

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko – přírodovědecká fakulta v Opavě



DIPLOMOVÁ TEORETICKÁ PRÁCE

**Zobrazení fenoménu
ošklivosti ve fotografii po
roce 1945 na vybraných
příkladech**

Opava 2019

Ing. BcA. Daniel Poláček

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko – přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie

Studijní obor: Tvůrčí fotografie

Zobrazení fenoménu ošklivosti ve fotografii po
roce 1945 na vybraných příkladech

The depiction of the ugliness phenomenon in photography after
1945 on selected examples

Ing. BcA. Daniel Poláček

Diplomová teoretická práce

Vedoucí práce: prof. PhDr. Vladimír Birgus
Oponent: doc. Mgr. Václav Podestát
Opava 2019

Abstrakt

Tématem mé diplomové práce je zobrazení fenoménu ošklivosti. Diplomová práce přináší teoretický exkurz různých pojetí estetického fenoménu ošklivosti v oblasti výtvarného umění a předloží analýzu ukázek prací vybraných fotografů, kteří prvek ošklivosti ve své tvorbě, datované po roce 1945, použili. Součástí této diplomové práce je i obrazová příloha, ve které jsou zahrnuté ukázky jak ukázky zobrazení ošklivosti v oblasti výtvarného umění, tak snímků fotografů, které v mé práci zmiňuji.

Klíčová slova

Ošklivost, estetika, krása, společnost, provokace, dekadence, fotografie, fotograf, umění

Abstract

The topic of my master's thesis is the depiction of the ugliness phenomenon. The diploma thesis introduces a theoretical excursion of various concepts of aesthetic phenomenon of ugliness in the field of art and presents an analysis of works of selected photographers who used the element of ugliness in their work dated in 1945. Part of this master's thesis is a pictorial supplement, which includes examples of how to show the ugliness in the field of art, as well as photographs of photographers that I mention in my work.

Key Words

Ugliness, aesthetics, beauty, society, provocation, decadence, photography, photographer, art

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Akademický rok: 2018/2019

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE
(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Ing. Daniel POLÁČEK**
Osobní číslo: **F150699**
Studijní program: **N8204 Filmové, televizní a fotografické umění a nová média**
Studijní obor: **Tvůrčí fotografie**
Název tématu: **Zobrazení fenoménu ošklivosti ve fotografii po roce 1945 na vybraných příkladech**
Téma anglicky: **The depiction of the ugliness phenomenon in photography after 1945 on selected examples**
Zadávací ústav: **Institut tvůrčí fotografie**

Z á s a d y p r o v y p r a c o v á n í :

Diplomová práce přináší teoretický exkurz různých pojetí estetického fenoménu ošklivosti v oblasti umění a předloží analýzu ukázek prací vybraných fotografů, kteří prvek ošklivosti ve své tvorbě, datované pro rocc 1945, použili.

Forma zpracování diplomové práce: **tištěná**

Seznam odborné literatury:

Eco, Umberto, ed. Dějiny ošklivosti. Praha: Argo, 2015. 455 stran. ISBN 978-80-257-1434-8.

Zuska, Vlastimil, ed. Umění, krása, šeredno: texty z estetiky 20. století. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 2003. 369 s. ISBN 80-246-0540-6.

Vaněk, Jiří. Způsoby estetického prožívání. Praha: Galerie Zdeněk Sklenář, 2009. 277 s. ISBN 978-80-904315-1-5.

Lessing, Gotthold Ephraim. Laokoon čili o hranicích malířství a poesie. 1. vyd. Praha: SNKLHU, 1960. 265, [1] s. Teorie a kritika; Sv. 13.

Vedoucí diplomové práce: **prof. PhDr. Vladimír BIRGUS**
Institut tvůrčí fotografie

Datum zadání diplomové práce: **17. března 2019**

Termín odevzdání diplomové práce: **28. června 2019**

prof. PhDr. Vladimír BIRGUS
vedoucí ústavu

V Opavě 18. března 2019

Prohlášení

Byl jsem seznámen s tím, že na mou diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, zejména § 60 – školní dílo.

Prohlašuji, že jsem práci vypracoval samostatně za použití literatury a pramenů uvedených v seznamu použité literatury a na základě konzultací s vedoucím práce.

Souhlasím, aby tato práce byla zveřejněna v Univerzitní knihovně Slezské univerzity v Opavě a v knihovně Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a na internetových stránkách Institutu tvůrčí fotografie FPF SU v Opavě.

V Praze dne 15. května 2019

Ing. BcA. Daniel Poláček

Poděkování

Chtěl bych poděkovat Prof. PhDr. Vladimíru Birgusovi za výbornou spolupráci ochotu, podporu a poskytnuté věcné připomínky a rady.

Dále děkuji všem, které jsem v souvislosti s tvorbou této práce oslovil a kteří si na mě udělali čas a vyšli mi vstříc.

V Praze dne 15. května 2019

Ing. BcA. Daniel Poláček

Obsah

1. Úvod.....	11
2. Co je to ošklivost a v jakých vybraných smyslech lze tento pojem chápat.....	12
3. Zobrazení ošklivosti v umění.....	31
4. Zobrazení fenoménu ošklivosti ve fotografii po roce 1945 v dílech vybraných autorů.....	61
4.1. Diane Arbus.....	62
4.2. Les Krims.....	84
4.3. Cindy Sherman.....	89
4.4. Joel-Peter Witkin.....	109
5. Závěr.....	167
Bibliografie.....	176
Jmenný rejstřík.....	197

1. Úvod

Doba, ve které žijeme, je v otázce vnímání krásy a ošklivosti plná rozporů. Na jednu stranu se krása v masové společnosti adoruje na pozici rozhodujícího prvku, v rámci něhož vyhodnocujeme pozitivní hodnotu věcí a pozorovaných objektů. Na druhou stranu naše kultura čelí přívalu negativních jevů zobrazující odvrácenou stranu života, které označujeme prvotním soudem za ošklivé. Zpravodajské média i pop-kultura nás rozmanitými formami zahlcují skličujícími obrazy plné násilí, terorismu, válek a utrpení. Explicitní formy zobrazování těchto prvků u mnohých z nás vytvářejí emoce znechucení, která může přejít až ke stavu fyzicky vnímané nevolnosti a úzkosti. Přesto tyto ošklivé výjevy ze života dokážou podvědomým způsobem přitahovat naši pozornost, dokonce mnohé z nás mohou i fascinovat, i když se to mnohdy sami sobě stydíme přiznat. Sledováním ošklivosti v jejích různých formách navíc u nás dochází zvyšování prahu tolerance a postupně v nás narůstá rezistence na působení ošklivosti na nás samotné. Může za to postupné eroze morálních pravidel, překračování hranic společenských tabu i snaha využít fenomén ošklivosti k upoutání pozornosti diváků pomocí šoku a provokace.

Výše nastíněné tendence lze vysledovat rovněž v soudobém umění, které reflektuje přímo či nepřímo, stav naší společnosti. Frekvence výskytu fenoménu ošklivosti podle mého názoru stále narůstá i na poli tvůrčí fotografie a proto jsem se rozhodl tuto magisterskou práci zacílit přímo na tento jev.

V této práci nejdříve stručně nastíním možné výklady, které se snaží pojem ošklivosti definovat. Dále uvedu výskyt fenoménu ošklivosti v oblasti umění, aby čtenář práce získal zhruba orientační přehled, jak se zobrazení ošklivosti v umění vyvíjelo v čase. K tomuto účelu napomůže i obrazová příloha, kde budou k vidění vybrané ukázky ztvárnění ošklivosti ve výtvarném umění.

Hlavní jádro práce ovšem bude pochopitelně věnováno výskytu fenoménu ošklivosti u tvorby vybraných autorů, kteří na poli umělecké fotografie působili (či stále působí) po roce 1945. Analýza a subjektivní interpretace děl vybraných fotografických autorů rovněž doplní obrazová příloha.

2. Co je to ošklivost a v jakých vybraných smyslech lze tento pojem chápat

V této kapitole bych rád upřesnil vybrané významy slova ošklivost, které v dnešní době můžeme chápat různými způsoby.

Nejčastější a všeobecně rozšířené chápání ošklivosti představuje obecný závěr, že ošklivost je opak krásy (Eco, 2007)¹. Je zde však patrný určitý nepoměr, co se týče teoretického probádání krásy a ošklivosti. Zatímco o fenoménu krásy bylo v teoretické oblasti filozofie a estetiky v dějinách naší civilizace vytvořeno spousta studií, tak tématu ošklivosti byl věnován prostor nepoměrně menší. Ošklivost byly většinou věnovány pouze okrajové a stručné zmínky².

Před tím, než zde začnu uvádět možná chápání fenoménu ošklivosti, bylo by dobré si uvést alespoň obecnou představu, se kterou můžeme uchopovat pojem krásy. V publikaci *Estetický slovník*, vydané u nás v roce 1995, je krásy mimo jiné popsána (v souvislosti se syntézou výstupu antické filozofie) tímto popisem: „[...] krásné je to, co je oceňováno pozitivně, co se líbí, co působí přitažlivě, co se jeví jako roztomilé nebo co vzbuzuje obdiv. [...]“ (Henckmann, 1995).³ V této tezi se snoubí různorodost chápání krásy. Nazíraná věc se nám může líbit smyslově, ale i rozumem, v rámci kterého můžeme provést morální ohodnocení věci, či činu a označit je rovněž krásným. Krásu lze chápat jak vnímanou dokonalost sledované věci či nahlížené bytosti. Atributy, kterými esteticky posuzujeme krásu sledovaného objektu relativní a poplatné době, kdy krásy objektu posuzována. (Eco, 2015)⁴

Vzhledem k zaměření této práce, prioritám problematiky fotografické práce a omezené kapacitě je zde nemožné více rozebírat teoretické disputace na téma určení krásy, jejichž historie je delší než dva tisíce let. Jako výchozí teze vhodné pro přistoupení možných

¹ (Eco, 2007, s. 1)

² Tamtéž, s. 1.

³ (Henckmann, 1995, s. 108)

⁴ (Eco, 2015, s. 12)

pohledů na fenomén ošklivosti tedy uvádím pojetí, které uvádí tzv. Apollinská krása, kterou popisoval německý filozof Friedrich Nietzsche a jehož interpretaci přinesl Umberto Eco. Krásu je tímto prizmatem možné definovat jako poklidnou harmonii, v níž lze vystopovat panující řád a míru (Eco, 2015)⁵. Mezi těmito atributy krásy můžeme taky řadit například obecné principy symetrie či kompozice výtvarného díla.

Pří pohledu na krásu jako na dokonalost a harmonii uskupení prvků na sledovaném objektu, je možné říct, že u objektů, kterým k dokonalosti něco schází či obsahují nějaké disharmonické prvky, je přítomné něco, co úroveň vnímané krásy snižuje či dokonce zcela přehlušuje. Tím se na scénu dostává fenomén ošklivosti, který si v následujících řádcích stručně nastíníme.

V českém jazyce pro vyjádření významu estetického záporu, kterým hodnotíme věci nehezké povahy, používáme obvykle slova ošklivost či šerednost (Zuska, 2003)⁶. Tyto slova svým významem inklinují k vyjádření čehosi, co může vyjadřovat nepříjemný pocit, asociaci nebezpečí či vybočení z morálních norem směrem k neslušnosti⁷.

Lze se všimnout, že z etymologického hlediska je patrné, že citové zabarvení slov (a jejich synonym) krásné a ošklivé se liší⁸. Zatímco k slovu krása / krásný (a jejich významových obdobách) přistupujeme pozitivně či neutrálně, tak k označení ošklivý /

⁵ (Eco, 2015, s. 58)

⁶ (Zuska, 2003, s. 320)

⁷ Tamtéž.

⁸ V českém překladu knihy Dějiny ošklivosti od Umberta Eca je výčet přímých či vzdálenější synonym ke slovům krásný / ošklivý líčen takto: „*Když zkoumáme synonyma ke slovům krása a ošklivost, je zřejmé, že zatímco za krásné je považováno to, co je půvabné, líbezné, milé, přitažlivé, sympatické, spanilé, rozkošné, úchvatné, harmonické, obdivuhodné, něžné, líbezné, okouzlující, velkolepé, skvělé, podmanivé, vznešené, znamenité, nádherné, pohádkové, fantastické, čarovné, podivuhodné, hodnotné, obromující, skvostné, ušlechtilé, okázalé, pak ošklivé je to, co budí odpor, co je hrůzostrašné, šeredné, nepříjemné, groteskní, ohavné, hnusné, nenáviděné, neslušné, nečisté, špinavé, obscénní, odpudivé, strašné, mrzké, monstrozní, hrůzné, odporné, strašlivé, oplzlé, necudné, hrozné, úděsné, špatné, tíživé, nechutné, nesnesitelné, protivné, páchnoucí, děsivé, nedůstojné, nehezké, mrzuté, tísnivé, neslušné, znetvořené, nesouladné, obyčdné ...*“ (Eco, 2007, s. 16)

šeredné (a jejich jazykovým synonymům) přistupujeme již negativně zaujatě⁹, tedy s odporem¹⁰. V tomto postřehu se může ukrývat důvod, proč na kolbišti dějin studií estetických kategorií, kam krása a ošklivost patří, měla ošklivost ve srovnání s krásou druhořadá, v řadě případů dokonce až takřka stigmatické postavení.

Při zamýšlení, jakých podob může ošklivost (v našem případě v oblasti výtvarného umění) nabýt, je důležité si uvědomit, jaká je podstata posuzované ošklivosti. Umberto Eco rozlišuje dvě kategorie ošklivosti, a sice tzv. „ošklivost o sobě“ a „ošklivost formální“ (Eco, 2007)¹¹. Termín „ošklivost o sobě“ je možné interpretovat jako ošklivost aktivující naší odpudivou reakci skrze naše smysly už svou samotnou fyzickou povahou (například výkaly, zapáchající rozkládající se tělo zvířete či člověka, hnisající rány apod.)¹². Označení „ošklivost formální“ pak Eco vykládá jako „[...] *nerovnováhy ve vyváženém vztahu mezi jednotlivými částmi celku*“¹³. Pod touto interpretací ošklivosti si můžeme například představit například lidskou tvář, jejíž některá část (nebo části) se vymykají obvyklé velikosti a proporcím (kupříkladu výrazně velký nos, který patřil mezi zásadní vizuální rysy postavy divadelní hry *Cyrano z Bergeracu* od Edmunda Rostanda) nebo dokonce prvky, které ve tváři chybí¹⁴.

⁹ Vaněk v otázce vyjádření negativní charakteristik termínu ošklivost v českém (i v moravském) jazyce uvádí toto: „[...] *V českém jazyce termín ošklivost spíše univerzálně zahrnuje celou stupnici záporných charakteristik od mírnějších podob nepěkného, neúpravného, nelibého, nevzhledného, povážlivého, neslušného, hrubého (neboť esteticky recipujeme i nepravost chování), po krajní polohu, označovanou někdy jako šerednost, s níž se může pojit obludnost či zrudnost. [...] Moravský výraz škaredost byl sice odvozen ze „šerednosti“, nicméně spíše jej vnímáme jako bodřejší označení, nedosahující až ke krajnímu pólu ošklivosti a blízké grotesknosti. Pro šeredné má čeština ještě synonymum ohyzdné a ohavné, třebaže lze podle konkrétní věci a situace volit spíše to či ono pojmenování.*“ (Vaněk, 2009, s. 35)

¹⁰ Tamtéž, s. 16

¹¹ (Eco, 2007, s. 19)

¹² Tamtéž.

¹³ Tamtéž.

¹⁴ Umberto Eco k motivu chybějícího prvku, který esteticky zohyzďuje sledovaný objekt, uvádí tento příklad:

„[...] *Představme si, že na ulici vidíme osobu s bezzubými ústy: nezaráží nás tvar rtů či oněch několik zbývajících zubů, ale skutečnost, že vedle zbylých zubů chybějí ty ostatní, které by tam měly být. Tuto osobu*

Mezi formální ošklivost Eco řadí i estetický soud, že obraz je špatně namalovaný a zároveň si všímá, že v umění jde znázornit obě tyto kategorie¹⁵. Umělec, který oba typy ošklivosti zdařile a mistrovským tvůrčím způsobem ztvární, dokonce může přeměnit vizuální působení ošklivosti na diváka na estetický prožitek krásna, což, jak Eco podotýká, vychází už z filozofického odkazu Aristotela a až na výjimky se toto paradigma uchovalo až do dnešní doby¹⁶. V této souvislosti je důležité si uvědomit, že až do doby, kdy se etablovaly dokumentační média, byly dochované artefakty uměleckých děl ztvárňující fenomén ošklivosti jediným svědkem dobového chápání ošklivosti napříč staletími¹⁷. Jiří Vaněk ve své publikaci „Způsoby estetického prožívání“¹⁸, která v našich českých podmínkách patří mezi to málo publikací, které se fenoménem ošklivosti více zabývají a jsou dostupné širší veřejnosti¹⁹, zhuštěně charakterizuje škálu estetického hodnocení ve dvou rovinách. První rovina estetického hodnocení je od krásného po ošklivé, přičemž Vaněk zde u pojmu ošklivost rozlišuje i čtyři subkategorické označení jako jsou ohavnost, ohyzdnost, šerednost a odpudivost. V druhé rovině je možné hodnotit úroveň v rámci škály od vznešeného až po nízké (Vaněk, 2009)²⁰. Hodnotit umělecké dílo v uvedené škále od vznešeného po nízké a dospět k estetickému soudu, že dané dílo je třeba po stránce umělecké kvality nízké a tedy ošklivé, to jsou děje, ke kterým může dojít, když se například setkáme při hodnocení ošklivosti kýče. Vyzní to trochu paradoxně, když uvážíme, že za kýč je obvykle považována nápodoba krásného umění postrádající vlastní uměleckou invenci autora, která navíc cílí na diváka s cílem mu servilně předložit umělecký objekt s prvoplánovým cílem vyvolat co

neznáme a tato ošklivost se nás nijak bolestně nedotkne, nicméně tváří v tvář nesourodosti či neúplnosti daného celku se cítíme oprávněni beze všeho zaujetí říci, že tato tvář je ošklivá. [...]” (Eco, 2007, s. 19)

¹⁵ Tamtéž

¹⁶ Tamtéž.

