické akty vytříbenější. Fotografické studie mužského těla tvoří v Muchově odkazu jen malou část. Vzhledem k Muchově fotografickému, na svou dobu velmi přirozenému přístupu, je i ona malá část důležitá pro český vývoj mužského aktu.

Mezinárodně významnou osobností, zabývající se mimo jiné i mužským aktem, je **František Drtikol** (3. března 1883 Příbram – 13. ledna 1961 Praha). Patří mezi klíčové osobnosti české fotografie. Doménou jeho volné umělecké činnosti byly akty. Věnoval se hlavně zobrazení ženského těla, ale jeho tvorba zahrnovala i mužský akt, či dokonce autoakt. V zobrazování mužského těla shledával hlubokou symboliku. Na svou dobu jsou jeho akty poměrně odvážné, jsou velmi symbolické



František Drtikol, Faun, 1924

a odkazují na biblické motivy, mají duchovní hloubku. Drtikol se zabýval mužským a jinošským aktem již kolem roku 1910, během provozování svého ateliéru v Příbrami. Nejvýraznější práce v tomto směru však vznikly ve 20. letech, ještě technikou ušlechtilých tisků.



František Drtikol, Akt, 1923

I když je Drtikol považován za průpokníka v oblasti fotografie aktu a portrétu, stál v podstatě na pomezí mezi piktorialistickou a moderní fotografií. V mužských aktech ještě užívá ušlechtilých tisků, přičemž byl mladými nastupujícími fotografy považován za zastaralého. Avšak jeho přístup a výtvarné zobrazení bylo silně ovlivněno moderními směry. Geometrické rekvizity si nechával vyrábět na zakázku a v kombinaci s pohybem modelu vytvořil vlastní osobitý styl, nesrovnatelný s jakoukoliv tvorbou jiného autora.

Jeho styl vycházel z německé modifikace piktorialismu a měl secesní smysl pro dekorativnost [18]. Ten se projevoval nejvýrazněji u aktů. Velký důraz přikládal práci se světlem. Nasvicoval nejen vlastní model, ale také invenčně využíval vržené stíny a geometrické rekvizity. Jeho tvůrčím krédem se stal citát z biblické knihy Genesis: *„Při mé tvorbě opírám se o biblický výrok genese: Bůh stvořil člověka k obrazu svému. Že ho nestvořil oblečeného, je jisté, neb člověk se rodí nahý. A proto dívám se na nahotu jako na dílo Boží, jako na krásu samu, jako na nejmorálnější, nejsamozřejmější věc. A tvrdím, že by bylo lidstvo přirozenější,*



František Drtikol, Dělník II, 1923

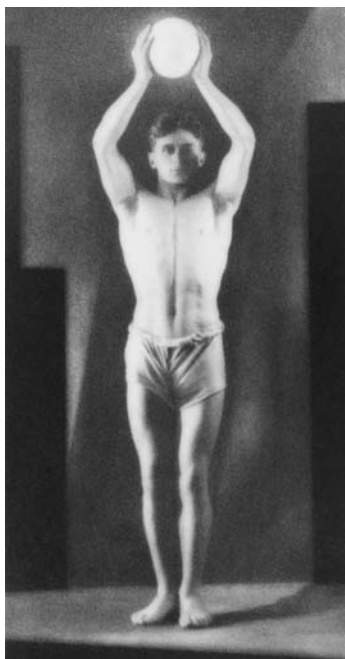
upřímnější a krásnější, kdyby více chodilo nahé. V nahotě přestávají rozdíly společenské a zůstává prostě nahá krása člověka.“ [19].

V průběhu svého tvůrčího období Drtikol dokonce portrétoval i sám sebe. Vzniklo několik stylizovaných autoaktů, které nejen odkazují na jeho fotografický vývoj, ale i na jeho osobnostní přeměnu. Stylizoval se například do Krista (v roce 1914), podobně jako Holland Day ve Spojených státech. Během svého života se postupně přikláněl k buddhistickému

nazírání, což se odráží v jeho autoaktech, na kterých se zachycuje jako meditující. Fotografie tímto způsobem užíval jako prostředek k zachycení myšlenkových či pocitových vizí. Důchovní svět hrál v jeho životě a tvorbě zásadní roli až do jeho smrti.



František Drtikol, Autoportrét, 1914



Karel Novák, Akt, 20. léta

Několik fotografií mužského aktu vytvořil i **Karel Novák** (7. ledna 1875 Horažďovice – 11. srpna 1950 Praha). Jeho význam pro vývoj české fotografie však tkví více v jiném oboru jeho činnosti – je zakladatelem fotografického oddělení na Státní grafické škole v Praze a byl jejím dlouholetým ředitelem a pedagogem.

Rudolf Koppitz (3. června 1884 Brumlov – 1936) je fotografem z českého území, který se zcela integroval do rakouské kultury. U nás byl tento autor symbolických aktů téměř neznámý. Své první monografie se dočkal až nedávno.

Rakouská kunsthistorička Monika Falber vydala formou katalogu roku 1998 první ucelenou publikaci o Kopittzově díle [20].

Kopitz pracoval v ateliérech v Opavě, Brně, severních Čechách a Drážďanech. Do Vídně se dostává v rámci studia

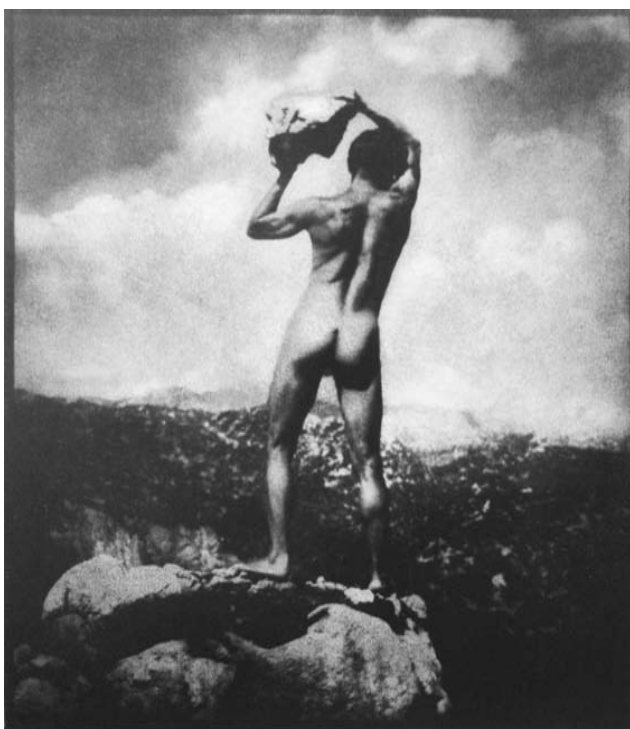
na Grafickém učebním a vzdělávacím ústavu. Zde se setkává se secesí a nechává se jí ovlivnit. Vlivem vídeňského prostředí začíná vytvářet své první inscenované symbolistické skupinové akty, které vycházejí z estetiky vídeňské secese [21].

Od roku 1923 vytváří fotografie svého nahého těla v přírodě. Na rozdíl od soudobých autorů mužských aktů se nezabýval mužským tělem jako

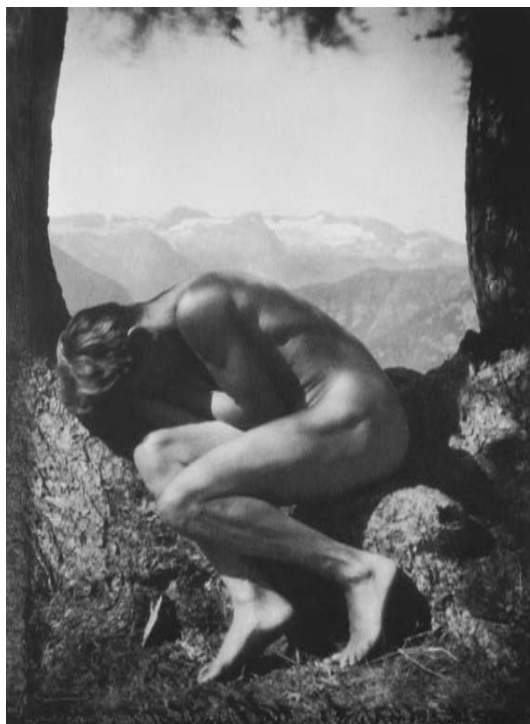
objektem tužby. Gesty a postoji dával najevo sny, myšlenky a splynutí s přírodou. Jeho akty jsou cudné, autor zde neodhaluje ani svou tvář. Ukazuje tím odlišný, přirozený projev, který nebyl ve své době obvyklý. Příroda v jeho fotografiích přebírá zásadní roli. Není pouze harmonickou stafáží, nýbrž místem, se kterým člověk souzní. V autoaktech vyjadřuje pocity a sebeuvědomění dospělého muže.



Rudolf Koppitz, Autoportrét, kolem 1925



Rudolf Koppitz, Autoportrét, kolem 1925



Rudolf Koppitz, V klíně přírody, 1925

Na známé fotografii „V klíně přírody“ se nejzřetelněji odkrývají autorovy tvůrčí prvky symbiózy člověka s přírodou. Vzorem pro toto fotografické dílo, tak jako pro mnoho dalších autorů, byla známá studie choulícího se muže Jeana Hyppolite Flandrina z roku 1835 (Gloeden, Holland Day, Mapplethorpe).

Na fotografii, zdvihající nad hlavou balvan, autor dává najevo svou sílu vůči přírodě. Je zároveň zřejmé, že fotografie jsou technicky dokladem doby a taky formou anticivilizačního

znovunavrácením se ke kořenům a přirozeným vazbám s přírodou. Koppitzovy autoakty by mohly být vykládány také ve spojitosti s ikonografií nové kultury těla. Detaily v obrazech jsou přesně plánovány. Nejedná se o nahodilé snímky. Jeho tvorba vychází z autorova vnímání se v kontextu s přírodou.

K fotografiím mužského aktu, nejčastěji k autoaktům, se dostává kolem roku 1923 a v jeho tvorbě mají význačné postavení. Symbolické formy osamocенého muže v nezkulturněné krajině se v oblasti mužského aktu staly pro Koppitze typickým. Na rozdíl od skupinových ženských aktů s tanečními motivy nejsou jeho autoportréty tolik patetické. Přírodu pojímá na fotografii rovnocenně k samotnému tělu a pojmenováním fotografií ještě akcentuje její význam. Koppitzovy autoportréty byly nejspíše ovlivněny naturideologií (FKK), která právě v té době začala vznikat a získávat na popularitě a v německy mluvících zemích se těšila již tehdy velké oblibě.

Drtikolův současník **Josef Větrovský** (25. ledna 1897 – 25. června 1944) byl členem Českého klubu fotografů amatérů. Jeho akty jsou podobné pracím Františka Drtikola, jehož fotografické kurzy navštěvoval a nesporně jím byl ovlivněn. Podobně jako Drtikol výrazně užíval práci světla a stínu a volil geometrické dekorace. Nelze tvrdit, že by Drtikola pouze napodoboval. Jako jeho žák jen užíval podobné prvky, které podtrhovaly dynamičnost zobrazení. V jeho díle se objevují

také snímky zachycující mužské tělo. Akt ve tvorbě fotografa amatéra byly v té době spíše výjimkou - byly považovány za choulostivé, ba i problémové téma [22].



Josef Větrovský, Bez názvu,
1. polovina 30. let

S mužským aktem se v té době můžeme setkat u **Jindřicha Hatláka** (15. srpna 1901 Praha – 28. října 1977 Praha), dalšího člena Českého klubu fotografů amatérů, který absolvoval také kurz fotografování u Drtikola. Téma mužského aktu je v jeho tvorbě ojedinělé. Modelem k několika fotografiím mu pózoval fotograf a kulturista Přemysl Koblic.

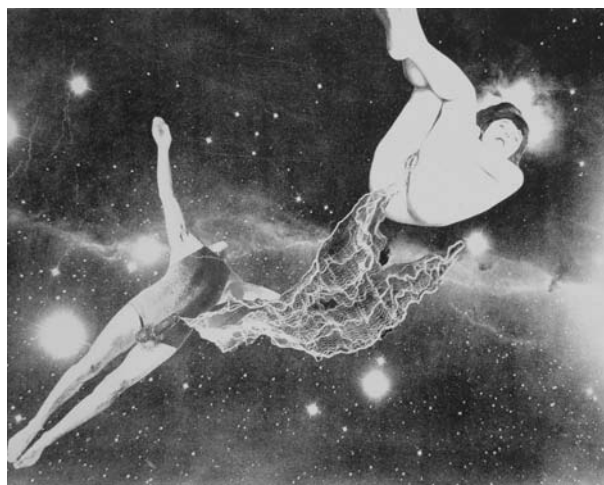


Václav Zykmond, Vlastní akt, 1937

V meziválečném období se s nahým mužským tělem setkáme v tvorbě **Jindřicha Štyrského** a **Václava Zykmonda** (18. června 1914 Praha – 10. května 1984 Brno). Zykmond autoportréty začal fotografovat od roku 1935, kdy k fotografování využíval zrcadel. Nejznámější dochované snímky pochází z roku 1937 – fotografoval několik autoaktů s polštářem a černými rukavicemi na tzv. Řáděních skupiny Ra.