¹⁷ Tamtéž.

¹⁸ (Vaněk, 2009)

¹⁹ Vedle již zmiňované obšírné publikace Dějiny ošklivosti od Umberta Eca, sborníků filozofických prací řady autorů, které pod názvem „Umění, krásna, šeredno“ zeditoval a okomentoval Vlastimil Zuska a několika vybraných diplomových prací studentů tuzemských univerzit.

²⁰ (Vaněk, 2009, s. 15)

největší zalíbení. Nicméně pro určitý úzce vymezený okruh náročných a v uměleckých oborech erudovaných diváků, představuje kýčové „umění“ rovněž fenomén ošklivosti (Eco, 2007)²¹. Vidíme tedy, že forem může fenomén ošklivosti nabýt u věcí, které se snažily servilně zalíbit divákovi až za únosnou hranici uměleckého vkusu. Vraťme se ovšem zpátky k odkazům vybraných myslitelů, kteří se k fenoménu ošklivosti váží přímějším způsobem.

V dobách starověké antiky, vyjma již výše uvedené myšlenky ospravedlnění existence ošklivosti v umění (v případě, že je mistrně ztvárněna) od Aristotela, nenacházíme pro existenci ošklivosti pochopení. Antika byla pod silným vlivem filozofa Platóna, jehož učení ošklivost řadí pouze jako objekt vnímatelný skrze smysly, nikoliv však jako fenomén, který by existoval ve světě, který je nahlížen rozumem, nikoliv smysly. Důvodem je, že Platón na rozdíl od krásy (idea krásy), ošklivosti nepřiznává možnost existence, protože odmítá existenci nečistých idejí (Stará, 2008)²². Učení stoické filozofie přiznávalo ošklivosti právo na existenci v případě, kdy působí jako kontrastní prvek, díky němuž síla krása (ve srovnání se zobrazením ošklivé věci) ještě více vynikne²³.

V temném období středověku byla ošklivosti věnována minimální pozornost²⁴, stejně jako snahy precizovat estetickou teorii jako takovou. Křesťanství, které na evropském kontinentě ideologicky a kulturně formovalo středověk, bylo silně ovlivněno teologickým a filozofickým odkazem Svatého Augustina. Ten se o existenci ošklivosti okrajově zmínil v rámci své snahy o ospravedlnění existence zla ve světě, který stvořil bůh (Eco, 2007)²⁵. Augustin popisuje ošklivost jako vadu, vyjadřuje podle něj úbytek předchozího dobra²⁶. Jelikož svět podle Augustina stvořil bůh bez plánovitého umístění zla a ošklivosti v něm, tak Augustin odmítá samostatnou existenci zla a ošklivosti, protože nemohou sami o sobě

²¹ (Eco, 2007, s. 394-397)

²² (Stará, 2008, s. 13)

²³ Tamtéž, s. 15

²⁴ (Stará, 2008, s. 17-18)

²⁵ (Eco, 2007, s. 44)

²⁶ Tamtéž.

existovat bez předchozí existence dobra a krásy)²⁷. Přesto Augustin připouští existenci chyb, které v určité míře spoluutvářejí všeobecný řád a odmítá v uměleckých dílech vědomou existenci disharmonie a ignorování správných proporcí (například v architektuře staveb)²⁸. Eco při interpretaci Augustina ještě uvádí tento příklad: „*Pokud je krásná dokonce i beztvará hmota, bude krásné také zvíře, které nerozváží lidé považují za zrudné: například opice, jež naopak vykazuje správné proporce mezi svými jednotlivými údý.*“²⁹. To lze interpretovat jako pokus o obhajobu existence monster a zrůd, kterým lidé dávají tyto přívlastky z jejich neznalosti, nepochopení či strachu z neznáma. Učení Svatého Augustina tak formovalo následující období středověké scholastiky, kde docházelo k ospravedlnění ošklivosti v rámci uvědomění, že se nacházejí ve vše-prostupné kráse celého univerza. Ošklivá monstra dle tohoto pohledu přispívaly k harmonizaci celku světa navzdory tomu, že rušily řád věcí. (Eco, 2007)³⁰. Pokud ošklivost vznikne v rámci spáchání hříchu či zločinu, tak dle teoretického paradigmatu středověké scholastiky je zmiňovaná harmonie znovunastolena vykonaným trestem, mučednickou obětí anebo pokáním³¹.

Je zajímavé, že středověké pojetí ošklivosti vycházející z praktikování křesťanského náboženství, navzdory toleranci fyzické ošklivosti co by důsledek božího záměru, v sobě i tak implikovalo prvky diskriminace tělesně postižených a fyzicky zdeformovaných lidí, alespoň co se týče nároku na vykonávání kněžského mandátu (Vaněk, 2009)³². Středověká

²⁷ Tamtéž.

²⁸ Tamtéž.

²⁹ Tamtéž.

³⁰ (Eco, 2007, s. 44-45)

³¹ Tamtéž.

³² Vaněk v uvedené souvislosti cituje ze znění Bible, jmenovitě z třetí knihy Mojžíšovy v tomto znění:

„Hospodin dále mluvil k Mojžíšovi: Mluv k Áronovi: Když se v pokoleních tvého potomstva vyskytne muž, který by měl nějakou vadu, nepřiblíží se, aby přinášel chléb svého Boha. Nepřiblíží se žádný muž s vadou: nikdo slepý nebo kulhavý nebo se znetvořenou tváří nebo s některým údem příliš dlouhým nebo kdo by měl zlomenou nahu nebo zlomenou ruku nebo hrbatý nebo zakrnělý nebo se skvrnou na oku nebo postižený svrabem nebo s lišejem nebo s rozdrčenými varlaty. Nikdo z potomstva kněze Árona, kdo by měl nějakou vadu, se nepřiblíží, aby přinášel ohnivě oběti Hospodinovy. Má vadu, nepřiblíží se, aby přinášel chléb svého Boha. Chléb svého Boha z

teologie nově ustanovuje, kromě fyzické ošklivosti i ošklivost ducha danou životem v hříchu a v praktikování zla³³.

Trvalo několik staletí ve vývoji evropského myšlení, než se fenomén ošklivosti dočkal větší pozornosti ze strany filozoficko-estetického myšlení. V éře klasicismu vydává v roce 1766 německý spisovatel a filozof Gotthold Ephraim Lessing pojednání nazvané *Laokoon*, v němž vytyčuje hranice zobrazování v oblasti výtvarného umění a poesie. Klíčovou úlohu v Lessingových úvahách má právě fenomén ošklivosti a možnosti jejího autentického zobrazení v různých uměleckých disciplínách. Lessing ve svém spise analyzuje nalezené sousoší³⁴ od rhodských sochařů z doby 1. století před naším letopočtem, které zobrazuje kněze z bájně Troje, jak je spolu se svými dvěma syny, na pokyn bohyně Minervy urdoušen k smrti dvěma monstrózními hady (Eco, 2007)³⁵. Tento děj z antických bájí byl ztvárněn i v básni od Vergilia, kde barvitě popisován hrůzostrašnými výkřiky a projevy bolesti rdoušených osob. Jenomže sochaři sousoší vytvořili tak, že na něm zachycené postavy, přes děsuplnou podstatu scény, vypadají vznešeně a krásně³⁶. Toho si všiml Lessing a došel k závěru, že sochařství by mělo potlačovat zobrazení ošklivosti³⁷, protože jeho úkolem je zachycovat výtvarným díle krásno a privilegium sugestivního líčení ošklivosti je

velesvatých i svátých darů smí jíst. Ale nesmí přistupovat k oponě a nepřiblíží se k oltáři, neboť má vadu, aby neznesl prostory mé svatyně. [...]“ (Vaněk, 2009, s. 25)

³³ Tamtéž.

³⁴ Helénistické sousoší Láokoón, Rhódská škola, 1. století před n. l.; Viz obr. příloha označení

Cit.2.kap.1.G.E.L.Laokoon.1

³⁵ (Eco, 2007, s. 272)

³⁶ Lessing v *Laokoonovi* to vysvětluje například tímto způsobem: „*Řecký umělec nelíčil nic než krásno; ba i obyčejné krásno, krásno nižších druhů, bylo jen náhodným námětem, cvičením, oddechem. Dokonalost předmětu samotného musela v jeho díle uchvacovat [...]*“ (Lessing, 1960, s. 17)

³⁷ K fenoménu dominance zobrazení krásy a s tím související submisivní postavení ošklivost ve vznešeném umění, Lessing přímo uvádí toto: “[...] *všechno ostatní, na co se výtvarná umění mohou zároveň vztahovat, musí kráse ubnout zcela, jestliže se to s ní nesnáší, a když se to s ní snáší, musí jí to být přinejmenším podřízeno.*“ (Lessing, 1960, s. 20)

podle Lessinga dáno pouze básníkům³⁸, v jejichž dílech nemůže líčená ošklivost³⁹ vizuálně potlačovat⁴⁰ kánon krásy u vyhotovených soch a malířských obrazů. Na podporu této myšlenky se pokusil Lessing vytvořit kategorizaci několika druhů ošklivosti užitých v různých uměleckých disciplínách tehdejší doby⁴¹. Obecně Lessing obhajuje užití ošklivosti v umění jako podpurné ingredience pro vyzdvižení a posílení smíšených pocitů, které by měli impaktovat diváka v případě, že není dostatek podnětů pro evokování čistě příjemných pocitů⁴². Lessing v Laokoonovi popisuje dva druhy ošklivosti. První je tzv. „neškodná

³⁸ „[...] jedině básník má uměleckou výsadu líčit negativními rysy, a smíšením těchto negativních rysů s rysy pozitivními svést dva zjevy v jeden. [...]“ (Lessing, 1960, s. 90)

³⁹ Rozdílné pozice sochařství (a potažmo malířství) a poezie v otázce zobrazování ošklivosti jsou dány tím, že sochařství může zachytit pouze jediný okamžik, zatímco poezie působí na časové linii vyprávění. Zohavující ošklivost fyzických útrap by byla v konfliktu s přáním umělce ve svém díle obsáhnout zobrazené krásno. (Eco, 2007, s. 272)

⁴⁰ Akt umělcova vědomého zeslabení projevů fyzické bolesti, aby se vyvaroval vnášení rušících prvků ošklivosti do svého díla, Lessing vysvětluje takto: „[...] Uplatníme-li toto stanovisko na Laokoona, je příčina, kterou hledám, jasná. Mistr pracoval k nejvyšší kráse za přijatých okolností fyzické bolesti. Tuto bolest v celé její zohyzďující prudkosti nebylo možno sloučit s onou nejvyšší krásou. Musel tedy bolest zeslabit, musel zmírnit křik ve vzdech: ne proto, že křičení prozrazuje neušlechtilou duši, nýbrž že ohyzdně znetvořuje obličej. Neboť otevřme jen v myšlenkách Laokoonovi ústa a sudně! Nechrne ho křičet a pozorujme ho! Byl to výtvar, který budil soucit, poněvadž ukazoval zároveň krásu a bolest; nyní zošklivěl, stal se výtvořem šeredným, od něhož člověk rád odvrátí svůj zrak, poněvadž pohled na bolest vzbouzí nelibost a krása trpícího objektu nemůže tuto nelibost proměnit v sladký pocit soucitu.“ (Lessing, 1960, s. 195)

⁴¹ Tamtéž.

⁴² „Právě proto, že se ošklivost v básnickově líčení stává méně odporným projevem tělesných nedokonalostí a že zároveň co do svého účinku přestává být ošklivostí, stává se pro básníka upotřebitelnou; a čeho básník nemůže použít sama o sobě, toho využívá jako ingredience, aby vyzdvihl a posílil některé smíšené pocity, kterými nás musí zabavovat v nedostatku pocitů čistě příjemných.“ (Lessing, 1960, s. 195) Lessing produkci tzv. smíšených pocitů, které lze interpretovat spíše jako eufemistické označení ošklivosti, sice adresuje básnickému umění, ale na jiném místě svého pojednání nepřímou přisuzuje i krásnému umění: „Když tedy ošklivost tvarů sama o sobě nemůže být námětem malířství jakožto krásného umění, poněvadž pocit, který vzbuzuje, je nepříjemný a protože přece není z těch nepříjemných pocitů, které se prostřednictvím uměleckého

ošklivost“, která působí v díle na podporu směšnosti. Může se jednat například o popis fyzické ošklivosti, nedokonalosti či zdeformování postavy (podobně jako v karikatuře), který je užit v kontrastu s objektem, který má opačné (dokonalé) vlastnosti⁴³. Druhý druh ošklivosti dle Lessinga je tzv. „škodlivá ošklivost“⁴⁴, která v sobě odráží vlastnosti asociující pocit hnusu, beztvárnosti, strašlivosti a zla. Před užitím obou druhů ošklivosti v uměleckých dílech (tedy izolovaně na pozici primární povahy uměleckého díla) Lessing varuje, protože původní smysl obou druhů ošklivosti se metamorfuje v něco jiného, škodlivého, co nakonec může negativně do sebe absorbovat estetický účinek daného díla na diváka a vytvořit v něm jen prázdné pocity znechucení či zneklidnění bez hlubšího uměleckého přesahu (Lessing, 1960)⁴⁵. Za nadčasovost Lessingovy analýzy zobrazení fenoménu ošklivosti v umění, může považovat také zmínku efektu estetické distance diváka od díla, které mu ošklivost předkládá ve své reálné či nereálné podobě. U díla, které je fiktivní, divák předkládanou ošklivost nakonec přijímá s úlevou, protože ve skutečnosti neexistuje a je pouze výplodem umělecké fantazie⁴⁶. Za to u díla, které divákovi předkládá hnusy ošklivosti ve své reálné podobě, divák nemá prostor před pocity znechucení nikam uniknout a je jimi negativně

zobrazení mění v pocity příjemné: přijde ještě na to, zda by nemohla být pro malířství — právě tak jako pro poesii — užitečná jakožto ingredience pro zesílení pocitů jiných.“ (Lessing, 1960, s. 202)

⁴³ „[...] ošklivost je nedokonalost a směšnost vyžaduje kontrastu dokonalých a nedokonalých vlastností.“ (Lessing, 1960, s. 195)

⁴⁴ „[...] Tato ošklivost uráží náš zrak, přičí se našemu vkusu co do uspořádání a souladu a budí odpor bez ohledu na skutečnou existenci předmětu, na kterém ji zjišťujeme.“ (Lessing, 1960, s. 201) Na jiném místě tento druh ošklivosti Lessing popisuje jako „hnus pro hnus“ a všimá si toho, že takto ztvárněnou ošklivost v uměleckém díle sice divák prvotně přijme s překvapením a pozorností, ale po jejím nasycení a uvadnutí, působí škodlivá ošklivost izolovaně a ve své rušící syrové podobě. (Lessing, 1960, s. 220)

⁴⁵ „Neškodná ošklivost nemůže tedy dobře zůstat dlouho směšnou, nepříjemný pocit nabývá vrchu, a co bylo v prvních okamžicích šprýmovné, stává se postupně pouze hnusným. Jinak to nedopadá ani se škodlivou ošklivostí: strašlivost se pomalu vytrácí a netvárnost zůstává samotná a nezměnitelná.“ (Lessing, 1960, s. 204)

⁴⁶ „Zobrazení bázně, praví, „smutku, strachu, soucitu atd. může budít nelibost jen tehdy, když pokládáme zlo za skutečné. Mohou se tedy přeměnit v pocity příjemné, připomeneme-li si, že tu jde pouze o umělecký klam.“ (Lessing, 1960, s. 201)

pohlčen. Oba výše uvedené principy, které můžeme interpretačně vyextrahovat z Lessingova Laokoona, jsou použitelné i v současnosti při posuzování zobrazení ošklivosti v moderním umění a masové kultuře⁴⁷. To může dokládat, proč bylo Lessingovo dílo tak zásadním podnětem pro další myšlenkové pokusy fenomén ošklivosti více analyzovat. Lessingem naznačené limity krásného umění vycházející z estetického odkazu antiky v oblasti zobrazení ošklivosti bezesporu ovlivnily některé myslitele nastupujícího období romantismu. Mezi ně patřil i spisovatel Viktor Hugo, jenž ve Předmluvě ke Cromwellovi, vydané v roce 1827, rehabilitoval zobrazení ošklivosti v umění v rámci romantickému vzdoru vůči estetické diktatuře starých norem klasického umění, které neuznávaly nic jiného, než tradiční ideály krásy (Vaněk, 2009)⁴⁸. Hugovi vadilo, že se opomíjí v umění uznávat například zpodobnění lidského stáří a úpadek těla, což byly prvky, které byly přítomné již v umělecké tvorbě helénistického období⁴⁹. V křesťanství vidí Hugo prostor, aby v umění po boku zobrazení krásy stanul i její protiklad ošklivost, protože je součástí jednoho celku božího stvoření⁵⁰. Hugo relativizuje dominantní postavení umělce v korelaci s dokonalostí boha a otevírá otázky, jestli by raději neměl umělec věrně zachycovat ošklivost vážící se k odvrácené stránce lidského bytí, než se snažit tuto ošklivost falešně zkrášlovat ve

⁴⁷ Pro lepší pochopení uvádím dva tyto dva příklady. Slavný sci-fi horror „Vetřelec“ z roku 1979 od režiséra Ridleyho Scotta divákovi na filmovém plátně předkládá vizi strašlivého, odporného a nebezpečného predátora mimozemského původu, který v přítomné vesmírné lodi postupně nemilosrdně decimuje její lidskou posádku. Esteticky vytvořený bezprostřední pocit hnusu a zděšení u diváka je nakonec neutralizován uvědoměním, že se jedná pouze o umělecky ztvárněnou fikci. Při pochopení druhého příkladu ilustrující reálné zobrazení ošklivosti si můžeme kupříkladu představit „readymade“ dílo imaginárního umělce, který v prostředí galerie vystaví ve skleněné vitrině rozkládající se tělo zvířete. Divák do vitríny nahlédne a je vystaven pudově vyvolaným emocím hnusu a znechucení, které v něm mohou přetrvat i poté, co se na toto dílo přestal dívat. Je to dáno tím, že obraz ošklivého rozkladu biologického materiálu byl opravdový, nikoli fiktivní.

⁴⁸ (Vaněk, 2009, s. 30)

⁴⁹ Tamtéž.

⁵⁰ Tamtéž.

snaze učinit nazíraný svět krásnějším⁵¹. Pro dané nové pojetí estetiky Hugo považoval grotesku, co by pravdivé vykreslení odpudivého a znetvořeného objektu do oblasti umění a poezie (Eco, 2007)⁵². Hugo tento žánr rovněž usazuje spolu s tehdejší popularitou neogotiky a imaginativního moderního vidění éry středověku jakožto temného lesa plného obludných vyobrazení⁵³.

Victor Hugo toto své paradigma umně implementoval do některých svých románů⁵⁴, kde vystupují postavy fyzicky ošklivým způsobem znetvořené, leč vybavené krásným, ušlechtilým a vznešeným charakterem. Skrze tragický osud těchto navenek ošklivých postav s dobrým srdcem, které se staly obětí nenávislné stigmatizace společnosti vůči jejich odpudivému vzhledu, Hugo napomáhá vykoupovat a rehabilitovat ošklivost v očích svých čtenářů, jež s těmito postavami cítí soucit a jsou dojati jejich trpkým koncem. Hugo tímto způsobem obrací pojetí ošklivosti. Jako bytostně krásné vykresluje hrdiny s ošklivým vzhledem a pravou ošklivost shledává v povaze tehdejší společnosti, jež byla prosycena stopami barbaristických předsudků a dogmatické netolerance vůči všemu, co se fyzicky i duševně vymykalo dobovým normám.

Eco v otázce romantické rehabilitace ošklivého cituje Friedricha Schillera, který ve svém spise *O tragickém umění*, jež vyšel v roce 1792, vyjadřuje k zajímavému aspektu, jenž se obecně váže k fenoménu ošklivosti (Eco, 2007)⁵⁵. Tento Schillerův postřeh si všímá fascinačního potenciálu, jež v sobě nesou děsivé, bolestivé a smutné aspekty lidského života a paradoxu, že aspekty ošklivé aspekty na jednu stranu vyvolávají u diváků odpudivé reakce

⁵¹ Tamtéž.

⁵² (Eco, 2007, s. 280)

⁵³ Tamtéž.

⁵⁴ Mezi tyto Hugovy romány, ve kterých vystupují postavy handicapované svým ošklivým fyzickým vzhledem, můžeme například řadit „Chrám Matky Boží v Paříži“ (alias *Zvoník od Matky Boží*; poprvé vydáno v roce 1831; vystupuje zde postava hrbatého a poloslepého Quasimoda) či „Muž, který se směje“ (poprvé vydáno v roce 1869; úlohu hlavního hrdiny je Gwynplaine, který se již od útlého mládí musí potýkat se zmrzačeným vzhledem své tváře)

⁵⁵ (Eco, 2007, s. 282)

a přitom současně vábí jejich pozornost. Schiller v této souvislosti vyslovuje domněnku, že tento jev je již obsažen v přirozenosti lidské povahy⁵⁶. Eco výše uvedený poznatek dává do souvislosti s vznikem žánru gotického románu⁵⁷, jehož děje staví na existenci tajemných a hrůzu nahánějících míst, kde se odehrávají děsivné zjevení, krvavé zločiny a kde jsou mimo jiné barvitě líčena rozkládající se těla zemřelých⁵⁸. Eco v souvislosti s romantickým pojetím zobrazování ošklivosti podotýká, že tímto byla překonána premisa významného pruského filozofa Immanuela Kanta, že ošklivost vyvolávající zhnusení nemůže být v uměleckém díle přítomná, aniž by podle Kanta nezničila globální estetický prožitek z daného díla⁵⁹. Vznešené a v řadě případů smířlivé, harmonizující ideály romantismu jsou vlivem proměny společnosti v éře rozpadu feudalismu a nástupu technické revoluce vedoucí k vzniku buržoazní masové kultury, na sklonku 19. století drtivě konfrontovány s dekadentním prizmatem uvažování. Nejen v umění zavládl negativistický nihilismus reflektující vykořenění lidstva z tradičních hodnot a s tím související různé formy úpadku společnosti. V oblasti filozofického myšlení, ve kterém se zmiňoval v novém světle fenomén ošklivosti lze například zmínit německého filozofa Friedricha Nietzscheho. Ten ve svém pojednání „Soumrak model čili: Jak se filozofuje kladivem“ chápe ošklivost, v rámci jejího zobrazování fenoménů stáří, úpadku, únavy, hniloby a rozkladu jako známky degenerace lidského druhu. Intenzitu lidské negativní a nevolnosti vyvolávající odmítající reakce na působení různých motivů ohyzdnosti, Nietzsche připisuje aktu pudu vyvolané podvědomé nenávisti vůči vlastní smrtelnosti a fyzické úpadkovosti (Nietzsche, 1995)⁶⁰. Eco

⁵⁶ Tamtéž.

⁵⁷ V podstatě tento žánr předznamenal vznik dnes tak populárního horroru.

⁵⁸ (Eco, 2007, s. 282)

⁵⁹ Tamtéž. Eco parafrázuje poznatek z Kantovy knihy Kritika soudnosti, která vyšla v prvním vydání v roce 1790.

⁶⁰ „Šeredno chápe se jako pokyn a příznak degenerescence: co jen poněkud připomíná degenerescenci, vyvolává v nás soud "ohydné". [...] Každá známka vyčerpání, tíže, stáří, únavy, každý druh nevolnosti, jako křeč, jako ochrnutí, zvláště zápach, barva, forma rozkladu, hniloby, a byt' to i bylo v posledním zředění v symbol - to vše vzbuzuje stejnou reakci, hodnotný soud "ohydné". Nenávist tady tryská: koho tu nenávidí člověk? Není však pochyby: úpadek svého typu. Nenávidí tu z nehlubšího druhového pudu, v této nenávisti je děs, obezřelost,

v souvislosti s interpretací Nietzscheho Soumraku uvádí rovněž Nietzscheho jízlivou relativizaci lidského subjektivního vytyčení ideálů krásy a vedle ní existující ošklivosti, která může být narcistní⁶¹ povahy, protože člověk za krásné považuje to, co zrcadlí jeho obraz (Eco, 2007)⁶².

Nástup dekadentní hnutí oživilo rovněž odkaz na ve své době „prokletou“ a do dnešních časů stále kontroverzní postavu francouzského šlechtice Donatiena Alphonse Françoise, známého spíše pod zkráceným označením Markýz de Sade dožil po svém bouřlivém a provokativním životě v roce 1814 v ústavu pro choromyslné. Sade, autor obscénním způsobem vyhraněné pornografie s aplikovanými prvky prováděného násilí⁶³ při sexuálních orgiích a kontroverzně laděných filozofických spisů, považoval fenomén ošklivosti za prostředek uvědomění pocitu co nejintenzivnější existence (Gironsová, 2003)⁶⁴. Sade proto považuje ošklivost z mnohem atraktivnější a sexuálně dráždivější, než samotnou krásu (Stará, 2008)⁶⁵. Eco v souvislosti s hodnocením Sadeho obscénního díla a myšlenek uvádí výstižně toto: „*U Sada překročení hranice mezi vyjádřitelným a*

hloub, výhled do dálky, - je to nejhlubší nenávisť, jež existuje. Pro ni je umění hluboké.“ (Nietzsche, 1995, s. 32)

⁶¹ Poznámka autora této diplomové práce: Slovo narcistní je výsledek mé interpretace. Nietzsche sám užívá v této souvislosti výraz „druhá ješitnost“. Viz.: „*Krásno o sobě*“ není než slovo, ani ne pojem. V krásnu klade se člověk za měřítko dokonalosti, ve vybraných případech zbožňuje se v něm. Druh nemůže se ani jinak než takto poturzovati. Jeho nejspodnější pud, pud sebezachování a seberošíření, vyzařuje ještě v takových sublimitách. Člověk se domnívá, že sám svět je zahrnut krásou - zapomíná sebe jako příčiny jeho. Sám obdařil ho krásou, žel jen krásou velmi lidskou, přelidskou V podstatě zrcadlí se člověk ve věcech, pokládá krásným vše, co mu odráží jeho obraz: soud "krásné" jest jeho druhovou ješitností.“ (Nietzsche, 1995, s. 19)

⁶² (Eco, 2007, s. 15)

⁶³ Ne náhodou byla po Markýzi de Sadovi později pojmenována sexuální úchylka sadismus, v rámci níž její nositelé zažívají sexuální slast v momentě, kdy fyzicky působí bolest jinému člověku. V pornograficky laděných spisech, jako je například 120 dnů Sodomy, Sade popisuje nechutným způsobem mimo jiné i sexuální praktiky s využitím lidských výkalů, což z dnešního pohledu naplňuje ducha označení další sexuální úchylka zvané koprofilie.

⁶⁴ (Gironsová, 2003, s. 306)

⁶⁵ (Stará, 2008, s. 31)

nevyjádřitelným zachází za líčení normálních tělesných funkcí: ve snaze osvobodovat ruší obscénnost veškerý takt a směřuje k ohavnosti, k neúnosnosti.“ (Eco, 2007)⁶⁶ a všímá faktu, že Sadeho odkaz se stal populární v dekadentní a později avantgardní subkultuře umělců proto, že to ladilo dobové atmosféře, v rámci níž bylo módní se pomocí obsesivní provokace rebelsky vymezit vůči fádnosti šedi tehdejší měšťanské buržoazní společnosti a současně zdůraznit upření pozornosti i na tělesnou nízkost lidské existence nazírané skrze emoce reflektující úpadek a deziluzi z kulturního rozvratu panujícím ve společnosti na konci 19. století a v prvních desetiletí 20. století⁶⁷.

Dramatický průběh 20. století, plného sociálních přerodů, nástupy nacistické a komunistické diktatorní ideologie a lemovaný dvěma děsivě zničujícími světovými válkami (a tísnivým pocitem ohrožení během období studené války v období po roce 1945 až do roku začátku 90. let) ovlivnil také postavení fenoménu ošklivosti v umění. V návaznosti na to proběhla paralelně i nová reflexe fenoménu ošklivosti ze strany filozofických a estetických myslitelů. Sociologický prvek vnáší do hodnocení ošklivosti německý filozof a estetik Theodor W. Adorno. Fenomén ošklivosti v moderním umění vnímá Adorno jako způsob sociálního protestu (Adorno, 1998)⁶⁸. Formy tohoto protestu jsou pak v umění realizovány jeho vlastními interními principy jako reakce na mocenský útlak dogmatických stoupenců konzervativní estetiky, která existenci ošklivosti zavrhovala⁶⁹. Adorno v souvislosti s fenoménem ošklivosti rovněž reflektuje cynicky pokrytečný přístup totalitárních a v Adornových očích i buržoazních režimů, které navenek razantně odsuzovali avantgardní moderní umění, co by druh ošklivého degenerovaného umění, lpěli na udržování

⁶⁶ (Eco, 2007, s. 150)

⁶⁷ Tamtéž.

⁶⁸ „*Latentní obsah formální dimenze vztahu ošklivosti a krásna má svůj sociální aspekt. Motiv připuštění ošklivosti byl antifeudální: rolníci se stali schopnými pro umění. [...]*“ (Adorno, 1998, s. 70)

⁶⁹ „*[...]Ve sklonu nového umění k tomu, co je hnusné a fyzicky odporné, proti němuž apologeti existujícího stavu neumějí namítnout nic silnějšího než, že to, co existuje, je již dost ošklivé, a tudíž zavazuje umění k marnivé kráse, proráží kriticky materialistický motiv tím, že umění svými autonomními tvary obviňuje moc, i takovou, která sublimovala v duchovní princip, a svědčí pro to, co tato moc potlačuje a popírá.*“ Tamtéž.

aplikování tradičních kánonů krásy a přitom se v často v utajení před vlastním obyvatelstvem dopouštěly otřesných zvěrstev, tedy realizovali ošklivost samotnou v různých zvrácených formách⁷⁰. Adorno se také domnívá v souvislosti s ošklivostí (ovlivněn v tomto případě myšlenkami F. Nietzsche), že zobrazení krutosti v umění archetypálně vychází ze samotné podstaty umění, které je podle Adorneho kruté samo o sobě, protože umělec „vyřezává“ z reality kolem sebe jen to, co ho zaujalo v rámci snahy naleznout tu nejčistší formu, ve stavu snahy agresivně ovládat přírodu (Adorno, 1998)⁷¹. Myšlenky Adorna v otázce sociologického aspektu zobrazení ošklivosti jakožto akt vzdoru vůči principům majoritní společnosti, ovlivnily řadu postmoderních myslitelů, mezi které patří například francouzská filozofka Véronique Nahoum-Grappeová. Ta si v atmosféře 80. let 20. století všímá paralely mezi zobrazením ošklivosti a tehdy provokativní (zejména vzhledem svého zevnějšku) subkulturou stoupců hnutí Punk. Podle Grappeové si vědomě nasazovali „masky ošklivosti“, jako reakci na to, že jimi vnímána ošklivost světa je učinila zlými (Nahoum-Grappeová, 2003)⁷². V této souvislosti Grappeová cituje graffiti nápis od neznámého autora, který se tehdy objevil v pařížském metru v tomto znění: „*Formy vašeho útlaku budou estetikou našeho hněvu.*“⁷³ Grappeová dále v souvislosti s fenoménem zobrazení ošklivosti rozpracovává nejsilnější potenciál ošklivosti (ve smyslu evokovat u lidí pocity hrůzy a prudkého odporu), který se ukrývá v působení na nejnižší pudově reagující smysly diváka například skrze odpudivý zápach, hnilobným rozkladem, explicitně ukázanou nečistotou, výtoky tělesných i hnisavých tekutin⁷⁴. Tato filozofka rovněž naráží na

⁷⁰ „Estetický verdikt nad ošklivostí se opírá o sociálně psychologicky verifikovaný sklon ztotožňovat ošklivost v zásadě s výrazem utrpení, ale v projekci ji hanět. Hitlerova říše, stejně jako celá buržoazní ideologie, tento verdikt vyzkoušela: čím více se mučilo ve sklepech, tím neúprosněji se střežilo to, aby střecha spočívala na opěrných sloupech.“ (Adorno, 1998, s. 71)

⁷¹ „[...] krutost v umění není pouze to, co je v něm představeno. Jeho vlastní gestus, jak věděl Nietzsche, má v sobě krutost. Ve formách se krutost stává imaginací: z něčeho živého, z těla řeči, tónů, viditelné zkušenosti něco vyříznout.“ Tamtéž, s. 72.

⁷² (Nahoum-Grappeová, 2003, s. 277)

⁷³ Tamtéž.