Jeden ze Štyrského pólu fotografické tvorby byl ovlivněn surrealistickým obdivem ke vztahům mezi mužem a ženou. V cyklu snímků a koláží k již zmíněné publikaci „Emilie ke mně přichází ve snu“, je zveřejněno několik fotografií

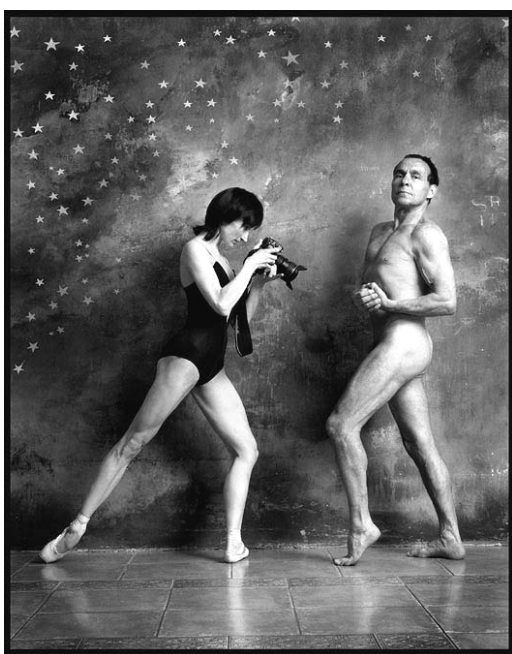
mužského těla. Tyto koláže se vyznačovaly velmi silným erotickým nábojem [18]. Text Bohuslava Brouka v závěru této publikace osvětluje, proč se nejedná v tomto případě o pornografii. „... Jeho pansexualismus má dvojí význam, předně atakuje impotentní puritány, za druhé pak odpotává pohlaví od jeho rodielské funkce. Chápe je čistě esteticky, rozkošnický... Umělec oprošťuje naše tělesné znaky biologického účele a nechává nás radovati se tak, jak je nám jen přírodou umožněno, obezřetně zbaviv naši živočišnost skličující vise. Askese a jakékoliv stranění se připomínky pohlavnosti nemá významu. Užijme si všeho, čeho jsme schopni, neboť každý



Jindřich Štyrský, z cyklu „Emilie ke mně přichází ve snu“, 1933

člověk přichází na svět jako přívěšek k pupeční šňůře a nutně se obrátí nakonec v pouhý prach“ [23].

Válečná a poválečná léta jsou pro mužský akt velmi neplodným obdobím. Fotografie polonahých mužských těl se objevovaly snad ve spojitosti s pracujícím dělníkem, či sportovcem. Počátkem 60. let, v období uvolňování režimu, začal fotografovat mužské akty **Clifford Seidling**. Seidling je snad jediným českým autorem, který se v minulosti tolik věnoval fotografii inscenovaného mužského aktu. Autor je zařazen do podkapitoly 4.3. Zde je jen zmíněn, vzhledem k významnosti ve vývoju českého mužského fotografického aktu.



Jan Saudek a Darja Klimentová, 2007

Fotografická činnost **Jana Saudka** (13. května 1935) začala během 60. let. Fotografoval již dříve, ale až na přelomu 50. a 60. let začala jeho tvorba nabírat jasný nový směr [24]. Začal vytvářet aranžované snímky, později je koloroval a takovému osobitému stylu zůstal věrný do dnešních dnů. Zpočátku své tvorby zachycoval mužské, ženské i dětské nahé postavy v konfrontaci rodinných vztahů. Později do jeho tvorby začal vstupovat výrazný erotický akcent, sexualita, otázky stárnutí

a dospívání. Jeho tvorba je navíc podpořena autorovou dosti extravagantní osobností. Jeho styl je jedinečný a nezaměnitelný.

Z hlediska mužského aktu, který se v Saudkově tvorbě vyskytuje poměrně často formou autoportrétu, nemá žádný zvláštní přístup. Jeho rukopis, který se prolíná celou tvorbou, je patrný i v autoaktech. Z počátku své tvorby Saudek využívá mužské modely, ale po čase zjišťuje nutnost a výhodu stát před aparátem sám. *„Mladých dívek – modelů bylo dost, ale chlapeckých*

a dospělých mužských modelů jaksi méně. S mužskými modely z ulice byla vždycky potíž. Vybírání bylo to nejmenší. V roli menších chlapců nastoupily i Tvé děti nebo děti příbuzných. Také pár Tvých dobrých a ochotných známých Ti postálo „mužské role“. Ale vlastně z nouze jsi nakonec začal stát sám sobě. Sám sobě modelem.“ [25].

Saudek oplývá zvláštním charismatem, díky kterému získává modelky, jež mu umožňují fotografovat někdy až pornografické scény, ve kterých figuruje on osobně. Tyto fotografie jsou nepochybně širší veřejnosti dobře známé. S méně obvyklým přístupem se u něj setkáváme v sekvenci „Příběh vojáka“.

Zde můžeme najít hlubší význam jeho tvorby. Autor se zaznamenává v šesti záběrech a v časově odstupňovaném pořadí zachycuje sled života až k smrti. Jistě se v tomto případě jedná o jistou sebereflexi, osobně prošel koncentračním táborem i válkou. Fotografie koloruje a navíc využívá principu montáže k dosažení iluzivní reality [26]. Často si také pohrává s diptychy, konfrontující nahé a oblečené postavy či s kompozicí zrcadlových karet.

Saudek se tak stal nejvýraznějším průkopníkem inscenované fotografie u nás. Dnes jeho tvorba často překonává hranici kýče. Jako jeden z mála českých fotografů mohl vystavovat v zahraničí ještě v předrevolučním období, v zahraničí byl uznáván i více, než u nás. Ve Francii dokonce získal titul Rytíře umění a písemnictví.



Jan Saudek, Příběh vojáka, 1984



Pavel Hudec Ahasver, Já a Lea, 1968

Jedním z hlavních protagonistů nové vlny inscenované fotografie byl v 60. letech i **Pavel Hudec Ahasver** (14. listopadu 1941 Kysak, Slovensko). Vystudoval střední průmyslovou školu stavební ve Zvolenu a fotografii na FAMU v Praze. Ve volné tvorbě se věnoval hlavně aktům, portrétům a aranžovaným scénám. Mezi jeho inscenovanými akty se objevují i nahé mužské postavy. Na jeho působení na FAMU vzpomínal prof. Ján Šmok slovy: „Žák - mýtus, enfant terrible, celník fotografie” [27]. Jedním z mužských aktů, které vytvořil, je milenecká dvojice

ve zvláštní pozici. Stojící muž s hlavou dívky v jeho klíně s názvem „Já a Lea“. Fotografie působí skladbou velice něžně, ale v pozici muže lze spatřit nepřírozené napětí.

Celkově je pro jeho tvorbu charakteristická konfrontace nahých a oblečených postav. Mužských aktů není v Ahasverově tvorbě mnoho, ale vzhledem k význačnosti autora ve vývoji české fotografie byl do této práce zařazen. V normalizačním období nesměl fotografické akty vystavovat. Přešel tedy k jiným tématům, ve kterých již však neuplatnil tolik invenčnosti a nápaditosti.

Mužské nahé postavy se v 70. letech sporadicky vyskytovaly i v inscenovaných exaltovaných scénách brněnské skupiny **Epos**. Skupina se orientovala na symbolické vyjádření pocitů, její členové byli



František Maršálek, Balada o zřícenině, 70. léta

ovlivnění hnutím hippies, symbolismem a surrealismem. Jejich fotografie působí jako dramatické filmové záběry. V pracích člena Eposu - **Františka Maršálka** - se objevují nahé mužské postavy, většinou v konfrontaci s ženou. Výjevy z jeho snímků mají lyrickou, poetizující a až pohádkovou atmosféru. Jsou inspirovány tehdejší novou filmovou tvorbou [47]. Na fotografiích z jeho nejznámějšího cyklu z počátku 70. let „Balada o zřícenině“ jsou nahé postavy ve spojení zříceniny hradu. Dramatická a až snová scéna budí dojem osamělosti a nicoty člověka. Pro Maršálka, stejně jako pro další členy skupiny, bylo běžné využívání různých technik zeslabování či zesilování pozitivů, dvojexpozice, nebo domontovávání motivů při zvětšování fotografií. Maršálkovy fotografie mohou budit dojem speciálně připravené divadelní akce. Lyrické vyznění snímků je pro tvorbu členů Eposu příznačné. Jejich práce však byly často napodobovány amatérskými fotografy a staly se i jakousi manýrou.

Mužské akty se začaly ve větší míře objevovat až v 80. letech ve fotografických souborech mladých slovenských studentů FAMU. Výstava jejich prací uspořádaná roku 1984 v síni Fotochema vyvolala značný rozruch [7]. Vystavené mužské akty vyvolaly mimořádný ohlas. Na jedné straně nadšení obdivovatelé mužské krásy zveřejňovali své dojmy i v tisku, na druhé straně pohoršení některých návštěvníků vyústilo ke stažení několika fotografií z výstavy.

Tono Stano (24. března 1960 Zlaté Moravce, Slovensko) se dnes již věnuje hlavně portrétní tvorbě a ženským aktům. Během svých studií na FAMU si vytvořil svůj osobitý a precizní styl. Fotografii mužského aktu se v současnosti věnuje jen zřídka. V jeho fotografiích z druhé poloviny 80. let je mužský akt samozřejmostí. Většinou v konfrontaci částečné oděnnosti vytváří ateliérové snímky mužů a žen v exaltovaných pózách, až s šokujícím výrazem. Postupně přechází k elegantnějším formám výrazu a akcentuje na linie a práci se světlem. Stano je jediný z „pražských Slováků“, který dál rozvíjel své fotografické tendence. Dnes je úspěšným a vyhledávaným fotografem hlavně portrétů význačných osobností.

Stano společně s **Rudo Prekopem** (13. dubna 1959 Košice) a **Michalem Pacinou** (27. září 1958 Praha) vytvořili jedno z nejosobitějších děl inscenované fotografie 80. let „Hru na čtvrtého“. Stano a Prekop jsou dále s Kamilem Vargou, Vasilem Stankem a Miro Š volíkem považováni za protagonisty slovenské nové vlny fotografie [24].

Soubor „Hra na čtvrtého“ byl vytvořen spojením hlav, těl a nohou v originální kombinaci ženských a mužských fragmentů těl. Tento soubor byl vyvrcholením tendencí, které na FAMU i díky „pražským Slovákům“ zavládly. Fotografii ovládla hravost, sex, dadaistický vliv her a až surreálné fotografické výsledky. Reagovali tak na expresivní a romantické výjevy předchozí dekády inscenované fotografie, prezentované například skupinou Epos.



Stano – Prekop – Pacina, Hra na čtvrtého, 1985-6

Mezi absolventy FAMU – „pražské Slováky“ – patří i **Vasil Stanko** (17. března 1962 Myjava, Slovensko). Po ukončení Střední uměleckoprůmyslové školy v Bratislavě absolduje roku 1986 FAMU obor fotografie. Je fotografem ve svobodném povolání, žije v Praze.

Inscenované figurální fotografii se věnuje od roku 1977. Figura je jeho nejvýraznějším výrazovým prostředkem. Konkrétně se hojně soustředí na mužský akt i ve formě svého vlastního těla, který je pro něj zásadním prvkem v tvorbě. Jeho práce jsou velmi dynamické. Dynamiky dosahuje pohybovou neostrotí, pózou či gestem modelu. Dává si záležet na pečlivé práci se světlem. Fotografie vychází z jeho prožitých snů ale i ze záznamu skutečnosti. Figurální kompozice zasazuje do prázdných prostorů půd

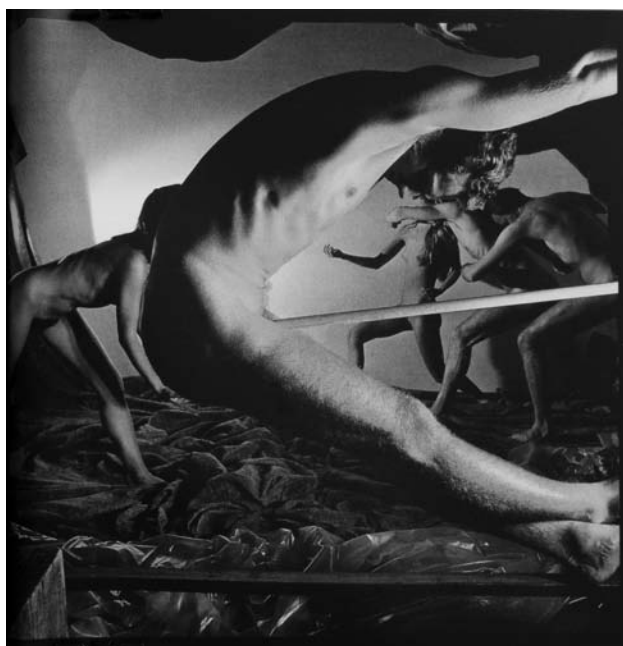


Vasil Stanko, 80. léta

a divadelních sálů. Nahlížíme tak do autorova vnímání, dává nám nahlédnout i do jeho soukromí.