⁷⁴ Tamtéž, s. 272

genderově stereotypní nevyváženost přístupu k ošklivosti, v rámci kterého jsou znaky fyzické ošklivosti žen společností stále přijímány hůře, než v případě srovnatelných znaků ošklivosti u mužů, u nichž ošklivost výrazného obličej⁷⁵ v sobě podprahově snoubí s archetypální představou charisma válečníka ochotného se v boji postavit nebezpečí⁷⁶. Další francouzská filozofka Baldine Saint Gironsová si podobně jako Grappeová všímá forem ošklivosti schopné pocitu zhnusení aktivovat nejnižší pudové reakce diváka na základě signálů, které mu přinášejí čichové, chuťové a hmatové smysl. Gironsová tomuto druhu ošklivosti nejvyšší potenciál v oblasti vyvolání intenzivních dojmů hrůzy a odmítání, protože na rozdíl od zrakového nazírání na ošklivost⁷⁷, nemá divák v případě dráždivé aktivace nejnižších smyslů možnost uniknout od objektu ošklivosti, aniž by se musel od něho fyzicky vzdálit (Gironsová, 2003)⁷⁸. Další pozornost Gironsová věnuje aspektu fenoménu ošklivosti, který vyvěrá z objektů mající beztvárovou formu⁷⁹. Amorfností znetvořený objekt (například v umění) vyvolává v nazírajícím subjektu odmítavou reakci skrze pocíťované hrozby z rozpadu (jak fyzického, tak z rozpadu a odstraňování řádu a struktury). Beztvarým způsobem zachycenou ošklivost Gironsová vnímá jako synonymu

⁷⁵ Například tvář znetvořená jizvami

⁷⁶ Tamtéž, s. 271

⁷⁷ „Velký rozdíl mezi nižšími smysly a zrakem je ovšem v tom, že na zrak působí současně více objektů: a tak od toho, co nás šokuje, můžeme snadněji odtrhnout zrak.“ (Gironsová, 2003, s. 290)

⁷⁸ Tamtéž.

⁷⁹ Zde je nutné podotknout, že Gironsová se fenomén ošklivosti snažila opravdu zevrubně analyzovat.

Výsledkem toho byla typologizace různých druhů ošklivosti, které Gironsová definuje formou čtyř termínů: anomálie, beztvárnost, disharmonie a nepůvab. V návaznosti na to Gironsová definuje několik druhů divácké reakce na zřenou ošklivost, které jsou: absolutní lhostejnost, negativní zájem a pozitivní zájem. Hlavní úskalí fenoménu ošklivosti Gironsová spatřuje jeho agresivní a expanzivní povaze, s jakou dotírá na pozornost diváka. (Stará, 2008, s. 44). O podobně zevrubnou typologii ošklivosti se ve svém díle „The Sense of Ugliness“ pokusil britský filozof Peter Carmichael, když jednotlivé formy ošklivosti definuje těmito označeními: nechutnost, nepodařenost, iracionálno, zpusťlost, zločinnost, bezohlednost, opovrženihodnost, egomanično a egopatično. (Stará, 2008, s. 47)

čehosi hrozného, k pohlcení zneklidňující temnotou, jež maskuje tvary⁸⁰. Gironsová tímto způsobem navazuje na odkaz existencialisticky smýšlejícího filozofa a spisovatele J. P. Sartra, který rozvinul otázku odpudivého vzhledu nazírané reality s rozrušením a ztrátou tvaru v svém díle nazvaném Nevolnost z roku 1938. Hlavní postava této Sartrovy novely je muž, který v parku po setmění, začne náhle vnímat viděný svět okolo sebe odpudivým způsobem⁸¹, destruovaný ztrátou tvarů a ztrátou obvyklého významu nazíraných všedních objektů, které se najednou začnou jevit nečekaně děsivým způsobem (Vaněk, 2009)⁸².

Dojmy všeobecného znechucení ve spojení s fenoménem ošklivosti akcentuje postmoderní filozof Jean Baudrillard. Všimá si pocitů nevolnosti a odmítavé negace, které můžeme pociťovat jak z uměleckých děl v momentě, kdy jsme vystaveni něčemu ošklivému, tak i faktu, že díky úpadku všeobecného vkusu a boření hranic zobrazitelnosti u tabuizovaných témat, se ocitáme v krizi nad nerozlišitelností⁸³ toho, co vlastně má být krásné a co má být považováno za ošklivé (Zuska, 2003)⁸⁴. Baudrillard podotýká, že nás v současné době ve světě stále víc a víc fascinuje spíše jen zruďná obscénnost a motivy evokující pocity odporu (Baudrillard, 2003)⁸⁵. Baudrillard paradoxně ošklivost, prizmatem svých pesimisticky vyznívajících vizí reflektující krizi současné pop kultury, dokonce klade na pomyslný piedestal rozhodujícího měřítko pro stanovení budoucích

⁸⁰ (Gironsová, 2003, s. 287-289)

⁸¹ „Podobně už před tím ten mladík dospěl k jisté době při pohledu do zrcadla: „...to, co vidím, je ... na pomezí rostlinného světa, na úrovni polypů. Žije to, to nikterak nepopírám, ... vidím lehké záchvěvy, vidím fádni maso, rozvíjí se a odevzdaně sebou škube. Především oči jsou z takové blízkosti hrozná, je to sklovité, měkké, slepé, červeně olemované, vypadá to jako rybí šupiny.“ (Sartre, 1993, s. 29)

⁸² (Vaněk, 2009, s. 40)

⁸³ „Nejenže už nemohu rozhodnout o něčem, že je krásné nebo ošklivé, dobré nebo zlé, originální nebo nepůvodní, ale ani biologický organismus nemůže rozhodnout o tom, co je pro něj dobré nebo špatné. V této nerozhodnutelné situaci se všechno stává špatným objektem, a jedinou obranou je bránit se abreakcí, zavržením a nechutí.“ (Baudrillard, 2003, s. 261)

⁸⁴ (Zuska, 2003, s. 249)

⁸⁵ (Baudrillard, 2003, s. 256)

kánonu krásy a módní trendové oblíbenosti⁸⁶. Baudrillardovo uchopování fenoménu ošklivosti jakožto fascinační prvku přitahující pozornost diváka, podobně jako uvědomění si, že dnešní svět je zahlcen projevy ošklivosti, v sobě může sublimovat téze německého filozofa Friedricha Schlegela. Ten už dávno před Baudrillardem zastával ve svém pojednání O studiu řecké filozofie (rok vzniku cca 1796) názor, že tehdejší klasické umění čelilo novodobému vpádu ošklivosti. Ošklivost považoval za smyslově nepříjemnou a špatnou (Eco, 2007)⁸⁷. Schlegel dokonce fenomén ošklivosti personifikoval označením „estetického zločince“⁸⁸. Přítomnost ošklivosti co by „estetického zločince“ ovšem Schlegel v umění považoval za nutnou, neboť dokáže skrze svou neobvyklost pomoci zaujmout diváka a přitáhnout tak k uměleckému dílu adekvátní pozornost (Stará, 2008)⁸⁹. V tomto duchu se tedy myšlenky Baudrillarda a Schlegela, navzdory rozdílné časové epoše jejich vzniku, podobají a v podstatě vysvětlují výraznou pozici dekadentně pojatých a provokativním způsobem zpracovaných výtvarných děl v oblasti současného moderního umění, jež se fenoménem ošklivosti vědomě pracují s cílem vyvolat žádoucí odezvu publika, pozornost médií a potažmo i potenciální zájem obchodníků s uměním.

Na základě uvedených různých myšlenkových způsobů, jak lze na fenomén ošklivosti nazírat je možné dojít k dílčímu shrnutí, že problematika existence ošklivosti je velice komplexní a různorodá problematika. Určit ošklivost pouze strohou definicí, že ošklivost je opak krásy, se ve světle nastíněných vybraných teorií napříč různými časovými epochami filozoficko-estetických úvah, se nyní může jevit jako v podstatě banální závěr, postrádající skutečnou hloubku poznání uvedeného fenoménu.

⁸⁶ „Jediným zdrojem krásného a inovování módy se stalo ošklivé. K tomu, abychom věděli, co bude zaručeně krásné za pět nebo deset let, je zapotřebí zjistit, co je dnes nejošklivější. Všechno co je dnes protivné svou chudobou, obscénností či archaičností, má jistou šanci přijít do módy.“ (Baudrillard, 2003, s. 254)

⁸⁷ (Eco, 2007, s. 278)

⁸⁸ Tamtéž.

⁸⁹ (Stará, 2008, s. 32)

Stále rostoucí intenzita výskytu ošklivosti v oblasti moderního umění i mimo něj, si bude nárokovat i v příštích časech prostor pro její další zkoumání a analyzování.

Obrazová příloha: 2. Co je to ošklivost a v jakých vybraných smyslech lze tento pojem chápat

Laokoon



1

3. Zobrazení ošklivosti v umění

V této kapitole bych rád krátce uvedl vybrané příklady výskytu fenoménu ošklivosti v oblasti umění, aby čtenář této práce po prostudování předchozí kapitoly, v níž byla ošklivost rozebírána po teoretické stránce, si mohl udělat představu, jak byla ošklivost ztvárňována po umělecké stránce. Hlavní prostor v této kapitole bude mít malířství, ale zmíním i některé příklady zobrazení ošklivosti v ostatní uměleckých disciplínách (například sochařství, performance, film a literatura.)

Ucelených publikací, dostupných z našich tuzemských podmínek, které se zobrazením fenoménu ošklivosti v umění primárně zabývají, bylo do dnešní doby velice málo. Ojedinelý počín v tomto smyslu představuje publikace *Dějiny ošklivosti*⁹⁰ od Umberta Eca, což je krásným způsobem napsaná a zpracovaná kniha, v níž čtenář nalezne kromě vyčerpávajícího množství textových informací také stovky kvalitních barevných reprodukcí uměleckých děl zobrazující ošklivost v různých časových epochách lidstva. Tato kniha bude tedy při tvorbě této kapitoly i obrazové přílohy, která ji bude doprovázet, mým klíčovým zdrojem.

Zmínky o ztvárnění ošklivosti se v omezené míře vyskytly již v antickém období. Slovo „omezené“ užívám proto, že z této doby se zachovalo limitované množství výtvarných děl, kde bychom mohli prvek ošklivosti jasně identifikovat jako součást tvůrčího záměru. Další důvod, proč z antiky pochází tak málo dochovaných děl obsahující fenomén ošklivosti je ten, že v době starověku byla výtvarné díla zhotovována téměř výhradně v důrazu na čisté zobrazování krásna a dokonalosti (Lessing, 1960)⁹¹. Antičtí umělci měli podle dobových mravů nepsaným způsobem zakázány zobrazovat ve svých dílech ošklivost, co by hlavní prvek výtvarného díla. Přesto je možné vystopovat zmínky o antických dílech, které nějakým způsobem k ošklivosti skrytě inklinovaly, nebo tehdejší společnost za ošklivé považovala. Lessing uvádí z této doby například řeckého malíře Pausona, který byl ve své

⁹⁰ (Eco, 2007)

⁹¹ (Lessing, 1960, s. 17)

době kritizován za svůj nízký vkus, protože si dovilil ve svých dílech kreslit hrubý, nepřikrášlený obraz přírody a na ztvárněních lidských postav preferoval zdůraznění jejich chybných a neideálních rysů. Díky tomu dožil v naprosté chudobě a zavrhnut společností. Další řecký malíř Peiraikos si pro změnu vysloužil pohrdavou dobovou přezdívku „malíře špinavých věcí“, protože na svých obrazech ztvárňoval s oblibou špinavé a tehdy odpudivým způsobem společností přijímané prostředí holíren, znečištěných dílen a ze zvířat se zalíbením maloval například osly (Lessing, 1960)⁹².

Nicméně, jak uvádí Eco, řecký svět byl, navzdory adorované snaze zachycovat výhradně krásno, byl svět ovládaný zlem, kde se i umělecký krásný způsobem vykreslené postavy, dopouštěly ohavně ošklivých skutků (Eco, 2007)⁹³. Řecká společnost byla fascinována širokou škálou vykreslování ošklivých a nebezpečných postav různorodých bájí a mýtů⁹⁴. Známa je v tomto duchu vyvedená římská nástěnná malba v Neapoli z 1. století našeho letopočtu, která zachycuje postavu bájného Kentaura⁹⁵. Evokace ošklivosti při pohledu na toto výtvarné dílo vyvěrá skrze jeho vykreslenou přízračnou tělesnou konstituci, protože se jedná o mutanta kombinující v sobě člověka a čtyřnohé zvíře. Ošklivost mohla být v antice použita rovněž pro pobavení jako předchůdce pozdějšího žánru grotesky, jak například můžeme vidět na malbě nalezené v Pompejích z 1. století n. l., na které je zachycen bůh Priapos⁹⁶. Tento bůh druhořadého významu, který byl patronem plodnosti, je na této malbě vykreslen s obhlavně velikým penisem (Eco, 2007)⁹⁷. V antickém sochařství můžeme ošklivost vystopovat například na sochách vyobrazující nehezku tvář Siléna (3-1. století př. n. l.)⁹⁸ či strhaně zsilného ztvárnění postavy staré trhovkyně (1. století n. l.)⁹⁹.

⁹² (Lessing, 1960, s. 18)

⁹³ (Eco, 2007, s. 30)

⁹⁴ Tamtéž.

⁹⁵ Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.95_1.Kentaur.1 (Eco, 2007)

⁹⁶ Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.96_2.Priapos.1 (Eco, 2007)

⁹⁷ (Eco, 2007, s. 132)

⁹⁸ Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.98_3.Silén.1 (Eco, 2007)

⁹⁹ Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.99_4.Stará trhovkyně.1 (Eco, 2007)

Ve středověku s nástupem křesťanství a definitivním pádem římské říše, byly estetické ideály a intelektuální rozvinutost antiky zastíněny chaosem, násilím, válkami a devastujícími epidemiemi smrtících chorob. Bylo to období, kdy na jedné straně stála vznešeně laděná, leč dogmaticky praktikovaná, duchovní víra v křesťanského boha a na druhé straně byla společnost zaplavena ošklivostmi vyplývající ze života ve špíně a v nadvládě obscenního primitivismu nad snahou uplatňovat jakékoliv morální principy. Zmíněná dobová atmosféra pochopitelně vytyčila rámec i pro tehdejší umění, a vztaženo k tématu této práce, i zobrazení ošklivosti v umění. Středověké umění ctilo zásadu, že vše stvořil bůh a to musí být ze své podstaty dobré, tudíž nic nemůže být ošklivé (Stará, 2008)¹⁰⁰. Vezme-li v k tomu úvahu, že ve středověku nebyly v podstatě uznávány žádné estetické principy¹⁰¹, tak i ošklivost nebyla v umění prvoplánově užívána. Proto zobrazení ošklivosti ve středověkém umění, které se ve většinové míře orientovalo jen na zpodobňování křesťanské tematiky, bylo tedy limitované.

Z dnešního pohledu můžeme zobrazenou ošklivost ve středověkém umění vystopovat především v explicitním zobrazování fyzického utrpení postavy Ježíše Krista při procesu jeho ukřižování¹⁰². Za mistrovské dílo je z dané tematiky považován obraz od malíře Matthiase Grünewalda „Kristus na kříži“¹⁰³ z roku 1515, na němž je (při detailním prohlédnutí) až odpudivým způsobem zachycen stav zuboženého Kristova těla, které je poseté zaníceným otevřenými ranami. Dojem pocítované ošklivosti zde evokují také bledě modré rty a celkově zmučená grimasa Kristovy tváře. K tématu Kristova ukřižování se ještě v duchu středověkého umění váže další pojetí ztvárnění ošklivosti, a sice v podobě až karikaturním způsobem vykreslené a zlověstně zpodobněné tváře lidí, které s aktem Kristova ukřižování byli spojováni jako viníci či spolupachatelé. Tento typ znázornění

¹⁰⁰ (Stará, 2008, s. 18)

¹⁰¹ Tamtéž, s. 17

¹⁰² „*Teprve později ve středověku je člověk na kříži uznán za skutečného člověka, poníženého, potřísněného krví, znetvořeného utrpením. Zobrazení ať již ukřižování či různých fází pašiji nabývá dramaticky na realismu a v Kristově utrpení oslavuje jeho lidskost.*“ (Eco, 2007, s. 49)

¹⁰³ Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.102_1.M.G.Kristus.1 (Eco, 2007)

ošklivosti měl vykreslit jejich zkažený charakter. V této souvislosti je možné například zmínit obraz „Zajetí Krista“¹⁰⁴ z doby okolo roku 1500, který vytvořil malíř Hieronymus Bosch. Na tomto obraze je tvář Kristova ztvárněná vznešeně odevzdaným způsobem, přičemž v kontrastu toho je postava Ježíše obklopena ohyzdně vypadajícími individui se zločinně démonickými rysy evokující jejich násilnický primitivismus.

K tématu středověkého ztvárnění mučednické smrti si můžeme všimnout rozdílu (vedle výše zmíněného ukřížování Krista), s jakým jsou na obrazech zachycené násilné úmrtí křesťanských světců. Na obrazech jsou výrazy jejich obličejů málokdy namalované s ošklivě znetvořující grimasou utrpení. Místo toho jsou tváře těchto mučených lidí ztvárněné se skoro až oduševnělým způsobem, kterým se zdůrazňuje duchovní vznešenost a hrdinnost jejich oběti (Eco, 2007)¹⁰⁵. Motiv ošklivosti je ovšem v dané tématice vložen do syrově šokujících popisů praktik, jimiž byli mučedníci utrápeni až k smrti¹⁰⁶.