V osmdesátých letech – v začátcích jeho tvorby – téměř nepoužíval rekvizity. Vše se koncentrovalo pouze na mužskou figuru. Postavy mezi sebou komunikovaly, tvořily skupinu, o něco společně usilovaly. Vytvářel absurdní situace za použití mála počtu rekvizit [28].

Na přelomu 80. a 90. let jsou pak Stankovy fotografie tvořené většími skupinami aktů, s převahou mužských postav. Hodně využívá různých doprovodných předmětů – šňůry, drapérie, makety, žebříky aj. Z hlediska prostoru fotografování začínal v ateliéru s užitím nápadně ostrého světla, vypracoval se dále do velkých síní, kde vytvářel několikaplánové, obrazově bohaté kompozice těl v kombinaci se zajímavými artefakty [29]. Využil tak možnosti pro inscenaci několika paralelně probíhajících dějů. Stankovy postavy na fotografiích nejsou akty v pravém slova smyslu. Autor zbavil muže a ženy všeho charakterizačního a časového, co by je zatěžovalo. Člověk je na fotografiích jen sám

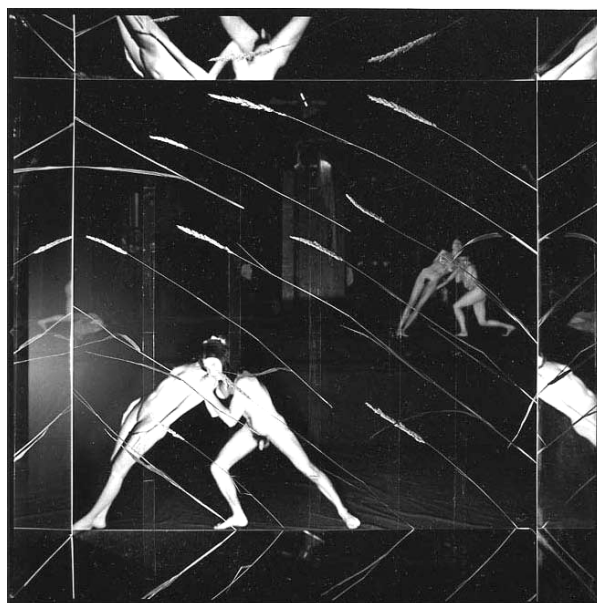


Vasil Stanko, z cyklu „Co je to“, 1994

sebou. Nahé a polonahé postavy naznačují gesta vyvolávající jistý nepokoj, touhu po neustálém hledání a utkvělou snahu uniknout či se překonat. Popisují společenské mechanismy, jejichž pravidla fungování jsou těžko rozpoznatelná. Vztahy mezi postavami nepůsobí tak intimně a důrazně, jako v tvorbě z předchozí dekády. Možná je to způsobeno vyšším počtem postav a komplikovanější

kompozicí. *„Esejistické sekvencionální uvažování autora, typické pro jeho začátky, vyústilo do úsilí fotografickou obrazovou cestou vyjádřit myšlení, jednání a proměny lidí v prostoru. Takovou fotografii bychom měli číst jako knihu, jejíž příběh by nás měl oslovovat, i když jí přestaneme vnímat. Vyjádřit pomocí inscenované fotografie témata lidského chování, odkrýt je a zpřístupnit divákovi, je další ze Stankových ambicí“* [30].

V současnosti vytváří fotografie ve své tvorbě formou barevného materiálu, při zachování tendence z přelomu 80. a 90. let. Autor ve svých posledních souborech doplnil sestavy těl pouze o prvek barvy. V jeho tvorbě, která byla ve své době velmi invenční, již stagnuje a jeho práce se dále nevyvíjejí.



Vasil Stanko, z cyklu „Okna“, 1997

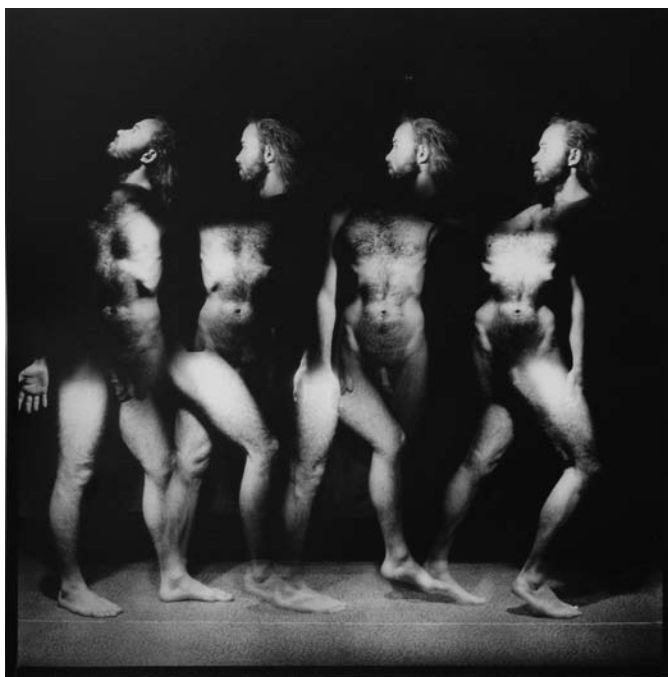


Kamil Varga, Smer, 1983-7

Kamil Varga (22. prosince 1962 Štúrovo, Slovensko) vystudoval roku 1982 Střední uměleckou školu v Košicích a následně pražskou FAMU obor fotografie u prof. Šmoka. Promoval roku 1989. Je řazen mezi fotografy „slovenské nové vlny“, která dominovala

fotografické kultuře 80. let.

Vlastní charakter tvorby Kamila Vargy je velmi specifický. Na první pohled vypadá, že vytváří jakoby jednu a tu stejnou fotografii v nejrůznějších modifikacích, aniž by se přitom opakoval. Klíčové téma jeho tvorby je lidská identita a mnohotvárnost existence [26]. Má urputnou touhu dopátrat se jádra věci. Hledá odpověď

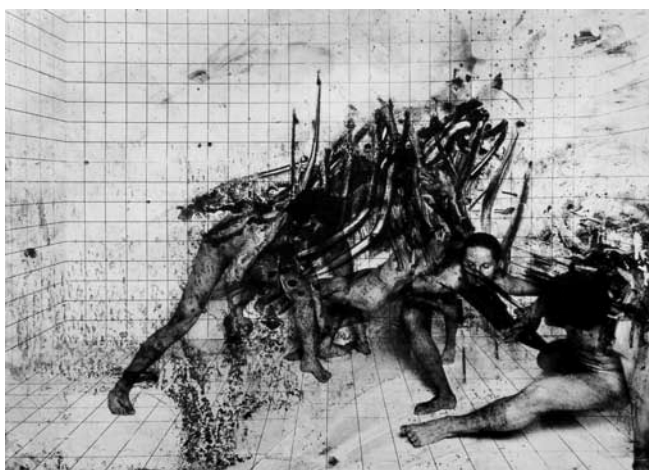


Kamil Varga, Jesenná psychoterapia a iné skusenosti #1, kolem 1985

na základní otázky bytí. Vyjadřovacím prostředkem pro jeho tvorbu je autorovo vlastní tělo, mnohonásobné expozice, luminografické montáže, čímž se vrací k počátkům fotografie a „dokresluje“ světlem při dlouhých expozicích. Fotografie jsou jeho vlastní autoreflexí. Snímky jsou charakteristické rituální aranžovaností. Svě dílo chápe jako sebevyjádření, kdy i proces vzniku je součástí hledání odpovědí na ústřední otázky. Potlačuje vizuální vjem a do popředí staví vnitřní prožitek. Výsledek nepovažuje za neosobní estetický produkt, který by měl dovést k ideální podobě. V cyklu autoaktů „Jesenná psychoterapia a iné skusenosti“ autor prezentuje všechny charakteristické prvky jeho tvorby. Souborem černobílých fotografií, který je v jednotlivých názvech pouze číslován, se snaží zodpovědět elementární otázky lidstva: Co je člověk? Co je vesmír? Čím jsme si podobní?

Kamil Varga, podobně jako Vasil Stanko, vytvářel v polovině 80. let jako jeden z představitelů nového fotografického vnímání, invenční fotografie (autoakty). Jeho tvorba se však dále nevyvíjela a jeho technika zevšedněla.

Mužský akt se vyskytuje také v širokospektrální tvorbě **Pavla Jasanského** (30. září 1938 Praha), který je absolventem geofyziky



Pavel Jasanský, z cyklu Těla 1987-9

na Přírodovědecké fakultě UK v Praze. Fotografovat začal během svého zaměstnání v propagačním oddělení Skloexportu. V polovině 80. let začal rozvíjet cyklus „Těla“. Fotografoval dynamické shluky mužských a ženských těl v odlidštěném vykachličkovaném prostoru.

Dramatičnost situací je podtržena expresivními malířskými zásahy černou barvou do pozitivu. Malířské zásahy jsou v některých fotografiích natolik výrazné, že jen stěží může divák rozeznat lidské siluety na fotografii. Na přemalbách zpočátku spolupracoval s malířem Jiřím Sozanským, společně spojovali fotografie v dějové sekvence či z nich sestavovali videoprogramy.

Fotografická tvorba **Zdenka Lhotáka** (15. května 1949 Turnov) se orientuje na zobrazení mužského těla dvěma způsoby. Je absolventem Fakulty tělesné výchovy a sportu UK v Praze a poté externě fotografie na FAMU. Měl z počátku přirozeně blízko ke sportu a dokumentoval činnost různých sportovních oddílů. Ve volné tvorbě se zabývá konkrétně zachycením člověka - muže ve sportovním napětí a autoakty. Věnuje se i komerční fotografii a byl obrazovým redaktorem deníku Prostor.

Ve své tvorbě se zabývá dokumentárním zpracováním sociologických problémů v oblasti sportu (za cyklus Spartakiáda získal roku 1986 2. cenu v soutěži World Press Photo, v kategorii sport-



Zdeněk Lhoták, Kontakty, 1985-9



Zdeněk Lhoták, Autoportrét č. 31, 1992

seriál). V této oblasti se Lhoták rozvinul daleko za hranice popisného dokumentu majestátní sportovní události. Na snímcích ze souboru spartakiádních exhibic zachycuje pokoření důstojnosti a individuality v rozbahněném terénu

stadionu v řadách dokonale totožných jednotek (mužů). Zároveň v těchto fotografiích pracuje s možnostmi zobrazení těl, které vytváří pozoruhodné, až graficky působící ornamenty [31].

Už v roce 1985 vytváří v souboru „Kontakty“ – dynamickou, pečlivě komponovanou konstelaci dvou nahých bojujících těl,

Druhý způsob zachycení mužského těla rozvíjí od roku 1989 v rozsáhlém souboru autoaktů. Zkoumá a zobrazuje své vlastní tělo z nezvyklých úhlů pohledu. To autorovi umožňuje vytvářet dialog sám se sebou. Poznává své tělo pomocí vytvořených znaků. Forma, kterou autor upřednostňuje, posouvá skutečnost za hranice standardního vnímání. Tělo působí sošně, exaltovaně nebo naopak uvolněně, mizící někde v nekonečnu. Časté perspektivní deformace abstrahují mužskou postavu. Autor ve fotografiích předvádí možnosti vidění těla a pomocí imaginárního prostoru, do něhož diváka uvádí, poukazuje na tajemství těla i samotné existence.

Ve světové fotografii se můžeme setkat s podobným pojetím u Johna Coplanse. Zabývá se také autoportrétem v aktu. V jeho fotografických sériích studuje proměny stárnoucího těla. Také u jeho fotografií se můžeme setkat s vnímáním těla jako hmoty a něčeho až neživého.