V středověku můžeme vystopovat další oblast, kterou můžeme naleznout fenomén ošklivosti. Jsou to vyobrazení motivy ďábla a pekla, kde jsou sužováni hříšníci. V literatuře bylo peklo barvitě vylíčeno (včetně nejruznějších ohavných zrůd a způsobů pekelných muk) například v tvorbě italského básníka Danteho Alighieriho v rámci jeho díla „Božská komedie“ z roku 1304 (Eco, 2007)¹⁰⁷. Ve středověké malířské tvorbě bylo peklo znázorněno formou apokalyptických výjevů, ve které zrudně vyobrazené ďábelské bytosti krvavě deklasují zástupy hříšníků¹⁰⁸. Obrazy tohoto typu měly v duchu křesťanského katechismu

¹⁰⁴ Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.104_2.H.B.ZajetíKrista.1 (Eco, 2007)

¹⁰⁵ (Eco, 2007, s. 56)

¹⁰⁶ Jako ilustrativní ukázka nám zde může posloužit obraz ze série „Mučednické výjevy ze života apoštolů“ z 15. století od německého gotického malíře Stephana Lochnera, na kterém je nejmenovaný mučedník zachycen při brutálním praktice svlékání z kůže. Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.106_3.S.L.Apoštol.1 (Eco, 2007)

¹⁰⁷ (Eco, 2007, s. 82)

¹⁰⁸ Na obraze „Poslední soud“, který namaloval Ital Beato Angelico v letech 1430-1435, můžeme vidět hororová monstra, jak vtahují hříšníky do pekla, kde je čekají nejhruznější muka. Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.108_4.B.A.Peklo.1 (Eco, 2007)

děsuplně odrazovat lidi od vedení stylu života v hříchu¹⁰⁹. Postava ďábla byla ve středověku ztvárňována vždy obludně ošklivým způsobem, aby se maximalizovala jeho hrůznost, jak například můžeme vidět na sousoší „Démon unášející řeholnici“¹¹⁰ z 13. století, jež je součástí francouzské katedrály v Chartres (Eco, 2007)¹¹¹.

Ve středověku byl motiv ošklivosti použit i u tématu související s fenoménem smrti, která ve středověku byla díky různým pandemiím nemocí, bídě a častým válkám všudypřítomná a lidé z ní měly panický strach. Jedním ze způsobu ztvárnění smrti v dobovém umění byl tzv. „Triumfu smrti“¹¹², v němž bytostná postava (či postavy) symbolizující smrt (většinou ztvárněná v podobě lidské kostry) kosí v atmosféře napovídající apokalyptickému výjevu nemilosrdně životy zděšených lidí. V pozdějších obdobích toto téma mistrně zpracoval například vlámský malíř Pieter Bruegel¹¹³. Na zpodobnění tématu smrti ovšem nemusela být ošklivým způsobem ukázaná jen personifikace smrt samotné. Existuje celá řada obrazů, kde motiv smrti je vyjádřen pohledem na rozkládající se postavy, na malířském plátně „oživených“, zesnulých¹¹⁴.

V období novověku¹¹⁵ zobrazení ošklivosti v umění se uvolňuje z černobílého pojetí středověkých dogmat a dostává vzhledem k rozvoji a uvolňování myšlení do škály mnohem pestřejších podob¹¹⁶. Například zobrazení ošklivosti nejrůznějších monster je toho

¹⁰⁹ (Eco, 2007, s. 82)

¹¹⁰ Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.110_5.Démon.1 (Eco, 2007)

¹¹¹ (Eco, 2007, s. 95)

¹¹² Tamtéž, s. 62

¹¹³ Obraz: Pieter Bruegel st., Triumf smrti, 1562, Madrid, Museo del Prado, (Eco, 2007). Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.113_6.Smrt.1

¹¹⁴ Obraz: Homorýnský mistr, Zesnulí milenci, Smrt a Chtíč, 16. století, Musée de Strasbourg, (Eco, 2007). Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.114_7.Zesnulí.1

¹¹⁵ Pro účely této diplomové práce volím zjednodušenou časovou periodizaci novověku, v rámci které můžeme pod toto období řadit renesanci, humanismus, baroko, klasicismus, osvícenství a romantismus (Stará, 2008, s. 25). Začátek novověku tedy v tomto pojetí sahá od objevení Ameriky (konec 15. st) až po začátek moderní doby (cca 1900-1914). (Příspěvatelé Wikipedie, 2015)

¹¹⁶ (Stará, 2008, s. 25)

ilustrativním příkladem. V díle již zmiňovaného nizozemského malíře Hieronymuse Bosche, jehož část díla již do období novověku můžeme rovněž řadit, můžeme dechberoucím způsobem sledovat strašidelné stvůry, které demonstrují halucinogenní vidiny monstrózních bytostí při výjevu z triptychově řešeného obrazu Pokušení svatého Antonína¹¹⁷. Stejně téma barvitě nahání hrůzu při pohledu na až mimozemsky ohyzně přišery, které můžeme vidět na obraze zde již rovněž uváděného malíře Matthiase Grünewalda¹¹⁸. V tomto obraze od Grünewalda můžeme motiv ošklivosti vidět v detailu taktéž na zpodobnění nemocí devastované lidské postavy hledící sklíčeně vzhůru, jejíž zelenavé tělo je nechutným způsobem pokryté vředy plné hnisu¹¹⁹.

V novověku stoupá záliba si všímat a ve výtvarném umění zachycovat nejrůznější fyzické vady a vrozené deformace těla. Ošklivost tohoto charakteru se vnímala jako kuriozita, vedle níž se odrážela v intenzivnějším světě ta krásnější tvář světa. Časté byly i případy, kdy se oblíbě těšily i osoby s poruchou růstu, kterými často byly trpaslíci plnící úlohu dvorních šašků (Vaněk, 2009)¹²⁰. Císař Rudolf II. si pro svou potěchu nechal namalovat sérii portrétů rodiny Gonzalesů, která trpěla vzácnou vrozenou poruchou „vlkodlačím syndromem“ alias hypertrichózou¹²¹. Jedinci, jež trpěli touto poruchou, měli tělo a tvář souvisle porostlou nepěkně vypadajícím ochlupením¹²². Na císařském dvoře

¹¹⁷ Obraz: Hieronymus Bosch, triptych Pokušení svatého Antonína, detail, 1505-1506, Lisabon, Museu Nacional de Arte Antiga, (Eco, 2007, s. 102). Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.117_1.H.B.Pokušení.1

¹¹⁸ Obraz: Matthias Grünewald, Pokušení svatého Antonína, 1515, detail Isenheimského oltáře, Colmar, Unterlinden-Museum (Eco, 2007, s. 17). Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.118_2.M.G.Pokušení.1

¹¹⁹ Tamtéž, s. 186. Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.118_3.M.G.Pokušení.2

¹²⁰ (Vaněk, 2009, s. 26). Obraz: Agnolo Bronzino, Zády obrácený trpaslík Morgante s výrem na rameni, 16. století, Florencie, Galleria Palatina (Eco, 2007, s. 15). Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.120_3.A.B.Trpaslík.1

¹²¹ Tamtéž.

¹²² Obraz od neznámého autora: Portrét Antonietty z rodu Gonzales, 1594-1595, Blois, Musée du Château de Blois (Eco, 2007, s. 241). Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.122_4.Gonzales.1

Rudolfa II. dostal prostor k netradiční tvorbě také italský malíř Giuseppe Arcimboldo, který proslul tvorbou portrétů tváří komponovaných z objektů větví, kořenů, ovoce a zeleniny. V řadě případů tak prvek ošklivosti z Arcimboldových obrazů vystupuje jako bizarní bytost z jiného světa¹²³.

S postupem lidského poznání a s objevováním nových světů v novověku začalo být populární zkoumání neznámých, na pohled ošklivých stvoření¹²⁴, a jejich vyobrazování v rozličných bestiářích a kabinetech kuriozit, což položilo základ k pozdějšímu rozvoji přírodních věd. Podle Eco si lidé se zvědavostí prohlíželi tato monstra¹²⁵ a dobová obliba toho fenoménu byla přibližně obdobná, jako je tomu v současnosti při návštěvách zoologických zahrad (Eco, 2007)¹²⁶. Za další výskyt fenoménu ošklivosti v novověku můžeme považovat rozmach ztvárnění pokusů studovat lidskou anatomii pomocí pitvy, čehož si můžeme povšimnout například na obraze „Anatomie doktora Tulpa“ od slavného holandského malíře Rembrandta z roku 1632¹²⁷. Na obraze je zachyceno mrtvé tělo muže s levou rukou staženou z kůže, na kterou se zvědavě dívá skupina mužů. V souvislosti s objasňováním lidské anatomie zde můžeme zmínit i příklad užitého sochařského umění, za který můžeme kupříkladu rozložitelný model ženského těla z konce 18. století, na kterém jsou explicitním způsobem odkryty lidské orgány¹²⁸.

¹²³ Obraz: Giuseppe Arcimboldo, Zima, 1563, Vídeň, Kunsthistorisches Museum (Eco, 2007, s. 166). Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.123_6.G.A.Zima.1

¹²⁴ Obraz: Wisse Aldrovandi, Monstrorum Historici, VI, 1642 (Eco, 2007, s. 107). Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.124_7.W.A.Monstrorum.1

¹²⁵ Obraz: Netvor zplozený počestnými rodiči, z: Pierre Boaistuau, Podivuhodné příběhy, francouzský rukopis 136, fol. 29, 16. století, Londýn, Wellcome Library (Eco, 2007, s. 244). Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.125_8.Netvor.1

¹²⁶ (Eco, 2007, s. 112)

¹²⁷ Obraz: Rembrandt, Anatomie doktora Tulpa, 1632, Haag, Mauritshuis (Eco, 2007, s. 252). Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.127_9.Pitva.1

¹²⁸ Reprofoto historického modelu ženského těla: Elemente Susini, rozložitelný model ženského těla s kardiorepiračním, ústředním nervovým a urogenitálním ústrojím, konec 18. století, Bologna, Istituto di Anatomia Umana (Eco, 2007, s. 250). Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.128_10.Orgány.1

Za bezpochyby ohryzně působící můžeme označit nejrůznější ilustrace k popisu degenerativních projevů chorob a toxických otrav na lidské tělo, jak můžeme vidět na ilustraci Brita Josepha Adamse z roku 1803¹²⁹. Prostředí anatomických ústavů a márníc inspirovalo například francouzského malíře Théodore Géricaulta, jehož obraz s výmluvným názvem „Studie utátých údů“ z roku cca 1819 syrovým způsobem cílí pozornost diváka na amputované končetiny člověka¹³⁰.

V novověku dochází na poli umění k intenzifikaci rozvoje karikatury¹³¹ a grotesky¹³², což jsou žánry, v nichž se fenomén ošklivosti hraje taktéž roli působivého prvku zlehčeného rysy komična. Za karikující užití ošklivosti můžeme například považovat v některých naskicovaných portrétech Leonarda da Vinciho¹³³. Malíř Pieter Bruegel st. se ve svých pitoreskně laděných obrazech satiricky vykresluje účastníky venkovských masopustních průvodů, kde ošklivost nasazených masek leckde fúzuje se šeredným vzhledem stařen a obézních mužů¹³⁴. Další vlámský malíř Quentin Massys pro změnu svou karikaturu jízlivě kriticky zaměřil na měšťanské obyvatelstvo, jak můžeme vidět kupříkladu

¹²⁹ Ilustrace: Joseph Adams, Observations on morbid poisons. Chronic and acute [...] the first comprehending syphilis, yerns, sivvens, elephantiasis, 1803, Londýn, Callow (Eco, 2007, s. 256). Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.129_11.Otrava.1

¹³⁰ Obraz: Théodore Géricault, Studie utátých údů, 1818-1819, Montpellier, Musée Fabre (Eco, 2007, s. 278). Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.130_12.Údy.1

¹³¹ Karikatura v podstatě znamená polemický nástroj použitý vůči nějaké osobě či sociální skupině lidí. V obrazovém podání je karikatura postavena na přehnaném vykreslení některých charakteristických částí těla (např. v obličeji), za účelem zesměšnění či poukázání na mravní nedostatek charakteru (Eco, 2007, s. 152).

¹³² Groteska představuje výtvarný žánr, ve kterém se prolínají prvky evokující u diváka hrůznost, směšnost a řadě případů i tragičnost. Na rozdíl od karikatury groteska více pracuje s bizarními elementy, fantaskní disharmonií, nestvůrností a smyslem pro silně kontrastní vykreslení ošklivého a krásného (Vaněk, 2009, s. 30-31).

¹³³ Obraz: Leonardo da Vinci, Karikatura hlavy starce, 1500-1505, Hamburk, Kunsthalle (Eco, 2007, s. 153). Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.133_13.L.V.Stařec.1

¹³⁴ Obraz: Pieter Bruegel st., Zápas masopustu s pústem, detail, 1559, Vídeň, Kunsthistorisches Museum (Eco, 2007, s. 148). Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.134_14.P.B.Masopust.1

na jeho obraze „Smlouva o koupi“, kde autor zobrazil ošklivé obličejové kupců se zesílenými rysy vyjadřující jejich lakomství¹³⁵. V díle stejného malíře můžeme také najít vskutku nelichotivý portrét ošklivé ženy¹³⁶, jehož vznik patrně akcentuje další tematický okruh, v němž se cíleně používal fenomén ošklivosti. Jak uvádí Eco, jedná o tzv. misogynickou tradici, v rámci které se v nactiutrhacím smyslu zobrazovala ošklivost žen, jejichž vnější vykreslená ošklivost měla evokovat vnitřní zkaženost (Eco, 2007)¹³⁷. Toto téma využití fenoménu ošklivosti v otázce zpodobňování žen se táhne již od středověku (zobrazení fyzického a mravního uvadání ve zpodobňování ošklivých stařen) a v novověku se zobrazování žen v duchu misogynické tradice osciluje mezi rovinou evokující komické žerty s ironickým podtextem a rovinou zdůrazňující ženské nedostatky v kráse pro (z dnešního pohledu paradoxním smyslu) zdůraznění její přitažlivosti¹³⁸. Jedním z tvůrčích témat zobrazování motivů ošklivosti u starých žen, je například v malířství neznámá kdy užitá znázorněná podobenství tzv. „nerovného páru“¹³⁹. Zmiňované schéma funguje na principu kontrastu, kdy je na obraze zobrazená stará žena ve společnosti mladého muže (Vaněk, 2009)¹⁴⁰. Postupem času se ale dogma této genderová nevyváženosti začalo narušovat, když

¹³⁵ Obraz: Quentin Metsys, Smlouva o koupi, 16. století, Berlín, Gemäldegalerie, Staatliche Museen (Eco, 2007, s. 153). Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.135_15.Q.M.Kupci.1

¹³⁶ Malíř Massys byl při tvorbě tohoto obrazu, adresovaný nejmenované šeredné vévodkyni, byl inspirován již zmiňovanými portrétními karikaturami od Leonarda de Vinciho (Baker, 2010, s. 99). Obraz: Quentin Metsys, Ošklivá žena, 1525-1530, Londýn, National Gallery (Eco, 2007, s. 170). Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.136_16.Q.M.Žena.1

¹³⁷ (Eco, 2007, s. 159)

¹³⁸ Tamtéž. Eco v tomto případě interpretuje poznatky, které vyčetl v knize „The Ugly Woman“ od Patrizie Bettellové (Bettella, 2005).

¹³⁹ Obraz: Lucas Cranach st., Nerovný pár, Mladý muž a stará žena se služkou, cca 1550 (Vaněk, 2009, s. 257). Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.139_18.L.C.Pár.1

¹⁴⁰ (Vaněk, 2009, s. 28)

se na některých obrazech německého realismu a dekadence začala objevovat postava škaredého starce ve společnosti mladší ženy¹⁴¹.

Zdůrazňování ošklivého zevnějšku žen na sebe v novověkém umění se objevovalo i v podobě zobrazení ženy, co by čarodějnice¹⁴² a obcující společnice ďábla při rituálním sabatu. V tomto smyslu byly ženy vykreslovány většinou jakou ohyzdně sešlé stařeny s démonicky zlým pohledem¹⁴³. Ačkoliv, po doznění inkvizičních procesů s osobami obviněných z čarodějnictví a v éře nastupujícího romantismu, došlo k částečné rehabilitaci zobrazení žen jako výhradně zlých čarodějnic, tak je možné si všimnout, že negativně pojatý archetyp čarodějnice se do dnešních časů stále objevuje například v pohádkách a fantaskně pojatých horrorech (Eco, 2007, s. 204). Misogynská tradice zobrazování ošklivosti a zkázonosném chápání ženského pohlaví jsou témata, které budou později na umělecké scéně ještě rezonovat v dekadentním hnutí na sklonku 19. století, o němž se v této práci ještě zmíním. Živočišné orgie plné zvrácených sexuálních praktik a sadomasochismu můžeme pro změnu zřít v dobových ilustracích, kterými byly vybavené pornografické spisy Markýza de Sadeho¹⁴⁴.