Lhoták uznává, že využití autoaktu může mít pro něj, jako autora i fotografovaného, jistou arteterapickou formu podvědomého řešení vztahu k sobě samému: *„Moje vidění těla a všech souvislostí, které s nahotou souvisí, jsou odlišné od klasického chápání aktu. Neoslavuji idealizovanou krásu,*

ale snažím se směřovat diváka k obecnějšímu vnímání těla. Sexualita v mých autoportrétech je potlačena tak jako identifikace pohlaví. Pomocí krkolomných pozic dociluji i obtížnou identifikaci části těla na snímku, a tím provokuji diváka k hledání vlastních interpretací nejen forem, ale i obsahů snímků. Zneužívám své vlastní tělo k vytváření obrazů, které jsou často posunuty až na okraj ošklivosti, ve kterých však vnímám hodnoty daleko bližší rozporuplné lidské přirozenosti. Připadá mi nefér k těmto osobním kreakcím používat jiné lidské bytosti a vystavovat je útrapám se snímáním spojeným. Moje fotografované tělo se stává pouhou hmotou, kterou využívám stejně drasticky jako sochař hlínu“ [26].



Zdeněk Lhoták, Autoportrét, 1999 - 2005

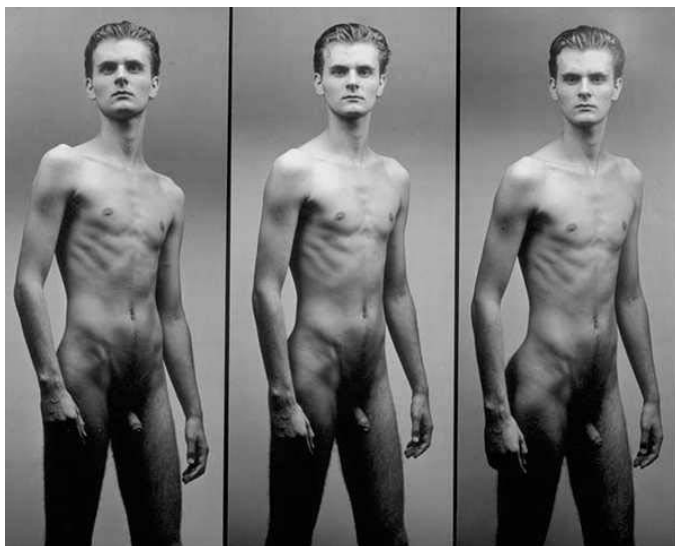
V posledních letech Lhoták rozvíjí soubor autoaktů i na barevný a přiklání se ke konkrétnějším obrazům. Své fotografické soubory propojil v knize „Dis - torza“ vydané v loňském roce.



Jiří David, Velký stín, 1998

Chlapecký akt se objevil i v tvorbě známého výtvarníka **Jiřího Davida**, který poměrně často využívá média fotografie. Vytvořil barevné snímky nahého syna s revolverem v ostré hře světla a stínů a kontrastní barevnosti. Ve fotografii „Velký stín“ tak staví proti sobě dětskou nevinnost a ničivou sílu zbraní.

Výraznou současnou osobností, zabývající se hojně mužským aktem je **Pavel Mára** (20. října 1951 Praha). Vystudoval fotografii na Střední průmyslové škole grafické v Praze, obor kamera na FAMU a později externě také



Pavel Mára, Triptych, 1993

obor fotografie. Od roku 1996 je pedagogem Institutu tvůrčí fotografie v Opavě. Roku 2009 úspěšně habilitoval.

Pavel Mára se ve své volné tvorbě věnuje od 90. let i mužskému aktu. Jeho touha experimentovat a užívat různé technologické postupy dává vzniknout

zobrazením, které jsou vzdáleny od tradičního pojetí. Z duchovního hlediska ve fotografiích nehledá erotiku, ani jeho fotografie eroticky nepůsobí. Na jeho fotografiích není úmyslem adorovat model. Nahé lidské tělo považuje za nejpřirozenější zobrazení člověka a pro jeho vyjádření mu poskytuje ideální formy [2].

Počátkem 90. let vytvořil soubor „Triptychy“, ve kterých technicky vytríbené černobílé velkoformátové triptychy v nadživotní velikosti zachycují podobu tříčtvrteční postavy a portréty člověka z podhledu, pohledu v ose a nadhledu při zachování rovnoběžných linií. Tímto souborem pokládá otázky



Pavel Mára, Mechanické korpusy, 1997

identity, vnější podoby člověka a schopností našeho vnímání [24]. V roce 2005 vytvořil „Triptych“ i na barevný materiál.

Osobně nejzajímavější z jeho tvorby považuji soubor „Mechanické korpusy“ z druhé poloviny 90. let. Tímto souborem navazuje na svůj starší soubor „Černé korpusy“. Ateliérové fotografie expresivně červených bezpohlavních těl na pozadí s přechody od bílé po černou vytváří splývání dvou osob, vzájemný dialog či naopak symbiózu smyslnosti a odosobněnosti, zachycením elementárních tvarů, barvy a sošnosti modelu. *„Šlo mi o jistou abstrakci, stylizaci, o odstranění všech identifikačních znaků. Šlo o to, aby se na první pohled nepoznalo, jestli je to muž nebo žena. Šlo mi o splnutí dvou osob, o přelívání pohybů... Proto stylizace červeným světlem, které to celé posouvá a odděluje od reality“* [1].

Márův poslední fotografický cyklus „Memory“ zahrnuje sérii figurálních studií nahých těl (převážně mužských), který se vizuálně pohybuje na rozhraní reálné a abstraktní fotografie. Postavy si kontrastují různými



Pavel Mára, Memory, 2010

pozicemi, jsou umístěny ve sterilním prostoru, zobrazeny jsou v invertovaných barvách barevného negativu, vše podporuje dojem virtuální reality. Barevné snímky (tisk na plátně) jsou tonálně laděny do odstínů šedi s výraznými barevnými akcenty ve formě rekvizit, se kterými postavy zápasí. Celkově je soubor velmi dynamický a i když je vizuální ladění velmi jemné a citlivé, prostor, do něhož jsou postavy zasazeny, vytváří silný dojem stísněnosti.

Pavel Mára vytvořil více souborů s použitím mužského

aktu. Do diplomové práce jsem zvolila ty, které považuji nejvýstižnější pro jeho fotografický výraz.

Ivan Pinkava (1. února 1961 Náchod) vystudoval Střední průmyslovou školu grafickou v Praze a fotografii na FAMU. V letech 2005 - 2007 působil jako vedoucí ateliéru fotografie na VŠUP v Praze. V tvorbě se zabývá hlavně symbolicky pojatými akty a portréty.

Ivan Pinkava zaujímá v kontextu české fotografie výsadní postavení. Jeho práce jsou výrazně charakteristické a nezaměnitelné, ačkoli neužívá žádné zvláštní postupy, neexperimentuje. Zabývá se hlavně inscenovanou fotografií.



Ivan Pinkava, Tristan, 2001

Jeho fotografie nahých těl nejsou akty v pravém významu. Nahé ženy i muže užívá jako portréty bez možnosti identifikace času a místa, vkládá jim existencionální témata smyslu života. Tímto není Pinkava ve fotografii jediným (myšlenkovou podobnost nalézám u Michala

Macků). Jeho jedinečnost ani nespočívá v duchovní atmosféře a uměleckém projevu konce 19. století (podobného projevu užíval Václav Jirásek). Síla jeho fotografií tkví v zobrazování archetypů.

Svémi fotografiemi navazuje na duchovní atmosféru 19. století, na dřívější manýristické malíře, či na antická, mýtická a křesťanská témata. Přiznává svůj tradicionalismus a fotografiím zbavených všech dobových atributů dává alegorické či symbolické názvy [24]. O své tvorbě řekl: „*Možná, že můj postoj je anachronismus, ale v tom případě se nebojím být anachronický. Konečně, vždycky někdo musel tímto zrcadlem být. Bojím se ovšem společnosti,*

kde není místo pro anachronismus, společnosti, kde je vše pouze moderní, tedy monokulturní“ [32].

Ivan Pinkava vytváří rovnou klasická díla. Nemusí čekat, až zestárnou a odstup času jim propůjčí antikvární auru. Nadčasovost zde vtiskuje hned tvůrce. Zároveň ovšem vnímáme projev současného autorství. Znázornění archetypů, uložených v základech civilizačního povědomí, se totiž opírá o technologii fotografie. Pracuje v duchu technologie soudobého standartu. Neurčitá nálada snímků je podpořena osvětlením a perfekcionismem převedení do pozitivů poměrně velkých formátů [33].



Ivan Pinkava, Šebastián, 2002

Autor nachází zálibu v posunování a v záměnách navykklých forem a vazeb ikonografie v dějinách výtvarného umění. Snad i právě tímto dílo převádí do současnosti a „modernizuje“ námět. Vybírá si modely vymykající se soudobému vnímání krásy, je pro něj důležitá osobnost, kterou z postavy vytvoří. Pinkava postupem času postavám na svých obrazech ubírá rekvizit a soustřeďuje se na originalitu modelu, výraz, gesto a použití světla.



Ivan Pinkava, Foucaultovo kyvadlo – triptych, 2009

Na černobílých fotografiích se z šera vynořují bizarní postavy, které spojuje silný expresivní a existenciálně založený výraz vnitřního neklidu, bolesti a nenaplněné touhy, jenž od romantismu je stálou složkou středoevropského umění. Prostřednictvím podivných atributů a povědomých gest, které mají v řeči těla ustálené významy archetypů v kulturní paměti. Novější práce inscenuje volněji a ohniskem fotografie se stává výraz portrétované osoby, do něhož se odráží legenda obrazu [34].

Mužským aktem se jedno tvůrčí období zabýval také **Václav Jirásek** (3. listopadu 1965 Karviná). Vystudoval na Střední uměleckoprůmyslové škole v Brně užitou grafiku a poté malbu na Akademii výtvarných umění v Praze. V oblasti fotografie je samouk. Na přelomu 80. a 90. let byl členem skupiny „Bratrstvo“. V oblasti aktu hledá, podobně jako Ivan Pinkava, inspiraci a souvislosti v daleké minulosti [7]. Nejen v symbolismu, gotice, ale až v prehistorických mýtech. Jeho melancholické fotografie v romantické přírodě zkoumají neměnné hodnoty, čas, nadosobní řád a víru. Spirálovitě se vrací k duchovní atmosféře konce 19. století, kdy prerafaelité projevovali velký zájem o podobná témata.



Václav Jirásek, Narcis, 1998

Jirásek své autoakty, vyjadřující splynutí s přírodou a odvolávání se na mýtické příběhy, skládá ze čtyř až pěti fragmentů, pořízených velkoformátovou kamerou, které na sebe plynule navazují. Tím vytváří celek, jež umožňuje výraz a horizontální prostorovost záběru. Sám sobě je modelem

na fotografiích, kdy se například vžívá do role Narcise, zamilovaného do svého odrazu. Autor takto prožívá zobrazení ze dvou stran – role modelu i fotografa. Jirásek se již akty ve své tvorbě nezabývá. Postupně přešel k fotografii na hranici dokumentu, architektury a portrétu.

Mezinárodního úspěchu v oblasti fotografie mužského aktu dosáhl v posledních dvaceti letech **Michal Macků** (17. dubna 1963 Bruntál). Narodil se v rodině uznávaného chirurga a gynekoložky. Intelektuálně založení rodiče plně podporovali různé zájmy svého syna, včetně záliby ve výtvarné činnosti. Fotografovat začal v roce 1978. Díky své badatelské nátuře znovuobjevil fotografickou techniku tzv. geláží, kterou se zabývá od 80. let. Zajímal se o vědu a techniku a studoval na Technologické fakultě Vysokého učení technického v Brně. Studium fotografie absolvoval na Institutu výtvarné fotografie při Svazu českých fotografů.. Díky svým úspěchům v oblasti fotografie opustil zaměstnání ve Výzkumném ústavu Sigmy Olomouc a plně se věnuje vlastní tvorbě.

Michal Macků se věnuje technikám geláží a později uhlotisků. V kontextu českých i světových fotografů je jeho dílo ojedinělé. Své vlastní tělo užívá k vyjádření existencionálních a symbolických motivů. Fotografie na první pohled působí jako typický příklad surrealistické fotografie. Umožňuje to právě technika geláže, kterou si autor osvojil a dokonale využívá jejích možností.

Pavel Rozsival v diplomové práci, která se zabývá životem a tvorbou Michala Macků, důkladně rozebírá jednotlivá období autorovy tvorby [35]. Popisuje a analyzuje jednotlivé série geláží a uhlotisků. Zabývá se autorovým vývojem v tvorbě a hledáním vhodného fotografického vyjádření.



Michal Macků, Géláž č. 5, 1989

Macků již z počátku své tvorby upoutal silným originálním souborem, ve kterém nápaditě užívá možnosti tvarování a dodatečného strhávání emulze. Své vlastní tělo mimo prostor trhá či dokonce duplikuje a vytváří další, někdy až děsivou, snovou realitu. Pro autora samotného je použití vlastního těla v tvorbě velmi důležité. Díky tomu se může přesněji vyjádřit a také hlouběji poznat sebe samého. Ve fotografiích vnímáme expresivní gesta a sugestivní mimiku. V celé své dosavadní tvorbě se zabývá obavami soudobého člověka. Pokládá existencionální otázky bytí, původu a smrti pomocí fotografií bez jakýchkoli vazeb na časovou či prostorovou orientaci.

„Pro mne je velmi důležité vědomí historie obrazu, vědomí přímého kontaktu se skutečností. Tělo – obraz se dostává do nové situace, do nového kontextu – do nové skutečnosti. A tím relativizuje onu „opravdovou“ skutečnost“ [36].

Do fotografií Michala Macků se výrazně reflektují zájmy o filozofické a náboženské směry. V tomto ohledu v kontextu české fotografie zpracovává podobná témata jako František Drtikol a Kamil Varga, kteří v tvorbě také apelují na duchovní témata. Jeho geláže jsou však tématicky a obsahově příbuzné i se staršími díly výtvarného umění, podobně jako v díle Ivana Pinkavy.



Michal Macků, Géláž č. 89, 1997

Užívání výrazových prvků se v jeho tvorbě pohybuje na pomyslné spirále. Od prvních geláží přistupuje k obrazově bohatším, ale postupně se vrátí k jednoduché formě, aby opět mohl vyjádřit své pocity komplikovanější formou. V pozdějších fotografiích zapojuje do kompozic i strohou architekturu a postavy žen. Pravděpodobně tak expresivním pojetím vyjadřuje mezilidské vztahy a sexuální či pudové otázky.

V technice montáží příliš nerozměňuje pointy s natrženou emulzí, ale vyhledává další postupy – přechází k násobení postav v rozličných velikostech ze stejného negativu. V podstatě u něj dochází k určitému posunu od rozpolcenosti jednotlivce k závažnějším

celospolečenským tématům

[35]. Bezbrannost, odevzdanost a ztráta vlastní identity postav reflektuje pravděpodobně autorův kritický pohled na konzumnost společnosti.

V roce 2004 přechází z důvodů reprodukovatelnosti obrazu k uhlotiskům. Celková tonalita fotografií potemněla, což nejenže přidává fotografiím na neurčitosti, ale také podporuje ponurou atmosféru snímků. Stále se věnuje



Michal Macků, Uhlotisk č. 2005



Michal Macků, Uhlotisk č. 6, 2004

tématu sebepoznání. Námět zůstává stejný, výrazně se však mění podání. Uhlotisky působí velice potemněle a v kombinaci s lidským deformovaným tělem v neurčitém místě vyvolávají v divákovi stísněné pocity. Autor nechce nikoho děsit, jen se záměrem uvolnění své vnitřní potřeby vyjádřit se, vyvolává úzkost a znepokojení [36]. Fotografie nejsou agresivní, ale deformované. Zobrazený svět je nenormální.

Soudobý divák je proti zobrazení přímé agrese zcela

jistě obrněn, avšak proti zobrazení vnitřních obav a úzkosti je obrana pro většinu náročná. Zbývá jen vyrovnání se se sebou samým. Michal Macků v celé své tvorbě sugestivně hledá vnitřní uspokojení v nutkové potřebě zjistit, co se skrývá v hloubi nitra. Poslední práce Michala Macků již nepůsobí takovým existencionálním základem, jako práce ze začátku jeho tvorby geláží či uhotisků. Obrazy až moc překombinovává, doplňuje o symboly z oblasti astrologie, nebo těla naopak abstrahuje k naprosté neurčitosti.

Pavel Brunclík (27. října 1950 Znojmo) absolvoval režii a scenáristiku na FAMU. Většinu své fotografické tvorbě aktů věnuje ženskému nahému tělu. Jeho fotografie ovšem ničím zvlášť nevybočují z běžné (i když technicky dobré) fotografické práce s tělem. Roku 2008 vydal fotografickou knihu „Geometrie nahoty“, kterou vytvořil společně se sólisty baletu Národního divadla v Praze. Podstatou rozsáhlého souboru je estetika kompozice skupiny postav i jednotlivců ve statických pózách i v pohybu. Brunclík používá černé nebo bílé pozadí, měkké svícení a důraz klade pouze na postavy na fotografiích. Zajímavosti ve výsledku dosáhl pravděpodobně jen díky fyzickým schopnostem tanečníků. Brunclík je původně fyzik, možná z tohoto směru vychází přísnost zobrazení a až strojová dokonalost záběrů.



Pavel Brunclík, Geometrie nahoty, 2008

V současnosti se zobrazení mužského těla věnuje podstatně více fotografií, než tomu bylo v dobách minulých. Z velkého množství současných autorů fotografií nahého mužského těla je náročnější vybrat výrazově originální, kvalitnější a výtvarně hodnotnější snímky.

4.2 MUŽSKÉ TĚLO OBJEKTIVEM ŽENY

S mužským fotografickým aktem vytvořeným ženou se v české fotografii setkáváme poprvé roku 1922. **Gertruda Rösslerová-Fischerová** (1894–1976) tehdy vytvořila dva mužské akty, pro které pózoval její manžel Jaroslav Rössler. Tyto akty jsou nejvýznamnějším výsledkem její tvůrčí práce [37]. Čistotou provedení a cudností, se kterou pojala pózy, předběhla svou dobu zhruba o 40 let. O podobnou koncepci se totiž pokusil roku 1966 Jean-Francois Bauret. Jeho snímky byly kritiky hodnoceny jako první výsledky čistého provedení mužského aktu, jenž je konfrontován s tradičními způsoby zobrazování ženy.



Gertruda Fischerová - Rösslerová, Akt, 1922



Gertruda Fischerová - Rösslerová, Akt, 1922

Autorka zachycuje mužské tělo na fotografiích velmi decentně, jemně, klidně a introvertně. Mají jednoduchou, avšak důmyslnou kompozici, která vyniká i díky faktu, že na fotografii nezobrazuje pohlavní orgány aby nějakým způsobem cíleně šokovala. Výrazová jemnost je dána osvětlením a postojem portrétovaného. Nezvýrazňovala mužnost, dominanci a sílu, na rozdíl od jiných soudobých autorů mužských aktů. Přístup žen - umělkyní kobrazení nahých mužů je všeobecně odlišný než přístup muže ke stejnému tématu. Jedná se o odlišný přístup tělesné interpretace. Pro názornost: zaměříme -

li se konkrétně na zobrazení mužského údu. Mýtus falu byl jediným kultem uctívaným všemi kulturami bez rozdílu vyspělosti. Moderní a postmoderní kultura přejala tento archetypální symbol z předchozích dob. Média stanovila penisu předobraz, který ženy - umělkyně vnímají odlišně. Vidí něhu, měkkost, poddajnost – vlastnosti do té doby přisuzované ženě. Tento rozdíl je v českém umění patrný třeba na erotických kresbách Toyen a fotografických kolážích Jindřicha Štýrského. Toyen vnímá penis většinou jako roztomilou, hravou věc. Štýrský tradičně jako pevný, dobývající, pronikající. Na tomto příkladu zobrazení a symbolizace vidíme, že vizuální vnímání tělesnosti spočívá také v určité determinaci pohlavím [15].

Nepochybně většina žen, které disponovaly fotoaparátem, někdy vytvořila fotografie svých nahých partnerů. Tyto snímky ale měly být je na památku, či jako zajímavost. Jinak se ženy se mužskému fotografickému aktu v českých zemích dlouhá léta výrazněji nevěnovaly. Vyjma již zmíněné Gertudy Rösslerové-Fischerové, či **Ireny Blühové**, která ve 30. letech také fotografovala v aktu svého manžela, **Věry Váchové–Šmokové**, jenž vytvořila v 60. letech několik fotografií nahého syna, by až do konce 80. let dvacátého století nebyla výraznější fotografka, jenž by se ve své tvorbě výrazněji zabývala mužským aktem. Tento jev není neobvyklý. Byl celkově závislý na vnímání nahého mužského těla. V našich podmínkách navíc nebyl do 80. let mužský akt příliš vítán.

Irena Armutidisová (18. června 1966 České Budějovice) vystudovala fotografii na Střední uměleckoprůmyslové škole v Brně a na Institutu tvůrčí fotografie v Opavě. V oblasti fotografie mužského aktu se soustřeďuje na sociologicky zaměřený akt, s jemnou ironií, kdy vyfotografovala akty svých přátel – mužů v jejich pracovním prostředí.

Ačkoli fotografie působí prvoplánově, sociologické zaměření aktů vychází z přístupu autorky k fotografovanému tématu. Armutidisová „svlékla“ své přátele v jejich přirozeném pracovním prostředí. Divák si tedy může zařadit postavu podle charakteristického prostoru, ve kterém je fotografovaný zasazen. Některým portrétovaným autorka ponechala obuv, což působí poměrně

úsměvně a snad to byl i záměr pro odlehčení fotografií. Fotografování různých generací (od jejího syna, přes dospělé muže až po staršího pána) mají navíc na většině fotografií téměř totožné postoje. Touto technikou autorka může výrazněji představit rozdíly mezi individualitou nahých mužů.

Dalším charakteristickým prvkem pro soubor aktů je výběr fotografovaného. Z fotografií je znatelné, že snímání muži nemají příliš zkušeností s fotografováním. Krom již zmiňovaného postoje, který je na většině fotografií podobný, je výraz prvkem naprosté odlišnosti. Vzhledem k poměrně obrazové bohatosti záběrů může být výraz nepatrně potlačen.



Irena Armutidisová, MUDr. V. T., 1998



Irena Armutidisová, Sochař O. V., 1998

Posledními prvky, které popisují muže na fotografiích, jsou názvy. Autorka zvolila použití akademického titulu s iniciály. Díky tomu záměrně balancuje na hranici intimity a vzhledem k fyzické obnaženosti mužů možná až sarkastickým způsobem.

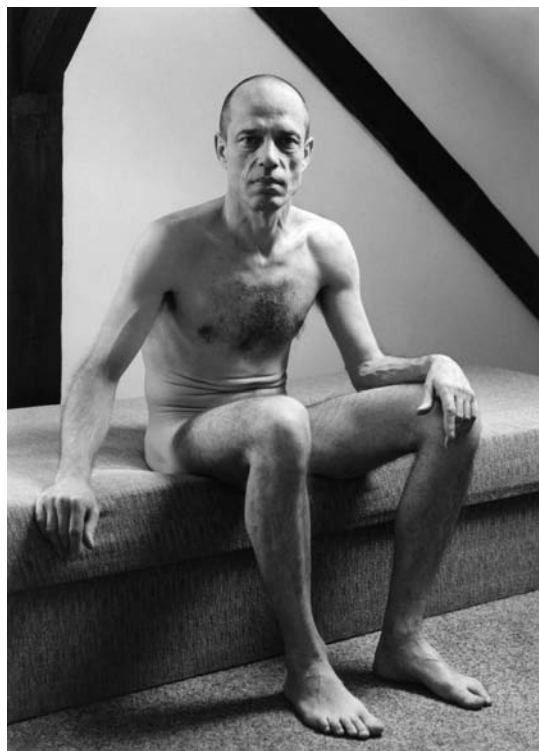
Jolana Havelková (8. května 1966 Kolín), se podobně jako Armutidisová věnuje zobrazení osob ve svém okolí. V cyklu „Podoby mých přátel“ (od roku 1996 dosud) odráží téma identity. Zobrazuje muže (i ženy),

přátele a rodinu, lidi různých generací a společenských vrstev, bez oblečení či jiné vnější identifikace. Své přátele fotografuje v prostředí, které si portrétovaní vybrali sami. V místnosti by ale nemělo být příliš mnoho nábytku a předmětů. Koriguje jen jen detaily a nepoužívá světla.

„Portrét oblečeného člověka zasazený v nějakém konkrétním prostoru je pro mne často věta s tečkou na konci – zprostředkovaná informace a pocit. Tvář člověka, který se dívá do kamery, je nahý a sedí v nic neříkajícím prostředí, nutí k zamyšlení. Portrétovaní se nemohou za nic skrýt a něco předstírat, hrát nějakou roli. Nevíme, co dělají, jak se oblékají, kam patří“ [38].



Jolana Havelková, Podoby mých přátel, 2006



Jolana Havelková, Podoby mých přátel, 2005

Její práce je na rozdíl od fotografií aktů Armutidisové syrovější. Používá méně výrazových prvků, vyžaduje strožší interiéry, kde dává více vyniknout člověku a vzhledem k tomu, že soubor je stále otevřený a nedokončený, je i rozmanitější.