V novověku, v éře barokního realismu, je možné v malířství spatřit výskyt fenoménu ošklivosti také v expresivním vyjádření grimas značících znechucení či zhnusení. Tyto charakterové škleby v obličejí naturalisticky vyjadřují ošklivost i bez potřeby sáhnout umělého zveličování obličejových rysů, které jinak činí spíše karikující druhy uměleckých děl. V tomto smyslu je možné zmínit například obrazy hospodských pijáků od belgického

¹⁴¹ Obraz: Otto Dix, Nerovný pár, 1925 (Vaněk, 2009, s. 257). Viz obr. příloha označení

Cit.3.kap.Pozn.141_19.O.D.Stařec.1

¹⁴² (Eco, 2007, s. 204)

¹⁴³ Obraz: Francisco Goya, Sabat čarodějnic, 1797-1798, Madrid, Museo Lazaro Galdiano (Eco, 2007, s. 202). Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.143_17.F.G.Čarodějnice.1

¹⁴⁴ Příklad pornograficky laděné ilustrace z holandského vydání Sadeho knihy Julietta z roku cca 1800 (Picswe.com, 2019). Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.144_20.Sade.1

malíře Adriaena Brouwera¹⁴⁵. V éře barokního klasicismu nelze nezmínit bizarně působící sochařský soubor tzv. „Charakterových hlav“, které vytvořil během pobytu v Bratislavě německo-rakouský sochař Franz Xaver Messerschmidt. Messerschmidtovy bysty lidských hlav působí pitoreskně především proto, že extrémně expresivně zachycují intenzivní rysy obličejových grimas, které téměř evokují stavy duševního šílenství¹⁴⁶. Byl to patrně důsledek duševního onemocnění¹⁴⁷, kterým trpěl samotný Messerschmidt, který se údajně pokoušel při tvorbě svých soch odehnat vidinu ducha, jež se mu prý zjevoval (Gabriel, n.d.).

V jiném smyslu, byť stále spojeným s vykreslením charakteru, můžeme zapojení fenoménu ošklivosti naleznout v prostoru pozitivisticky pojatých ilustrací kriminální antropologie, kde pomocí vyobrazením od pohledu ošklivých a zlých typů tváří osob se snažilo poukázat na genetickou před determinovanost vizuálního zjevu zločinců, jak například můžeme vidět na fyziognomických portrétech od Itala Césara Lombrose¹⁴⁸.

V éře romantismu (konec 18. století – polovina 19. století) dochází k rehabilitaci pojetí ošklivosti v umění, kde fenomén ošklivosti plní úlohu prvku umožňující podat nezfalšovaný obraz skutečnosti v rámci snahy o zachycení života v celé jeho šíři (Vaněk, 2009)¹⁴⁹. V literárních románech se začínají objevovat hlavní hrdinové ztrápení barvitě vylíčenou fyzickou ošklivostí, leč obdařeni vnitřní krásou, jako tomu bylo například u

¹⁴⁵ Obraz: Adriaen Brouwer, Hořký nápoj, cca 1636 (Vaněk, 2009, s. 256). Viz obr. příloha označení

Cit.3.kap.Pozn.145_21.A.B.Piják.1

¹⁴⁶ Fotoreprodukce sochy: Franz Xaver Messerschmidt, Odporný zápach, cca 1770-1783 (Pötzl-Malikova, 2004, s. 118). Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.146_22.F.X.M.Zápach.1

¹⁴⁷ Vedle teorie, že Messerschmidta při tvorbě soch ovlivnila psychická nemoc, se ještě v minulosti spekulovalo jiných příčinách, jako byla například špatná životospráva či otrava olovem (Pötzl-Malikova, 2004, s. 102-104).

¹⁴⁸ Ilustrace: Cesare Lombroso, Různé kriminální typy, z knihy Zločinec, 1876, Turín (Eco, 2007, s. 261).

Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.148_23.C.L.Fyziognomie.1

¹⁴⁹ (Vaněk, 2009, s. 30)

tvorby francouzského spisovatele Victora Huga¹⁵⁰. Postavy z jeho románů, jako je kupříkladu jednooký, hrbatý a v obličejích ohyzdně zdeformovaný zvoník Quasimodo (román „Chrám Matky Boží v Paříži“)¹⁵¹ či fyzicky v mládí ošklivě zmrzačený Gwynplain (román „Muž, který se směje“)¹⁵², pronikly v pozdějších dobách díky rozvoji filmového umění i stříbrné plátno a diváci tak jejich ošklivost mohli vidět i bez čtenářské obrazotvornosti. Zfilmovaná byla i celá řada gotických románů, které se jako žánr prosadily rovněž už v době romantismu a jednalo se o předchůdce dnes tak populárního hororového žánru. V této souvislosti je možné například zmínit román „Frankenstein“ od anglické spisovatelky Mary Wollstonecraft Shelleyové, ve kterém vědec sestaví a oživí šeredně děsivé monstrum sestavené z části těla popraveného vraha¹⁵³.

V malířství epocha romantismu z části fúzující s nastupujícím impresionismem fenomén ošklivosti zdůraznila svým barevným (větší důraz na barvy než na linie vykreslení) i tematickým provedením. Manetův obraz Olympia, který byl vystaven na pařížském Salonu v roce 1865, spustil ve své době vlnu skandálních kritik nesoucí se (z dnešního pohledu) na vlně latentního rasismu¹⁵⁴. Terčem kritiky byla tepaná přítomnost údajně

¹⁵⁰ Romantickou rehabilitaci fenoménu ošklivosti výmluvně ilustruje citát z Hogovy „Předmluvy k

Cromwellovi: „*Krasa má jediný tvar, ošklivost jich má tisíce. [...] Proto se nám ošklivost neustále ukazuje v nových, leč neúplných podobách.*“ (Vaněk, 2009, s. 30)

¹⁵¹ Ukázka filmové podoby postavy Quasimoda: Film Zvoník od Matky Boží, režie William Dieterle, 1939 (The Hunchback of Notre Dame, 1939., n.d.). Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.150_24.V.H.Quasimodo.1

¹⁵² Ukázka filmové podoby postavy Gwynplaina: Film Muž, který se směje, režie Paul Leni, 1928 (Eco, 2007, s. 295). Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.151_25.V.H. Gwynplain.1

¹⁵³ Ukázka filmové podoby postavy monstra, které románu vytvořila postava Viktora Frankeinsteina: Film Frankenstein, režie James Whale, 1931 (Eco, 2007, s. 295). Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.152_26.M.W.S. Frankenstein.1

¹⁵⁴ Vaněk cituje některé z dobových kritických výkoků, které byly v souvislosti s Manetovou „Olympií“ ve své době vyřčeny, takto: „[...] „*hanebná zavalitá modelka*“, „*jakási gorilí samice*“, „*velký pavouk na stěně*“ [...]“ (Vaněk, 2009, s. 32). Obraz: Eduard Manet, Olympia, 1863 (Vaněk, 2009, s. 258). Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.153_27.E.M. Olympia.1

„ošklivé“ černošské modelky, které na malířském plátně stála ve společnosti svlečené postavy mladé dívky. Uvedený příklad odmítavé kritiky dobře ilustruje dobovou relativnost chápání znaků fyzické ošklivosti, která subjektivně přičítá nepsaným kánonům krásy poplatné v konkrétní době pouze tím, že ukazuje vizuální odlišnost objektu, jenž nebyl v oblasti umění tehdejší okruh některých diváků zvyklý vídat.

Na sklonku 19. století došlo k erupci výskytu fenoménu ošklivosti zásluhou rozmachu dekadentně laděného umění. Nemalá část tvůrčích aktérů umělecké scény tak reflektovala pocit úpadku a úzkostlivě pocítované existencionální vykořeněnosti, který byl iniciován razantní společenskou změnou vyplývající ze zániku feudálního řádu, zpochybnění náboženské kultury zásluhou prudkého rozvoje poznání plynoucí z exaktních věd a v neposlední řadě nástupu kapitalismu jakožto důsledek rozmachu průmyslové revoluce. Ve společnosti se objevila pnutí mezi novými sociálními třídami buržoazií a dělnictvem, ustanovil se fenomén masové kultury. Vitální idealismus romantismu byl náhle konfrontován s negativními fenomény materiální bída, násilím, smrtelnými chorobami, prostitucí, alkoholismu. Umělci se s pocity vnitřní neurotické rozervanosti v důsledku jevů uzavřeli do sebe a percipovali nový stav podle nich zkažené společnosti s pocity deziluze, anarchie, hrůzy a zhnusení (Urban, 2006)¹⁵⁵. Proto v dekadentním umění, které vzniklo tvůrčí syntézou odkazů symbolismu a naturalismu, byly tendence ukazovat odvrácenou část života, kterou umělci vnímali jako tragickou a hrůznou. Z těchto nastíněných důvodů se v éře dekadence stal fenomén ošklivosti jedním z primárních tvůrčích prostředků, v rámci kterých umělci přímo či nepřímo projevovali své pocity vzdoru, zhnusení vůči společnosti a odmítnutí jejích nových pořádků. Tvůrčím způsobem se dekadence řídila krédem interpretovat deformovaný svět pomocí ošklivě deformovaných způsobů vyobrazení¹⁵⁶.

V souvislosti s dekadentními tendencemi v umění je možné například zmínit v oblasti malířství celou řadu tvůrčím způsobem užitě ošklivosti. Švýcarský malíř Arnold Böcklin zpodobňuje gigantickým způsobem obludnou postavu nestvůrné smrti deklasující

¹⁵⁵ (Urban, 2006, s. 12-13)

¹⁵⁶ Tamtéž.

v městském prostředí vše živé¹⁵⁷. Obrazy od norského malíře Edwarda Muncha jsou pro změnu prosycené přízračnou atmosférou halucinogenních vizí proplněné negativními tenzemi existencionalního šílenství, když zpodobňuje kolemjdoucí na ulicích s mrtvolně lebkoidními tvářemi¹⁵⁸ či ve fázi zoufalého výkřiku¹⁵⁹. V podobném duchu se nám mohou jevit i některé obrazy od Jamese Ensora. Jeho obraz „Červený soudce“ z roku 1890 akcentuje morální zkaženost tehdejší buržoazie a rozkladný úpadek spravedlnosti¹⁶⁰. Další Ensorův obraz, ve kterém malíř sám sebe stylizuje do postavy Ježíše Krista, připomíná zásluhou autorovy projekce své vnitřně ztrápené a rozběsněné duše, pohled na odpudivého netvora¹⁶¹. Společenskou pokleslost prodejné lásky v přítmi ošklivé uvadlosti ženského těla můžeme spatřit na kresbách prostitutek od Henri Toulouse-Lautreca¹⁶². Marc Chagall na malířské plátně odhazuje v duchu dekadentní avantgardy formalistické dogmata linií kresby lidského těla a zobrazuje dvě tančící postavy srostlé v jedno nestvůrné mutantní tělo¹⁶³.

Dekadence představovala invazi fenoménu ošklivosti i do prostoru českého výtvarného umění. Ensorovy obrazy, díla černé malby malíře Francisca Goyi¹⁶⁴ a dalších

¹⁵⁷ Obraz: Arnold Böcklin, Mor, 1898, Basilej, Kunstmuseum (Eco, 2007, s. 277). Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.157_28.A.B.Mor.1

¹⁵⁸ Obraz: Edvard Munch, Večer na ulici Karla Johanna, 1892-1893 (Urban, 2006). Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.158_29.E.M.Večer.1

¹⁵⁹ Obraz: Edvard Munch, Výkřik, 1893 (Munch, n.d.). Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.159_30.E.M.Výkřik.2

¹⁶⁰ Obraz: James Ensor, Červený soudce, 1890, Mendrisio, soukromá sbírka. Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.160_31.J.E.Soudce.1

¹⁶¹ Obraz: James Ensor, Bolestný Kristus, 1892 (Urban, 2006). Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.161_32.J.E.Kristus.1

¹⁶² Obraz: Henri Toulouse-Lautrec, Žena svlékající si punčochu, 1894, Paříž, Musée d'Orsay (Eco, 2007, s. 335). Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.162_32.H.T.Prostitutka.1

¹⁶³ Obraz: Marc Chagall, Pocta Apollinairovi, 1911-1912 (Kelleher, n.d.). Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.163_33.M.Ch.Hommage.1

¹⁶⁴ Obraz: Francisco Goya, Saturn požírající své děti, 1821-1822 (Urban, 2006). Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.164_35.F.G.Saturn.1. Goya ztvárnil v ohyzdném duchu také téma čarodějnic a jejich

zahraničních autorů, inspirovaly celou řadu výrazných osobností české dekadence. Na kresbách Karla Hlaváčka můžeme vidět znázornění ošklivosti psychologie bezduchého davu¹⁶⁵ či zhmotnění odporně vypadajících démonů, kteří mají ústa znetvořená do podoby ženských genitálií¹⁶⁶. V duchu tísnivých kontemplací nad tématem smrti lze vyzdvihnout anorekticky ošklivou umírající postavu odevzdaně hledící do potemnělé krajiny, jak tomu můžeme vidět na obraze „Mor“ z roku 1903 od Jaroslava Panušky¹⁶⁷. Panuška na sebe v duchu dekadence rovněž upozornil expresivními kresbami démonicky vypadajících hlav¹⁶⁸ připomínající tváře zdivočilých primátů, hororově stylizovaného zjevení vodníka¹⁶⁹ vynořujícího se z beztvaré bažiny či vizualizací až mimozemsky děsivého tvora¹⁷⁰, který během spánku vysává člověka. Obrovské monstrum s ohavně vytáhlým tělem¹⁷¹ v roce 1901 namaloval Rakušan s českým původem Alfred Kubin. Šeredné projevy smrtelné nemoci ve svém obraze „Ecce homo“¹⁷² zachytil německý malíř působící v Praze August Bromse či Jan

sabatů, viz jeho obraz: Mucho hai que chupar, 1799 (Urban, 2006). Viz obr. příloha označení

Cit.3.kap.Pozn.164_36.F.G.Čarodějnice.2

¹⁶⁵ Obraz: Karel Hlaváček, Démon v ulici (Démon války), 1896 (Urban, 2006). Viz obr. příloha označení

Cit.3.kap.Pozn.165_37.K.H.Démon.1

¹⁶⁶ Obraz: Karel Hlaváček, Vyhnanec, z cyklu Prostibolo duše, 1896-1897 (Urban, 2006). Viz obr. příloha

označení Cit.3.kap.Pozn.166_38.K.H.Prostibolo.2

¹⁶⁷ Obraz: Jaroslav Panuška, Mor, 1903 (Urban, 2006). Viz obr. příloha označení

Cit.3.kap.Pozn.167_39.J.P.Mor.1

¹⁶⁸ Obraz: Jaroslav Panuška, Expresivní hlava, cca 1900 (Urban, 2006). Viz obr. příloha označení

Cit.3.kap.Pozn.168_40.J.P.Hlava.2

¹⁶⁹ Obraz: Jaroslav Panuška, Vodník, 1898 (Urban, 2006). Viz obr. příloha označení

Cit.3.kap.Pozn.169_41.J.P.Vodník.3

¹⁷⁰ Obraz: Jaroslav Panuška, Sen, cca konec 19. století (Urban, 2006). Viz obr. příloha označení

Cit.3.kap.Pozn.170_42.J.P.Sen.4

¹⁷¹ Obraz: Alfred Kubin, Nebezpečí, 1901 (Urban, 2006). Viz obr. příloha označení

Cit.3.kap.Pozn.171_43.A.K.Nebezpečí.1

¹⁷² Obraz: August Bromse, Ecce homo, cca 1913 (Urban, 2006). Viz obr. příloha označení

Cit.3.kap.Pozn.172_44.A.B.Ecce.1

Zrzavý na své malbě „Umírající souchotinář“¹⁷³. Destruující vliv epileptického onemocnění namaloval kubistickým stylem Bohumil Kubišta¹⁷⁴. Tématu smrti se chopil v oblasti sochařství například Jan Štursa, když zpodobnil amorfní kašovitě působící mršinu utopené kočky¹⁷⁵. Kostnaté přízraky mumií zachytil na svém reliéfu sochař Bohumil Kafka¹⁷⁶. Ošklivě působící pohled na vyzáblou postavu mrtvolu ženy¹⁷⁷ vytvořil formou skici pozdější ikona světové abstraktní malby František Kupka. Fenomén ošklivosti můžeme vystopovat i na dalších Kupkových malbách, kterými rezonují dekadentní motivy, jako například fenomény alkoholismu¹⁷⁸, pokleslé kabaretní zábavy¹⁷⁹, znechucení z kapitalistické společnosti¹⁸⁰ nebo znázornění animálně odporných čarodějnic¹⁸¹. Téma ohyzdných čarodějnic také zachytili ve svých malbách například Josef Váchal¹⁸² či Richard Teschner¹⁸³.

¹⁷³ Obraz: Jan Zrzavý, Umírající souchotinář, 1918 (Urban, 2006). Viz obr. příloha označení

Cit.3.kap.Pozn.173_45.J.Z.Umírající.1

¹⁷⁴ Obraz: Bohumil Kubišta, Epileptická žena, 1911 (Urban, 2006). Viz obr. příloha označení

Cit.3.kap.Pozn.174_46.B.K.Epilepsie.1

¹⁷⁵ Fotoreprodukce sochařského díla: Jan Štursa, Utopená kočka, 1904 (Urban, 2006). Viz obr. příloha

označení Cit.3.kap.Pozn.175_47.J.Š.Kočka.1

¹⁷⁶ Fotoreprodukce sochařského díla: Bohumil Kafka, Mumie, 1905 (Urban, 2006). Viz obr. příloha označení

Cit.3.kap.Pozn.176_48.B.K.Mumie.1

¹⁷⁷ Obraz: František Kupka, Mrtvá, 1901 (Urban, 2006). Viz obr. příloha označení

Cit.3.kap.Pozn.177_49.F.K.Mrtvola.1

¹⁷⁸ Obraz: František Kupka, Sen alkoholika, 1900 (Urban, 2006). Viz obr. příloha označení

Cit.3.kap.Pozn.178_50.F.K.Alkoholik.2

¹⁷⁹ Obraz: František Kupka, Slavnost u Neuilly, cca 1901 (Urban, 2006). Viz obr. příloha označení

Cit.3.kap.Pozn.179_51.F.K.Kabaret.3

¹⁸⁰ Obraz: František Kupka, Peníze, detail, 1902 (Urban, 2006). Viz obr. příloha označení

Cit.3.kap.Pozn.180_52.F.K.Peníze.4

¹⁸¹ Obraz: František Kupka, Čarodějnice (ilustrace k nejmenované pohádce), 1902 (Urban, 2006). Viz obr.

příloha označení Cit.3.kap.Pozn.181_53.F.K.Čarodějnice.5

¹⁸² Obraz: Josef Váchal, Divé ženy (Lesní žínky), 1912 (Urban, 2006). Viz obr. příloha označení

Cit.3.kap.Pozn.182_54.J.V.Ženy.1

¹⁸³ Obraz: Richard Teschner, Sabat, 1905 (Urban, 2006). Viz obr. příloha označení

Cit.3.kap.Pozn.183_55.R.T.Sabat.1

Váchal rovněž na svých obrazech zobrazoval démonické přízraky upíří povahy¹⁸⁴. V Praze žijící Hugo Steiner-Prag ve svých ilustracích k příběhu o Golemovi přináší úplně jinou vizuální interpretaci této mýtické postavy, která se ve Steiner-Pragovém pojetí jeví jako ošklivý démon s ďábelskými rysy¹⁸⁵. Šerednost postavy umělce s obludnými rysy ve tváři může spatřit na soše „Úděl umělce“ od Quida Kociána¹⁸⁶. Motiv ošklivosti zhýrale sešlé ženy dekadentně vyjádřili například malíři Alfons Mucha¹⁸⁷ či František Tavík Simon¹⁸⁸. Ošklivost plynoucí z pohledu na dekapitulovanou hlavu ztvárnili například sochař Ladislav Šalamoun¹⁸⁹ nebo fotograf František Drtikol ve své ódě na mýtický symbol femme fatale Salome¹⁹⁰. V literatuře si můžeme povšimnout výskytu ošklivosti, kombinující vizuální ohyzdnost s prvky situační tísnivosti, například v povídce Franze Kafky „Proměna“ z roku 1915, kde se hlavní hrdina promění náhle v ohyzdný velký hmyz a je zaskočen tím, že jeho okolí danou proměnu sice přijímá jako cosi nepříjemného, ale považuje to za přirozený stav (Eco, 2007)¹⁹¹.

¹⁸⁴ Obraz: Josef Váchal, Inkubus, 1907 (Urban, 2006). Viz obr. příloha označení

Cit.3.kap.Pozn.183_56.J.V.Inkubus.1

¹⁸⁵ Obraz: Hugo Steiner-Prag, Golem (ilustrace), cca 1915 (Urban, 2006). Viz obr. příloha označení

Cit.3.kap.Pozn.185_57.H.P.Golem.1

¹⁸⁶ Fotoreprodukce sochy: Quido Kocian, Umělcův úděl, 1900 (Urban, 2006). Viz obr. příloha označení

Cit.3.kap.Pozn.186_58.Q.K.Umělec.1

¹⁸⁷ Obraz: Alfons Mucha, Absint, 1900 (Urban, 2006). Viz obr. příloha označení

Cit.3.kap.Pozn.187_59.A.M.Absint.1

¹⁸⁸ Obraz: František Tavík Simon, bez názvu (Maskaron), 1905 (Urban, 2006). Viz obr. příloha označení

Cit.3.kap.Pozn.188_60.F.T.S.Maskaron.1

¹⁸⁹ Fotoreprodukce sochařského díla: Ladislav Šaloun, Dívčí hlava, cca 1905 (Urban, 2006). Viz obr. příloha

označení Cit.3.kap.Pozn.189_61.L.Š.Hlava.1

¹⁹⁰ Fotografie: František Drtikol, Salome, 1913 (Urban, 2006). Viz obr. příloha označení

Cit.3.kap.Pozn.190_62.F.D.Salome.1

¹⁹¹ (Eco, 2007, s. 323)

Dostáváme se k poslední pasáži zmiňující výskyt fenoménu ošklivosti v éře moderního umění, za kterou lze z hlediska časové periodizace považovat období zhruba od začátku první světové války až po současnost.

Ideje dekadence z přelomu 19. století a přibližně prvních desetiletí 20. století dále rozvíjelo a zostravovalo umělecká hnutí tzv. „historické“ avantgardy, kteří se fenomén ošklivosti snažily použít k šokování sociální vrstvy městského obyvatelstva. Cílem historické avantgardy byl ideál rozrušovat smysly diváka pomocí užití různých druhů¹⁹² ošklivosti¹⁹³. Avantgardní umělci se tak chtěli vymezit proti naturalistickému a kýčově pojatému umění tehdejší doby¹⁹⁴. V době působení historické avantgardy docházeli k disproporcím chápání ošklivosti mezi umělcem a divákem, zvláště v případech, kdy po doznění 1. světové války se v řadě států uchytily totalitární schémata fašismu a komunismu, jež avantgardní zobrazení ošklivosti zavrhovala jako zdegenerovaná. Zatímco avantgardní umělec chtěl měšťácké obyvatelstvo uhranout originálním a dosud neviděným zobrazením ošklivosti o sobě a formální ošklivosti, tak velká část masové diváctva tato umělecká díla avantgardy přijímala s despektem jako díla špatně umělecky zpracovaná, tedy díla obsahující uměleckou ošklivost (v porovnání s kánony krásna poplatné tradičně vnímanému umění)¹⁹⁵. Tento fenomén děl dekadence a avantgardy předznamenal reorganizaci umění jako takového a rovněž nově definoval i trh s uměleckými díly¹⁹⁶. Byla to revoluční změna, která ovlivnila chápání pozdějšího moderního umění a způsobů, co všechno lze (například užitím zobrazením ošklivosti) na poli uměleckém zobrazit a považovat za umělecké dílo (Stará, 2008)¹⁹⁷.

¹⁹² Typologie ošklivosti podle Eca: Ošklivost o sobě (evokující zhnusení a cílicí na pudové a smyslové vnímání diváka), ošklivost formální (cílí u diváka na užití rozumu, zkušenosti a vnímání dobových archetypů krásy / ošklivosti) a ošklivosti umělecké (evokace dojmu ošklivosti u diváka skrze pocit, že dílo je ošklivě-špatně namalováno ve vztahu k zobrazení vzhledu malovaných objektů). (Eco, 2007, s. 366)

¹⁹³ Tamtéž.

¹⁹⁴ Tamtéž.

¹⁹⁵ Tamtéž.

¹⁹⁶ Tamtéž, s. 379

¹⁹⁷ (Stará, 2008, s. 34)

Pomyslné dveře, umožňující v plné míře vpád vyobrazení ošklivosti do umění, se otevřely dokořán¹⁹⁸ a dekadence se stala jednou z kontinuálních vlastností moderního umění (Urban, 2010)¹⁹⁹.

Za příklad uměleckého díla vzniklého z rukou umělce historické avantgardy hlásícího se k manifestu futurismu, kde je užit prvek provokující ošklivosti, lze uvést obraz od Itala Umberta Boccioneho „Dynamika ženské hlavy“ z roku 1914²⁰⁰. Rysy ženské tváře jsou zde kubisticky zdeformovány, slévají se do sebe a z obrazu je na diváka přenášén jakýsi zneklidňující pocit. Sochař Adolfo Wildt, též z Itálie, vtiskává do kamene ošklivé rysy zachycených tváří, aby tak zdůraznil pocit jejich utrpení²⁰¹. V jiných sochách předkládá studie masek různých typů lidského charakteru a stupně inteligence (například idiotů). V tomto duchu tvorbu Wildtova díla připomínají tvorbu již zmiňovaného sochaře barokního realismu F. X. Messerschmidta.

Výtvarná díla německého expresionismu předkládají jiný smysl užití fenoménu ošklivosti. Zatímco avantgardních futuristů využívala prvek ošklivosti k provokaci dobové společnosti, tak umělecké artefakty německých expresionistů ošklivost používala jako formu obžaloby měšťanského společenství. K tomu měli sloužit motivy tělesně nevábně vypadajících těl, tváří, deformace formy a dalších prvku reprezentující podle avantgardních umělců stav zkaženosti jimi kritizované společnosti (Eco, 2007)²⁰². Klíčovou pozici v tomto směru měla umělecká skupina Die Brücke, která od roku 1906 koncentrovala řadu umělců, kteří cíleně používali ošklivost jako jeden ze svých tvůrčích nástrojů²⁰³. Malíř Otto Dix v řadě svých děl vykresloval ošklivou povahu bytí sociálně slabých skupin obyvatelstva, jako

¹⁹⁸ Tamtéž.

¹⁹⁹ (Urban, 2010, s. 13)

²⁰⁰ Obraz: Umberto Boccioni, Dynamic Composition a Woman's Head, 1914 (Boccioni, n.d.). Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.200_1.U.B.Dynamika.1

²⁰¹ Fotoreprodukce sochařského díla: Adolfo Wildt, Vězení, 1915 (Eco, 2007, s. 359). Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.201_2.A.W.Vězení.1

²⁰² (Eco, 2007, s. 368)

²⁰³ Tamtéž.

byli například žebráci či prodejné ženy²⁰⁴. Egon Schiele se mimo jiné nebál užít šeredných forem ztvárnění ve svých autoportrétech²⁰⁵. George Grosz zachycoval úzkostlivou depresivnost života ve městě, kde vedle sebe žijí buržoazní měšťanstvo, dělníci a váleční veteráni²⁰⁶. Otevřenost pro nelichotivé vyjádření ošklivosti Grosz používal i ve svých portrétních dílech²⁰⁷ osobností tehdejší intelektuální elity Německa, podobně jako tak činil v některých malbách i Oscar Kokoschka²⁰⁸. Emil Nolde ve svých malbách ukazuje lidi jako šeredné bytosti plné animálních emocí²⁰⁹. Kubističtí malíři tříštili rysy lidí do rozkladných forem a přitom často hledali inspiraci v maskách afrických domorodců, které tehdejší masové obyvatelstvo vnímalo s opovržením a zhnusením (Eco, 2007)²¹⁰. Mezi tyto malíře můžeme například zmínit Pabla Picassa²¹¹ či Georgese Braquea²¹².

Italský avantgardní malíř Alberto Martini užívá elementy ošklivosti ve svých temně fatálních halucinogenních vizích s přesahem do surrealismu²¹³. V pojetí surrealismu

²⁰⁴ Obraz: Otto Dix, Triptych Metropolis (detail), 1927-1928 (Eco, 2007, s. 345). Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.204_3.O.D.Žebrák.1

²⁰⁵ Obraz: Egon Schiele, Self-Portrait with Black Vase and Spread Fingers, 1911 (Schiele, n.d.). Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.205_4.E.S.Autoportrét.1

²⁰⁶ Obraz: George Grosz, Šedivý den, 1921 (Eco, 2007, s. 156). Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.206_5.G.G.Den.1

²⁰⁷ Obraz: George Grosz, Spisovatel Max Hermann-Neisse, 1925. Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.207_6.G.G.Hermann.2

²⁰⁸ Obraz: Oscar Kokoschka, Ludwing Ritter von Janikowsky, 1909 (Kokoschka, n.d.). Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.208_7.O.K.Ludwing.1

²⁰⁹ Obraz: Emil Nolde, Excited People, 1913 (Nolde, n.d.). Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.209_8.E.N.Vzrušení.1

²¹⁰ (Eco, 2007, s. 368)

²¹¹ Obraz: Pablo Picasso, Plačící žena, 1937 (Eco, 2007, s. 2). Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.211_9.P.P.Plačící.1

²¹² Obraz: Georges Braque, Nude Woman with Basket of Fruit, 1926 (Braque, n.d.). Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.212_10.G.B.Nude.1

²¹³ Obraz: Alberto Martini, Narození - Lidská bolest, 1923 (Eco, 2007, s. 386). Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.213_11.A.M.Narození.1

předkládá ohydnou zmrštinu mutantních forem těl ve své reakci na děsivost války Salvador Dalí²¹⁴. Fotograf a malíř Hans Bellmer aranžuje zlověstně škaredé a asexuálně nelidské útvary z plastových figurín²¹⁵. Francouz Jacques-André Boiffard šokuje fotografickou zvětšeninou jakoby amputovaného lidského palce²¹⁶, který sám o sobě působí šeredně monumentálním způsobem. Režisér avantgardního filmu „Andaluský pes“ z roku 1928, Španěl Luise Buñuel, skandálně děsí a posílá do stavu blížícího se mdlobám diváky citlivějších povah tím, že v jedné z filmových scén jim explicitně ukazuje rozříznutí oční bulvy břitvou²¹⁷. V dalších avantgardních filmech, které v souvislosti s fenoménem ošklivosti stojí za to zmínit, patří například „Fantom opery“²¹⁸ (rok 1925) či hororový snímek „Upír Nosferatu“ z roku 1922, v nichž na pomezí vyvolání situační tísnivosti vystupují bytosti s ohydnou tělesnou konstitucí²¹⁹. Ital Alberto Savinio v duchu vykreslování snových preludů sám sebe namaluje jako hrůzu nahánějící souvě²²⁰. Prvku znázorněných zvířat ve svých obrazech používá také běloruský malíř Chaim Soutine. V jeho pojetí je ovšem ošklivost uchopována cestou vykreslení mrzce vyvrhnutých či jinak sklíčeně zahubených živočišných těl s cílem evokovat bezcitnost tehdejší doby²²¹. V době

²¹⁴ Obraz: Salvador Dalí, Podvečerní atavismus, 1933-1934 (Eco, 2007, s. 380). Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.214_12.S.D.Atavismus.1

²¹⁵ Fotografie: Hans Bellmer, La Poupée, Berlin, cca 1935 (Bellmer, n.d.). Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.215_13.H.B.Doll.1

²¹⁶ Fotografie: Jacques-André Boiffard, Palec třicetiletého muže, 1929 (Eco, 2007, s. 378). Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.216_14.J.B.Palec.1

²¹⁷ Fotoreprodukce ukázky z filmu Andaluský pes, režie Luis Buñuel, 1928 (Eco, 2007). Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.217_15.L.B.Břitva.1

²¹⁸ Fotoreprodukce ukázky z filmu Fantom opery, režie Rupert Julian, 1925 (Eco, 2007). Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.218_16.R.J.Fantom.1

²¹⁹ Fotoreprodukce ukázky z filmu Upír Nosferatu, režie Friedrich Wilhelm Murnau, 1922 (Eco, 2007, s. 326). Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.219_17.F.W.M.Upír.1

²²⁰ Obraz: Alberto Savinio, Autoportrét, kolem 1936 (Urban, 2006). Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.220_18.A.S.Sova.1

²²¹ Obraz: Chaim Soutine, Vyvržený vůl, kolem 1925 (Eco, 2007, s. 343). Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.221_119.Ch.S.Vůl.1

existencióálně laděné avantgardy maluje hororově znepokojující postavy ve svých obrazových studiích Francouz Jean Fautrier²²². Důchovní otec „ready-made“ umění, francouzský malíř a sochař Marcel Duchamp v některých svých apropriáčních projektech například dadaisticky zohyzdí namalovaným knírem reprodukcí slavného Vinciho obrazu *Mony Lisý*²²³. V pozdějším období je možné u Duchampa vystopovat fenomén ošklivosti v jeho sochařských dílech kupříkladu ukazující objekt utátého chodidla obsypané mouchami včetně reálně imitované špíny v prostoru meziprstí²²⁴.