Zcela jiný přístup k mužskému tělu zaujímá **Michaela Brachtlová** (11. května 1970 Praha). Absolventka Střední grafické školy v Praze a FAMU zaujala svou tvorbou již během studií. Na FAMU dokonce obhájila doktorát, současně vyučovala a absolvovala studijní pobyty v Anglii.

Její fotografie mužských aktů a autoaktů výrazně navazují na surrealistický odkaz vizuální a obsahové dvojsmyslnosti, rafinovanosti a silný



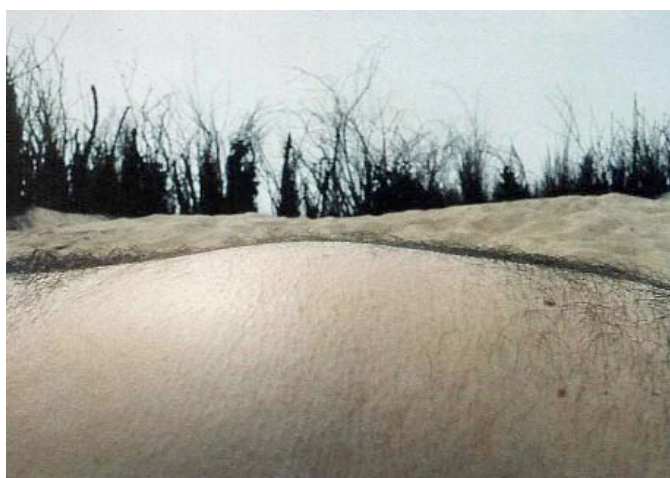
Michaela Brachtlová, Bez názvu (Had), 1998

erotický náboj.

Fotografuje detaily těla v konfrontaci s různými přírodními prvky – se srstí, rostlinami, mořskými živočichy. Dosahuje tím plurality významů a asociací, podobně jako surrealisté.

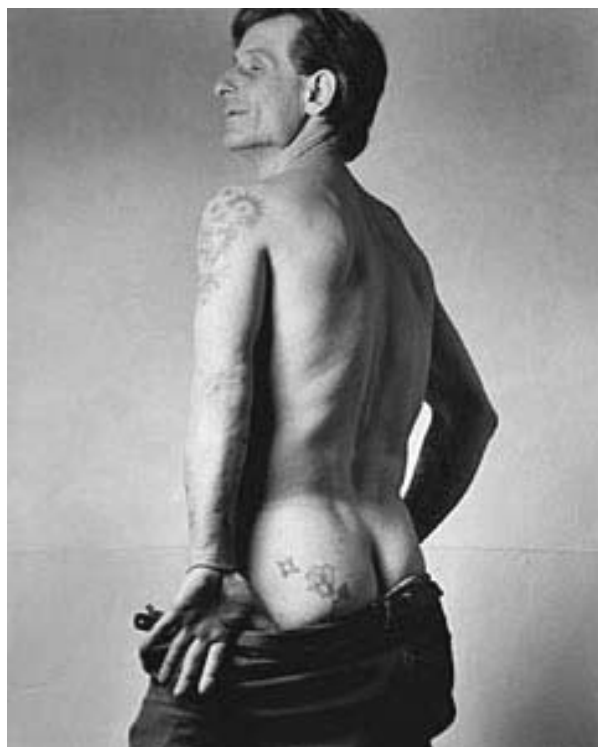
Nejčastěji se zaměřuje na

polocelek či detail těla. Mužské části těla doplňuje o nečekané neživé předměty. Například na fotografiích z cyklu „Bez názvu (Had)“ nahrazuje ironicky mužské přirození svléknutou hadí kůží. V cyklu „Kožešina“ zase evokuje živočišnost pomocí srsti, kterou trhá, propichuje prsty a aplikuje na nahé lidské tělo. Brachtlová v těchto souborech vytváří silně ironizující pohled na mužské tělo. Naopak v souboru „Až bude neděle“ využívá ležícího těla jako prvku k dotvoření klidné imaginární krajiny.



Michaela Brachtlová, Až bude neděle, 1998

Dcera uznávané české teoreticky fotografie Anny – **Gabriela Fárová** (1. dubna 1963, Praha) se věnuje fotografii aktu. Většinu své tvorby věnuje ale zobrazení ženy. V roce 1990 nafotografovala jeden ze svých nejznámějších souborů a ojedinělý soubor mužských aktů v kontextu české fotografie. Vytvořila fotografie potetovaných valtických vězňů. Její původní záměr, v krátké době možnosti uskutečnění nápadů, které by předtím ani potom byly nerealizovatelné,



Gabriela Fárová, z cyklu Klášter ve Vadicích, 1990

byly portréty vězňů [39]. Nápad pro vytvoření souboru aktů vznikl až přímo v trestnici. Kde zjistila, že většina mužů má zde potetované různé zajímavější části těla než jen ruce a paže. Fotografie vznikly pro výstavu agentury Radost

(jejíž je spoluzakladatelkou), která organizovala výstavu Česká symbolika. Vzory tetování trestanců autorka považuje za nejsilnější formu vyjádření jejich pocitů.

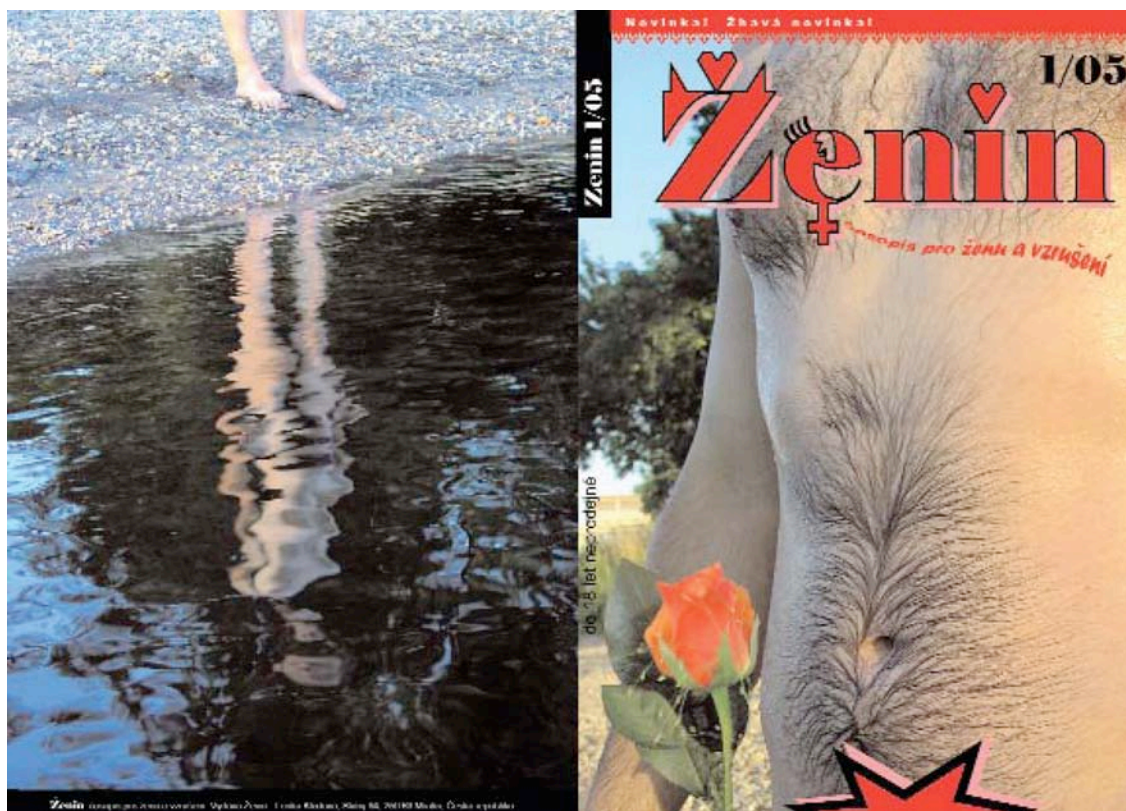


Gabriela Fárová, z cyklu Klášter ve Vadicích, 1990

V improvizovaném ateliéru vytvořeném přímo ve věznici nafotografovala nahé muže před neutrálním světlým pozadím, za použití jednoduše rozptýleného světla. Překvapivě potetovaná těla nepůsobí agresivně. Gesta a výrazy se jeví lyricky. Tento vjem

kontrastuje s faktem, že zachycení muži jsou trestanci nejtěžšího žaláře u nás. Její přístup je velmi jednoduchý, rekvizitou jsou samotné kresby na tělech mužů, cigareta, která může působit jako vyčpělý detail avšak jakoby zapadá do plánu a je vlastní fotografovanému.

Poněkud jinou oblast fotografie (kterou se sice v této práci nezabývám přímo, avšak připadá mi zajímavá) v české kultuře v současnosti zaplňuje absolventka doktorského studia VŠUP **Lenka Klodová**. Tři roky během svého studia kroužila kolem tématu pornografického magazínu pro ženy (předtím vytvořila makety magazínu Komín a Břízky, evokující symboly falické



Lenka Klodová, z cyklu Ženin, 1/05 2005

a vaginální). Výsledkem byla absolventská maketa časopisu Ženin i se základními pravidly pro vydavatele časopisu zaručující u čtenářek úspěch. Maketa Ženinu je v podstatě fotografickým zaznamenáním performace. Autorka během tříleté práce na tomto projektu oslovovala ženy ze svého okolí s dotazníky, anketami a testy dle vlastní výroby. Výsledky kombinovala

s úvahami o ženském sexuálním chování a vytvořila až sociologickou studii, zaměřující se na konkrétní body zájmu čtenářek či zákazníků.

Sama autorka popsala svou strategii takto: „... *subverzivita naruby: již tady máme nespočetně šokujících, perverzních, neslýchaných výtvorů, punkových výlevů, ostrých vypjatých hrotů, pokusíme se naopak udělat pornografii s plíživým, do stran se rozprostírajícím erotickým pocitem, který díky své všudypřítomnosti a obecnosti může mít schopnost proniknout do děr a skulin, zatarasených proti agresivnímu sexu stereotypními představami*“ [40].

Na první dojem může Ženin působit úsměvně. Pravdou však je, že tento časopis řeší sarkastickou formou otázky rozdílů společenského postavení ženy a muže, odlišnosti ve vnímání nahoty a sexuality obou pohlaví. Grafická podoba Ženinu vychází z lidové podoby českých magazínů ať už zaměřené na pornografii nebo na různá hobby. Použité a na míru připravené fotografie se udržují v symbolické a někdy až parodické rovině. Pohrává si tak s vizualitou věcí.

Klodová obohatila klasická kliše pornomagazínů o záměrně opomínané děje a místa a všemu mění status „sexuální“ na „vztahový“.

4.3 HOMOEROTICKÉ POJETÍ

V českých zemích nemá homoerotické pojetí fotografického zobrazení mužského těla tak bohatou historii, jako je tomu ve světové fotografii. Kvůli častým celospolečenským změnám býval dlouhá léta mužský akt považován přinejmenším za neoblíbený a výtvarný homoerotický projev byl zcela společensky nepřipustný.

Homoerotickým pojetí mužského aktu se snad jako první věnoval **Rudolf Schneider–Rohan** (22. února 1900 Plzeň – 10. března 1970 Paříž). Vyučil se v renomovaném ateliéru J. F. Langhanse a roku 1925 odešel do Paříže, kde nejprve byl zaměstnancem fotografického ateliéru a později si otevřel vlastní fotografické Studio Rudolph. V tvorbě se opíral o kvalitní řemeslný základ a byl obohacován o podněty z dalších uměleckých oborů, což se projevovalo hlavně v portrétech. Dílo Schneidera-Rohana bohužel až donedávna nebylo téměř známé. Je jedním z mála českých fotografů, kteří se výrazně zabývali mužským aktem. Ve 20. letech vytvořil několik autoaktů. Pozdější akty, z 30. let, které zachycují mužská těla, mají na svou dobu osobité homoerotické

vyznění, které se snad v tvorbě jiných českých autorů nevyskytuje. Fotografie jsou charakteristické silným erotickým nábojem.

Roku 2000 byla Janem Mlčochem uspořádána výstava ke stému výročí narození Rudolfa Schneidera-Rohana v Galerii Josefa Sudka. Jednalo se o první samostatnou výstavu tohoto autora. Fotografie Schneidera-Rohana se objevily také na výstavách Akt v české fotografii. Avšak ani tato skutečnost nezměnila nic na tom,



Rudolf Schneider-Rohan, Bez názvu, nedatováno

že je téměř zapomenutým fotografem. Dokazuje to také fakt, že se stále velmi obtížně shání materiály pojednávající o jeho díle.

V dobách provozování svého pařížského ateliéru byl známým a úspěšným portrétistou. Mužské akty fotografoval hlavně ve volné tvorbě. Je jen několik jeho fotografií mužských aktů, které jsou v publikacích i na výstavách zobrazovány. Jednou z nich je mladý muž se stojícími vlasy. Fotografie může vyvolávat dojem momentky muže ve výskoku, ale jedná se o ryze statický



Rudolf Schneider-Rohan, Bez názvu, kolem 1930

snímek. Je velice nekonformní a dynamický. Sugestivní pohled mladíka je podtržen výrazným svícením. Erotický náboj v tomto případě tkví v napnutých svalech na pažích, výrazu a v roušce překrývající mužský klín.

Druhou často reprodukovanou fotografií mužského aktu reprezentující Schneider-Rohanovu tvorbu je fotografie z roku 1930. Ačkoli se jedná o formálně odlišnou fotografii, autor zde užívá podobných prvků: pracuje s ostrým světlem, dynamickou kompozicí, evokující pohyb napnutými pažemi a opět doplňuje postavu jen jednou rekvizitou (u předchozí fotografie - rouška). Na tehdejší dobu je rozhodně neobvyklé směřování světelného toku. V tomto případě světlo, tudíž i hlavní pozornost, soustřeďuje na břišní část. Při pohledu pak v divákovi vyvolává dojem života – dýchání. Tato fotografie ale asi opravdu staticky aranžovaná není, vzhledem k jemné pohybové neostrosti pravé ruky portrétovaného.

Fotografie Rudolfa Schneider-Rohana rozhodně předjímají postmoderní estetiku. Jen několik jeho snímků, které známe, se ukazují být stěžejními díly

ve vývoji českého aktu. Mohly by být vnímány jako estétsky zaměřené obrázky homosexuálního fotografa, ale díky takovým pracem je divák nucen k otevřenějšímu a neškatulkovanému vnímání umění. Dovádí nás k otázkám vnitřních ponhutek, které dávají vzniknout uměleckému dílu. Tento autor byl pravděpodobně jediným, který předběhl dobu o několik desetiletí čerpáním z nevědomí a zhmotňováním skrytých myšlenek [41].

Clifford Seidling (3. června 1933 Praha) vystudoval Střední průmyslovou školu grafickou v Praze a v roce 1975 absolvoval externí studium fotografie na pražské FAMU. Na FAMU dokonce nastoupil v roce 1967 jako externí pedagog. Současně byl zaměstnán v Uměleckoprůmyslovém muzeu

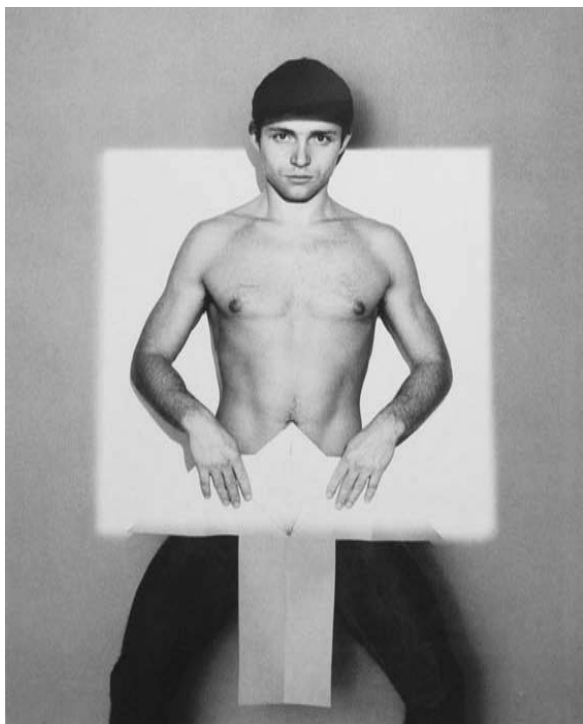


Clifford Seidling, Mužský akt v lese, 1965

v Praze, zabýval se restaurováním fotografií a stal se tak prvním českým restaurátorem v tomto oboru. Již v druhé polovině 50. let zaujal svým invenčním pojetím portréty. Jako jeden z mála českých autorů se mužskému aktu soustavně zabývá od 60. let. Seidling je

pravděpodobně jediným českým fotografem, který se věnuje mužskému aktu po celé své tvůrčí období. Jeho fotografie aktu jsou společně s mužskými akty Františka Drtikola, Rudolfa Koppitze a mnoha dalšími zahraničními fotografy zahrnuty ve fotografické publikaci Petera Weiermaira s názvem „Utajený obraz“ a podtitulem „Dějiny mužského aktu ve fotografii devatenáctého a dvacátého století“, která vyšla roku 1987 ve Vídni [42].

Pro Seidlinga, jako představitele inscenované tvorby, je charakteristický přísný, mnohdy až asketický fotografický rukopis. Na fotografii z roku 1985 vidíme mužskou postavu sošně stojící v koridoru neorenesanční budovy. S napřaženými pažemi nad hlavou budí postava dojem atlanta podpírajícího



Clifford Seidling, Mužský akt s vlaštovkou, 1975

hlavně o estetický výraz a forma je mi v této oblasti prvořadým problémem“ [43]. Zobrazení ženského těla nemá pro Seidlinga budoucnost. Chybí mu forma, při fotografování ženy se fotograf odhaluje a lze tak poznat, jak je ženou okouzlen. Fotografuje mužské tělo hlavně proto, že chce vyjádřit svůj estetický ideál, který může obsahovat trochu erotiky, ale nesmí působit směšně. Homoerotický přístup u Seidlinga tkví právě v estetických formách ztvárnění mužského nahého těla.

strop. Kontrastuje tak struktury a formy člověka a architektury. Seidling také klade důraz na erotický náboj mužského těla a na estetické hodnoty obrazu.

Prostředí, do kterého model zasazuje, je pro Seidlinga velmi důležité. Hledá prostředí, které má pro něj zajímavou atmosféru a do něj umisťuje osobu, která prostředí doplní, popřípadě volí opačný postup výběru prostředí pro osobnost postavy. Východiskem je mu pak fotografie mužského těla. Ve fotografování muže „jde

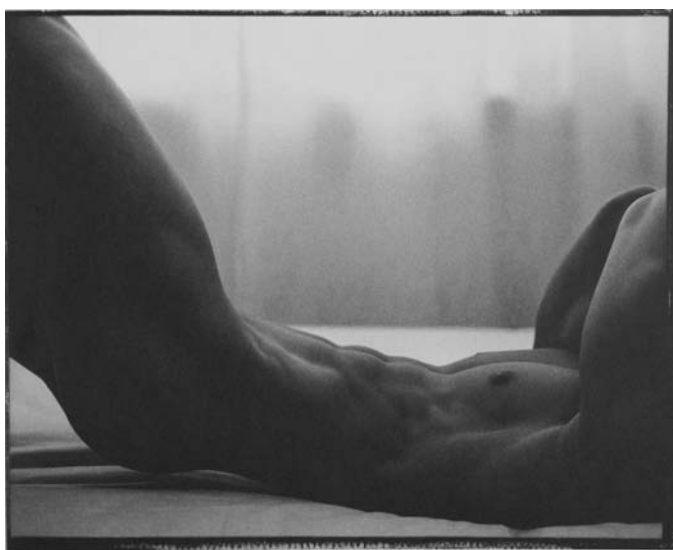


Clifford Seidling, 1985

Seidling invenčně zvládá fotografickou práci s mužským tělem nejen v exteriéru, ale také v ateliérech. Dokáže rekvizity a prostředí využít nadčasově natolik, že nepůsobí vyčpěle ani třicet let po svém vzniku. Je překvapivé, že materiály o Seidlingově tvorbě se nachází poměrně obtížně. Pozdější práce již nejsou tak nadčasové a výtvarně nápadité. Autor soustředil pozornost k banálnějším motivům a své původní tvůrčí tendence nerozvíjel.

Robert Vano (1948) je pro českou společnost již od 90. let úzce spjat s homosexuální fotografií. Fotografovat začal v emigraci ve Spojených státech, jeho cesta k fotografii a k fotografii mužského aktu je poměrně zajímavá a popsána v bakalářské práci Jitky Horázné „Fotograf Robert Vano“ [44]. V Americe se věnoval hlavně módní fotografii, mužské akty fotografoval pro sebe. V podstatě je tomu tak dodnes, i když v podvědomí veřejnosti zůstává jako fotograf mužských aktů.

Vanovy fotografie nahých mužů mají silný homoerotický podtext, snaží se působit smyslně a eroticky. Některé fotografie z jeho archivu jsou už na hranici s pornografií. V podstatě Vano do fotografií vkládá veškeré své touhy, představy o kráse a sny. O mnohém vypovídá i výběr modelů, který autor upřednostňuje – ve většině se jedná o mladého muže s výraznou muskulaturou a „sladkým“ výrazem. Sám přiznává, že se do fotografovaných objektů často při focení



Robert Vano, S Milanem v posteli, 1999

zamiluje, což na fotografii považuje za nejdůležitější a nejosobnější výpověď [2]. Technika fotografie u něj není prvořadá, zcela jasně mu jde o samotný prožitek z fotografování. Fotografuje při denním světle a používá fotoaparát, který si zakoupil před 40ti lety a dokonce ani nevlastní ateliér. Tímto stojí proti proudu



Robert Vano, Torzo 3, 2009

digitálního a technického nadšení posledních let.

V rámci jeho zatím poslední retrospektivní výstavy kolekce *The Platinum Collection* v pražském Mánesu byly vystaveny krom mužských aktů také módní fotografie, portréty, fotografie květin i zahrad. K výstavě vyšla také kniha s téměř třemi sty fotografiemi [45]. Jedná se o výběr fotografií různého stáří. Vano se v této kolekci zabývá netradiční náročnou technologií platinových printů, čímž na jednu stranu může podpořit autorský rukopis,

ale na stranu druhou přidá kritikům

jeho tvorby v negativním úsudku prioritizace nezvyklé technologie před samotnou kvalitou záběru. Pro jeho tvorbu je příznačná určitá rozmanitost, hlavním spojovací prvkem je pochopitelně nahé, vypracované mužské tělo, které zachycuje rozličným způsobem. Ať už se jedná o lehce nasládlé snímky mladých mužů, reportážně pojaté dynamické skupinové scény nebo fotografie odvolávající se na období zrodu fotografického média použitím antických rekvizit a techniky sendvičové fotomontáže.

Jeho fotografie aktů budí dojem momentky, možná také jsou. Fotografie již asi ničím nepřekvapí ani neurazí. Vano je populární fotograf „kluků“. S jeho tvorbou jsou spjaty různé aktivity, naposledy například fotografické ilustrace pro „Kuchařky pro kluky“. Vydání fotografické kolekce ve spojitosti s kuchařkou není zrovna obvyklý počín, nelze za to Vana jako fotografa odsuzovat, spíše dokazuje, že si „homosexuální život“ chce řádně užívat. Těžko posoudit, zda jeho přístup k fotografiím, jeho postoj k vlastní tvorbě je pouhým marketingovým tahem. Je ovšem veřejnou osobností, která až příliš sklouzla ke komercializaci vlastní tvorby.

„Robert Vano je fotografem, který se velmi liší od současných progresivních fotografů. Ti se, nadšeně podpořeni technickými vymoženostmi, snaží dát umělecké fotografii novou podobu. ... Robert Vano je vzácným fotografem nové doby, který nespíchá a těší se z každého svého obrázku, hraje si sním, vdechuje mu kouzlo krásy a pak svou radost dokáže sdílet s námi, diváky“ [45].



Robert Vano, Kluk v bílé košili, 2006

Vano je také velmi komerčně aktivní. Fotografuje mužské akty pro kalendáře, loni vydal kuchařku s novou kolekcí fotografií. Jejich výtvarná úroveň však zdaleka nedosahuje úrovně fotografií z Platinové kolekce. Vano je poměrně mediálně známá osobnost. Jeho fotografická tvorba je v pozadí jeho dalších činností.

ZÁVĚR

Fotografické zobrazení lidského těla v nejrůznějších podobách provází tvorbu různých autorů od samého počátku vzniku fotografie. Středem zájmu této práce je vývoj zobrazení mužského těla v české fotografii 20. století a počátku století jednadvacátého.

Tato diplomová práce se prve zabývá historií zobrazení lidského těla, vysvětlením pojmu akt, jeho vývojem a chápáním ve výtvarném umění. Dále podává obecný přehled fotografického aktu v českých zemích (se zaměřením na akt ženský) od jeho vzniku až do počátku jednadvacátého století. Mužským aktem se začíná zabývat v kapitole 3 (Fenomén mužského aktu). Kapitola pojednává o pohledu na zobrazení nahého mužského těla v porovnání se zobrazením ženy, o historickém zobrazování mužského těla ve světové kultuře a následně i ve světové fotografii, o specifických homoeritického nahlížení na mužský akt a konečně sleduje užívání mužského nahého těla v komerci a reklamě. Hlavní kapitola je pak rozdělena do tří částí – pohled na mužský akt objektivem muže, ženy a homosexuální pojetí. Tato kapitola mapuje, srovnává a analyzuje jednotlivé tvůře mužského fotografického aktu v českých zemích.

Zobrazení mužského nahého těla osobně považuji za velmi zajímavé téma nejen v praktické fotografii, ale i z hlediska dějin výtvarné kultury, dějin fotografie a související symboliky zobrazení. V rámci možností toto téma preferuji i ve své volné tvorbě. Navzdory obecnému pravidlu, které tvrdí, že muž je k fotografování méně vhodný než žena, že mužské tělo nevykazuje tak ladné křivky, není dostatečně estetické apod., tuto myšlenku jako žena nepřijímám a v diplomové práci se pokouším přiblížit důvody proč je mužský akt poutavý.

Samotná kapitola fenoménu mužského aktu (či nahého těla) by v této práci měla dostatečně osvětlovat vlivy, příčiny a výsledný dopad na praktickou fotografii v tomto žánru. Domnívám se, že tato oblast fotografie (a snad i výtvarného umění celkově) byla a v některých zemích stále je, velmi

kontroverzním tématem. Fenomén mužského aktu je pro mne daleko zajímavější, než zobrazení ženského těla. Snad i proto, že mužskému aktu není věnováno tolik pozornosti, jako ženskému. Díky značné obecné nesourodosti názorů, který v historii vyvolával, je možno poměrně zajímavě navázat sociologickým aspektem a vývojem vnímání. Určitý pohled do této oblasti by nesporně mohl být hlubší a obsáhlejší. Pro tuto práci je zvolen v takovém rozsahu, aby uvedl a obsáhl potřebnou oblast užití mužského aktu v porovnání se zahraničními tendencemi a samotným interním vývojem v českých zemích.

České země vyprodukovaly jen pár světoznámě renomovaných tvůrců, věnující se fotografii mužského aktu. Avšak zobrazení mužského těla nebylo většinou jejich hlavním fotografickým zaměřením. Řada autorů zachytilo své tělo v rámci jisté sebereflexe nebo experimentů, popřípadě je jejich útlá fotografická tvorba mužského aktu natolik výrazná, že výrazně ovlivnila český vývoj. Někteří se mu věnují i delší tvůrčí období. Je signifikantní, že jeden z nejfotografovanějších a nejoblíbenějších žánrů u nás, nemá tak silné zastoupení v oblasti zobrazení muže. Na druhou stranu snad každý fotograf nejméně jednou zachytil fotoaparátem své vlastní tělo a snad každá fotografka nejméně jednou zachytila svůj nahý protějšek.

Hodnotit kvalitu fotografického zobrazení mužského těla v porovnání se světovým vývojem je obtížnější, jak by se mohlo zdát. Nelze pominout politické zvraty a jejich celospolečenské dopady, kterými byla naše země sužována, avšak ty se dějí i v řadě dalších zemí. Mužský akt, který po dlouhá léta vzniká v pečlivě chráněném Československu, dosahuje světové úrovně jen v ojedinělých případech. V současnosti, v době otevřených komunikačních kanálů, máme daleko obsáhlejší možnosti srovnání a inspirace, můžeme rychleji a méně obtížně sledovat zahraniční trendy. Vymlouvat se na handicap minulosti by bylo ale klišé, které po více než 20 ti letech „svobody“ nemá takovou sílu slova, jako v dřívějších dobách. Obecně se snažíme vyrovnat západní úrovni. Domnívám se však, že i ve fotografii mužského aktu se odráží vkus společnosti. Řada českých fotografů vytvářela či vytváří nápadité fotografické soubory, avšak ještě větší počet, hlavně z řad amatérských fotografů, vytváří snímky, jenž se pouze odvolávají na trendy dob minulých, či podléhají pouhé líbivosti

a kýči. Ostatně, v českých zemích se aktu věnují více amaterští fotografové před profesionálními.

Český vývoj fotografického mužského aktu je tedy na rozdíl od západních zemí vývojem specifickým. Nedá se jednoznačně tvrdit, že je horší či lepší. Takové hodnocení by rozhodně nebylo adekvátní. Nesporně zajímavé bude jeho sledování spolu s vývojem jeho společenského vnímání.

Literatura a použité prameny

- [1] IVIČIČOVÁ, V. *Současná česká erotická fotografie*, magisterská diplomová práce, Slezská univerzita v Opavě, Institut tvůrčí fotografie, Opava, 2000.
- [2] HELER, J. *AKT – naučte se fotografovat kreativně*, Zoner Press, Praha, 2008, ISBN 978-80-86815-68-8
- [3] ŠMOK, J. *Akt vo fotografii*, Vydavateľstvo Osveta, Martin, 1986, ISBN 80-86815-35-8
- [4] BROUK, B. *Lidská duše a sex*, Odeon Praha, Praha, 1992, ISBN 80-207-0406-X.
- [5] KRIVULKA, P. *O estetice erotiky aktu*, Výtvarnictvo-fotografia-film, 7/1969, ISSN 0042-9392
- [6] ZYKMUND, V. *Eště o fotografickom akte*, Výtvarnictvo-fotografia-film, 5/1969, ISSN 0042-9392
- [7] BIRGUS, V., MLČOCH, J. *Akt v české fotografii*. Kant, Praha, 2001, ISBN 80-86217-35-3
- [8] ZYKMUND, V. *Konvence a mužská krása*, Revue fotografie, 2/1970, ISSN 1210-6666
- [9] ŠTYRSKÝ, J. Nakladatelský prospekt k publikaci Emilie ke mně přichází ve snu. Praha 1933. Citováno podle: Lenka Bydžovská, Karel Srp (ed.): *Český surrealismus 1929 – 1953*. Galerie hlavního města Prahy a Argo, Praha 1996, 1969
- [10] LEDDICK, D. *The Male Nude*, Taschen, 2000, ISBN 3-8228-5761-0
- [11] MIKA, J. *Je mužský akt tabu?* Revue Fotografie, 12/1969, ISSN 1210-6666
- [12] ZYKMUND L. *Homosexualita a umění 1800-2000*, vydal obrazar.com, ISBN 978-80-903904-5-4

- [13] PACHMANOVÁ, M. a kol., *Tělo a fotografie*, PHP Praha, 1998, ISBN 80-902477-2-5
- [14] ZYKMUND, L., *Gay art*, Texty 2005-2007, vyd. obrazar.com [cit. 18. 1. 2011]. Dostupné na www.obrazar.com
- [15] DEYER, R. *Symbolismus mužské sexuality*. In. ZIKMUND, L., Teoretické texty 2008, obrazar.com, 2008
- [16] PACOVSKÁ, E. *Festival mužské krásy*, recenze, 2002 [cit. 12.12.2010]. Dostupné na <http://www.fotografovani.cz/art/fo-report/clanek2554087.html>
- [17] Q-MAGAZÍN ČT, *Sex-appeal*, diskuze, 2011 [cit. 7.1.2011]. Dostupné na <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10121061347q/209562210900039/>
- [18] TAUSK, P. *Přehled vývoje československé fotografie od roku 1918 až po naše dny*. 1. vyd. Akademie múzických umění v Praze, Praha, 1986, skriptum
- [19] DRTIKOL, F. *Oči široce otevřené*. 1. vyd., Svět Praha., 2002, ISBN 80- 902986-1-3
- [20] POSPĚCH, T. *Rudolf Koppitz. Opavský fotograf vídeňské secese*, 2002, [cit. 1.10.2010]. Dostupné na <http://www.photorevue.com/phprs/view.php?nazevclanku=&cislocclanku=2002062301>
- [21] FABER, M. *Rudolf Koppitz: 1884-1936*. Wien 1995, ISBN 3-85447-575-6
- [22] MOUCHA, J.; VĚTROVSKÝ, J. *Pátek Lidových novin* č.14, 7. 4. 2000.
- [23] BROUK B., ŠTYRSKÝ J. *Emilie přichází ke mně ve snu*, Torst 2001, ISBN 80-7215-146-0
- [24] BIRGUS, V.; MLČOCH, J. *Česká fotografie 20. Století (přůvodce)*, Uměleckoprůmyslové muzeum a nakladatelství KANT, Praha 2005, ISBN (UPM) 80-7101-041-3
- [25] FRANČEKOVÁ, E.; VANÍK, S. *Ahoj Jane. Dopis fotografovi českému*. Petrklíč 1998, ISBN 80-7229-014-2
- [26] ŠAVRDOVÁ, L. *Autoakt v české fotografii*, magisterská diplomová práce, Slezská univerzita v Opavě, Institut tvůrčí fotografie, Opava 2004
- [27] ZAHRADNICKÝ, J. *Hrst tradičních fotografií: Mistři fotografického aktu*. Dostupné na <http://www.paladix.cz/clanky/hrst-tradice-hrstka-moderny.html>

- [28] MACEK, V. *Vasil Stanko*, nakl. Fiedlaenderová-Fridlaender, Praha, 2002
- [29] KIRSCHNER, Z. *Vasil Stanko*. Revue fotografie. 1990, č. 3, ISSN 1214-2913
- [30] BAČÍKOVÁ, S. *Vasil Stanko*. Výtvarný život, 4/1990, ISSN 0139-7214
- [31] POSPĚCH, T., LENDELOVÁ L., RIŠLINKOVÁ H. *Česká a slovenská fotografie osmdesátých a devadesátých let 20. Století*, Muzeum umění Olomouc, ISBN 80-85227-50-9
- [32] DVOŘÁK, T. *Rozhovor s Ivanem Pinkavou*, Fotograf. 1/2002
- [33] MOUCHA, J. *Ivan Pinkava – texty*, 2001 [cit. 19.12.2010]. Dostupné na <http://www.ivanpinkava.com/cz/texty-moucha.php>
- [34] JIROUSOVÁ, V. *Ivan Pinkava – texty – recenze*, 2004, [cit. 9.12.2010]. Dostupné na <http://www.ivanpinkava.com/cz/texty-jirousova-recenze.php>
- [35] ROZSÍVAL, P. *Fotograf Michal Macků*, magisterská diplomová práce. Slezská univerzita v Opavě, Institut tvůrčí fotografie, Opava 2005
- [36] MRÁZKOVÁ, D. *Michal Macků, Znepokojení a úzkost*. Fotografie, 9/1991
- [37] TAUSK, P. *Gertruda Rösslerová-Fischerová*. Revue fotografie. 1979, č. 2, ISSN 1210-6666
- [38] VILGUS, P. *V nekonečnu možností, rozhovor s Jolanou Havelkovou*. Digi Foto, 2/2008, ISSN 1801-0873
- [39] VILGUS, P. *Rozhovor s Gabinou Fárovou: Lidské tělo je krásné*, 2010 [cit. 8.2.2011]. Dostupné na http://digiarena.e15.cz/rozhovor-s-gabinou-farovou-lidske-telo-je-krasne_1
- [40] VÍTKOVÁ, L. *Lenka Klodová*. Fotograf – erotikon. MPC Brno, 10/2004, str. 16, ISSN 1213-9602
- [41] CHUCHMA, J. *Objev: fotograf Rudolf Schneider-Rohan*, 2000 [cit. 1.3.2011]. Dostupné na http://kultura.idnes.cz/objev-fotograf-rudolf-schneider-rohan-dxj/vytvarneum.aspx?c=A000830112654vytvarneum_kne
- [42] WEIERMAIR, P. *Das verborgene Bild. Geschichte des männlichen Akts in der Fotografie des 19. und 20. Jahrhunderts*. Wien, Ariadne 1987, ISBN 3854140061
- [43] FÁROVÁ, A. *Rozhovor s Cliffordem Seidlingem*, Československá fotografie, 4/1976

- [44] HORÁZNÁ, J. *Fotograf Robert Vano*, bakalářská diplomová práce. Slezská univerzita v Opavě, Institut tvůrčí fotografie, 2006
- [45] BÖMEROVÁ, J. *Platinová kolekce – Robert Vano*. Karmášek, České Budějovice, 2009, ISBN 978-80-87101-13-1
- [46] OTTOSSON, Daniel. *State-sponsored Homophobia: A world survey of laws prohibiting same sex activity between consenting adults*. International Lesbian and Gay Association (ILGA), 2009 ILGA
- [47] KOŽÁNEK, P. *Fotografická skupina EPOS*, bakalářská diplomová práce, Institut tvůrčí fotografie, Slezská univerzita v Opavě, Opava 1996