Meziválečné období, ve kterém se realizovaly sociální střety fašistických, komunistických a anarchistických ideologií, dávalo za vznik politicky angažovanému umění a propagandě, ve které se rovněž fenomén ošklivosti používal jako jeden z nástrojů k ovlivnění diváka²²⁵. Démonizace ideového nepřítele se realizovala jak na poli novinových karikatur, tak i vylepovaných plakátů. V oblasti výtvarných technik koláží je možné například zmínit Raoula Hausmanna a jeho vizuálně dehonestující podobu postavy uměleckého kritika²²⁶, či protifašistické fotokoláže Johna Heartfielda ostře zohyzdující obludnost vůdce nacistického Německa Adolfa Hitlera²²⁷. S ideou nacismu se pojí také antisemitské plakáty záměrně zošklivující podobu osob židovského původu²²⁸.

²²² Obraz: Jean Fautrier, *Studie k velkému aktu*, 1926 (Eco, 2007, s. 387). Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.222_20.J.F.Studie.1

²²³ Obraz: Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q, Mona Lisa with moustache*, 1919 (Duchamp, n.d.). Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.223_21.M.D.Knír.1

²²⁴ Fotoreprodukce sochařské instalace: Marcel Duchamp, *Mučení - mrtvá*, 1959 (Eco, 2007, s. 374). Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.224_22.M.D.Mučení.1

²²⁵ Obraz: Neznámý autor, *Italský kapitalista si nasazuje tvář Mussoliniho*, 1923 (Eco, 2007, s. 195). Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.225_23.Kapitalista.1

²²⁶ Koláž: Raoul Hausmann, *Umělecký kritik*, cca 1919-1920. Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.226_24.R.H.Kritik.1

²²⁷ Koláž: John Heartfield, *And Yet It Moves*, 1943 (Heartfield, n.d.). Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.227_25.J.H.Hitler.1

²²⁸ Obraz: Gino Boccasile, *Antisemitská pohlednice z období Italské sociální republiky*, cca 1943-1944 (Eco, 2007, s. 267). Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.228_26.G.B.Žid.1

Modernistické umění avantgardy, její svobodu a nezávislost projevující se i v otázce zobrazování fenoménu ošklivosti, deklasujícím úderem utála druhá světová válka jakožto nejničivější válečný konflikt v novodobé historii lidstva a existence fašistické a komunistické totalitární ideologie. Po roce 1945, když se poničená Evropa vzpamatovala z následků války, přišla nová hrozba válečného konfliktu. Studená válka rozdělila evropské země na dva tábory, kde proti sobě stály západní demokracie a státy pod komunistickou nadvládou SSSR. Ve státech, kde vládla komunistická totalita, se umění dostalo pod tvrdý diktát idejí sociálního realismu a zobrazovat ošklivost jakožto tvůrčí nástroj nebylo oficiálně možné. V ostatních státech, kde zůstala u moci parlamentní demokracie, byla velká část progresivního moderního umění ovlivněna poválečnou skepsí a úzkostí. Za oblast poválečného umění, ve které se objevily prvky ošklivosti, byl existencialismus. Například ve tvorbě jednoho z nevýznamnějších britských malířů 20. století Francise Bacona se hmota zobrazených postav na plátně dynamicky utápěla v temně slizkém rozpadu tvarů, kde často i obličej namalovaného člověka připomínal prořízlý bachor s vyhrzlými vnitřnostmi²²⁹. Bacon dojem ošklivosti amorfující hmoty ve svých obrazech, datovaných už na sklonku 40. let, ještě často kontrastním zdůrazňuje umístováním geometrických útvarů navozující dojem prostoru a řádu (Vaněk, 2009)²³⁰.

Na padesátá leta, období poválečného budování prosperit zvolna se rozbíhajících ekonomik v dusnu hrozby nukleární války, vystřídaly léta šedesátá. Na podobu umění mělo toto období, plné sociálních přeměn, generačních rozporů, kreativní pestrobarevné hravosti na pozadí mírového idealismu hnutí hippies, velký vliv. Nicméně na sklonku šedesátých let do popředí začalo na sklonku šedesátých let dostávat fenomén krize hodnot masové kultury a tak se zrodily nové cesty pro užití fenoménu ošklivosti v umění (Urban, 2010)²³¹. Například čelní postava amerického uměleckého směru pop-art Andy Warhol provokoval soudobou společnost malováním pomocí vlastní moči, vystavováním zahánvajících odpadků

²²⁹ Obraz: Francis Bacon, Autoportrét, cca. Po roce 1945 (Eco, 2007, s. 385). Viz obr. příloha označení

Cit.3.kap.Pozn.X_27.F.B.Bachor.1

²³⁰ (Vaněk, 2009, s. 40-41)

²³¹ (Urban, 2010, s. 17)

či produkcí uměleckého objektu skládajícího se z obarvené velkoformátové zvětšeniny fotografie zachycující oběti fatálních dopravních nehod²³². V šedesátých letech pořídí své nejpronikavější portréty vizuálně nehezkyých osob žijící na okraji společnosti díky svému fyzickému či mentálnímu postižení americká fotografka Diane Arbus²³³, o jejíž tvorbě budu mimo jiné pojednávat v následující kapitole.

V Rakousku se v rámci kritické reakce na stigma ideologie národního socialismu zrodilo hnutí tzv. „vídeňského akcionismu“, jehož členové se rozhodli avantgardním způsobem šokovat (většinou ve formě performance) soudobou společnost animálně odpudivými technikami umělecké tvorby, které evokovaly u diváků stavy barbarské katarze, násilí, smrti, chaotického šílenství a atmosféru sexuální zvrácenosti. Günter Brus při svých performance například naznačoval destrukci lidských těl pomocí ostrých předmětů, nanášel na těla bílou barvu slizovité konzistence, které pak nechával rozřezávat, či simuloval ohyzdné vykusování lidského masa²³⁴ (Günter Brus, 2001). Podobný styl tvorby měl i Rudolf Schwarzkogler, jehož poznávacím znakem bylo obalování lidských těl obvazy, skrze které nechal prosakovat krev²³⁵ (Rudolf Schwarzkogler, 2001). Tento styl byl patrně inspirován děsivými scénami z nemocničního prostředí, kterým docházelo během války i po ní. Otto Muehl poléval lidská těla barvami a nechal je ztvárňovat v grimasách šílenců²³⁶ v explicitně sexuálním kontextu (Otto Muehl, 2001). Herman Nitsch, zvráceně posedlý motivem rudě zbarvené krve a zapáchajících zvířecích vnitřností, kupříkladu organizoval s

²³² Fotografie: Andy Warhol, Pět mrtvol na oranžovém podkladu, 1963 (Eco, 2007, s. 388). Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.X_28.A.W.Pět.1

²³³ Ukázky jejích děl je možné vidět obrazové příloze vážící se k následující kapitole této diplomové práce.

²³⁴ Fotografie: Günter Brus, Transfusion, 1965 (Brus, 1965). Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.X_29.G.B.Brus.1

²³⁵ Fotografie: Rudolf Schwarzkogler, 2nd Action, 1965 (Schwarzkogler, 1965). Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.X_31.R.S. Schwarzkogler.1

²³⁶ Fotografie: Otto Muehl, Military Training, Action 40, 1967 (Muehl, 1967). Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.X_30.O.M.Muehl.1

lidmi několikahodinové pohansky laděné orgie²³⁷, které by byly jako by inspirovány deviantním světem Markýze de Sadeho a šokujícími rituály domorodých kanibalů (Hermann Nitsch, 2001). Skandální povaha tvorby členů vídeňského akcionalismu u tehdejší rakouské společnosti vyvolala prudkou odezvu. Ta zapříčinila jak předčasný konec tohoto hnutí (zánik v roce 1971), tak dokonce uvěznění a nucený exil některých členů tohoto hnutí (Marschall, 2018)²³⁸.

Éra sedmdesátých let 20. století se nesla v duchu deziluzi nenaplněnosti příslibů ideálů 60. let a byla to epocha, která se nesla v řadě oblastí umělecké kultury ve znamení blýskavosti povrchní diskokultury (Urban, 2010)²³⁹. Přesto toto období znamenalo u části umělců inspirační příklon k znovu objevení šokujícího potenciálu dekadentní tematiky z přelomu 19. a 20. století²⁴⁰. Pro umělecké užití fenoménu ošklivosti se proto otevřel další prostor k užití. Už na samém konci šedesátých let šokoval režisér G. A. Romero veřejnost uvedením nového typu horroru, kde hlavní hrdiny ohrožovaly na životě krvelačné zombies alias oživlé mrtvoly lidí s rozkládajícími se těly²⁴¹.

V sedmdesátých letech na tuto tradici vizuálně pokleslých trash horrorů naváží další filmy, které zaplaví kina nebývalou vlnou explicitně zobrazeného násilí a vizuálních znechucujících prvků cílící u emočního spektra diváka na pudově vnímanou ošklivost kombinovanou s ošklivostí tísnivého charakteru. Jako příklad jmenujme hororový film s výmluvným názvem „Texaský masakr motorovou pilou“, který v roce 1974 natočil režisér Tobe Hooper (Urban, 2010)²⁴². Vystupuje v něm postava zvráceně degenerovaného muže, který motorovou pilou masakruje vše živé a z kůží získaných z těl svých brutálně

²³⁷ Fotografie: Hermann Nitsch, 150. Action, From the series „Orgy Mystery Theatre“, 2005 (Godschalk, 2017). Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.X_32.H.N.Nitsch.1

²³⁸ (Marschall, 2018, s. 252-266)

²³⁹ (Urban, 2010, s. 17)

²⁴⁰ Tamtéž, s. 18

²⁴¹ Fotoreprodukce z filmu: George A. Romero, Night of the Living Dead (Still image from movie), 1968 (Romero, 1968). Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.X_33.G.R.Romero.1

²⁴² (Urban, 2010, s. 18)

zavražděných obětí, si vlastnoručně šije masku, s níž si zakrývá obličej²⁴³. V oblasti nezávislého filmu získá kultovní status v camp komunitě estétů trashového umění snímek „Růžový plameňák“ režiséra Johna Waterse²⁴⁴, v němž vystupuje extravagantně laděná hlavní postava nechutně oplzlého muže přestrojeného za ženskou postavu (Eco, 2007)²⁴⁵. Zvrácené formy podání ošklivosti (mučení, sexuální orgie, rozmazávání exkrementů apod.) divákům v polovině 70. let předložil i kontroverzní režisér P. P. Pasolini²⁴⁶ ve své filmové adaptaci Sadeho díla „Saló aneb 120 dnů Sodomy“²⁴⁷. V této éře ovšem vznikly i po umělecké stránce znatelně kvalitnější díla, jako například byl film Davida Lynche²⁴⁸ „Mazací hlava“ z roku 1977, kde je surrealistickým způsobem líčeny fantasmagorické svízele hlavní postavy, která se stará o obludně zdeformované dítě²⁴⁹. Na prahu osmdesátých let Lynch natočil další film, kde je explicitně zobrazena fyzická ošklivost znetvořeného těla. Jedná se o filmové drama „Sloní muž“²⁵⁰, která líčí osudy skutečné postavy fyzicky těžce zohyzděného muže Josepha Merricka, který vystupoval ve freak show v éře viktoriánské Británie. Fenomén ošklivosti se ve filmu objevuje také v novém pojetí, když se na filmovém plátně ztvárňují mimozemské bytosti²⁵¹ a to buď monstrózně děsivém pojetí, či naopak mírumilovném duchu. Jako příklad prvně uváděného druhu sci-fi filmů lze uvést vesmírný

²⁴³ Fotoreprodukce z filmu: Tobe Hooper, *The Texas Chain Saw Massacre* (Still image from movie), 1974 (Hooper, 1974). Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.X_34.T.H.Hooper.1

²⁴⁴ (Urban, 2010, s. 17)

²⁴⁵ Fotoreprodukce z filmu: John Waters, *Pink Flamingos* (Still image from movie), 1972 (Eco, 2007, s. 416). Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.X_35.J.W.Waters.1

²⁴⁶ Fotoreprodukce z filmu: Pier Paolo Pasolini, *Salo, or The 120 Days of Sodom* (Still image from movie), 1975 (Eco, 2007, s. 238). Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.X_35.P.P.Saló.1

²⁴⁷ (Urban, 2010, s. 17)

²⁴⁸ Tamtéž

²⁴⁹ Fotoreprodukce z filmu: David Lynch, *Eraserhead* (Still image from movie), 1977 (Lynch, 1977). Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.X_37.D.L.Lynch.1

²⁵⁰ Fotoreprodukce z filmu: David Lynch, *The Elephant Man* (Still image from movie), 1980 (Lynch, 1980). Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.X_38.D.L.Lynch.2

²⁵¹ (Urban, 2010, s. 18)

horror „Vetřelec“ z roku 1979 od amerického režiséra Ridleyho Scotta, ve kterém mimozemský predátor likviduje lidskou posádku vesmírné lodi²⁵². Na první pohled šeredné, přesto pro diváka svou láskyplnou podstatou sympatické mimozemské bytosti²⁵³ se například objevují v kultovní sci-fi sérii „Hvězdné války“ od režiséra Georgeho Lucase, jejíž první díl byl uveden v roce 1977 (Eco, 2007)²⁵⁴.

Prvky provokujících forem úpravy zevnějšku přináší rebelské tendence hnutí Punk. V New Yorku začíná provokovat svými dekadentně pojatými díly využívající části těl mrtvých lidí v aranžmá stylizovaných zátiší Joel-Peter Witkin²⁵⁵, který patřil do okruhu umělců, které vyvolávaly společenské pozdvižení svou tvorbou. Do tohoto okruhu lze zahrnout i jména umělců jako byl fotograf Robert Mapplethorpe²⁵⁶, průkopník videoartu & performance David Wojnarowicz²⁵⁷, pionýr moderního pojetí sochařství oslavující prvky ošklivosti Paul McCarthy²⁵⁸ anebo kupříkladu sebepoškozující americký performer Chris Burden, který si nechal při jednom svém vystoupení prostřelit ruku puškou²⁵⁹. V osmdesátých letech byla umělecká scéna ve stínu smrtelné epidemie AIDS²⁶⁰ a odhalené

²⁵² Fotoreprodukce z filmu: Ridley Scott, Alien (Still image from movie), 1979 (Scott, 1979). Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.X_39.R.S.Alien.1

²⁵³ Fotoreprodukce z filmu: George Lucas, Star Wars: Episode II - Attack of the Clones (Still image from movie), 1979 (Eco, 2007, s. 422). Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.X_40.G.L.Lucas.1

²⁵⁴ (Eco, 2007, s. 422)

²⁵⁵ Více viz následující kapitola této diplomové práce

²⁵⁶ Na řadě fotografií s homosexuální tematikou Mapplethorpe v otázce použití ošklivosti explicitně ukazoval například postavu se zaraženým předmětem v řitním otvoru. Tyto a jiné provokující fotografie přispěly k tomu, že na konci 80. let se stala Mapplethorpeho výstava „The Perfect Moment“ ve Washingtonu předmětem bouřlivých společenských diskuzí ohledně uplatnění cenzury v novodobém umění (Urban, 2010, s. 19).

²⁵⁷ Fotografie: David Wojnarowicz, Schweigen = Tod, 1989 (Urban, 2010, s. 63).

²⁵⁸ Fotografie sochařského díla: Paul McCarthy, Basement Bunker: Painting Queens in the Blue Hall, 2003 (Eco, 2007, s. 418). Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.X_42.P.M. McCarthy.1

²⁵⁹ Fotografie: Chris Burden, Shot (Still images from performance), 1971 (The man who shot Chris Burden, 2019). Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.X_43.Ch.B. Burden.1

²⁶⁰ (Urban, 2010, s. 19)

ošklivosti související s negativními projevy užívání drog, které například ve své snapshotové deníkové tvorbě syrovým způsobem ukázala americká fotografka Nan Goldin²⁶¹. Skandálně kontroverzního přijetí se dočkaly některé díla Andrese Serrana, když v rámci některých svých fotografií a uměleckých instalací úmyslně zhanobil artefakty náboženských symbolů (například jeho dílo „Piss Christ“²⁶² z roku 1987 ukazující krucifix se soškou Ježíše Krista namočený v tekutině připomínající moč (Urban, 2010)²⁶³. Podobnou vlnu společenského odporu v pozdější době vyvolal Chris Ofili, jehož dílo „The Holy Virgin Mary“ z roku 1996 zobrazovalo křesťanskou postavu Pannu Marie s karikovanými rysy ve tváři jako ženu snědé pleti²⁶⁴. K této vizuálně pojímané ošklivosti ještě autor přidal prvky ošklivosti aktivované rozumem a smysly diváka, když autor jako materiál k vytvoření obrazu použil sloní lejna (Urban, 2010)²⁶⁵. Ofiliho dílo bylo uvedené na výstavě Sensation, jejíž kurátorem byl dnes ikonicky známý britský umělec Damien Hirst, který se do popředí umělecké scény začal dostávat již na sklonku 80. let. Také některé z Hirstových děl lze v této práci rovněž zmínit v otázce práce s fenoménem ošklivosti. V části Hirstova díla totiž dominují instalace ukazující nepěkně vypadající vypreparovaná těla zvířat naložených do formaldehydu v často provokujících pózách²⁶⁶. Atmosféra provokativních póz, které jsou ovšem laděny do podoby zachycení sadomasochistického mrzačení, zachycení krvavého násilí na dětech či démonicky znetvořující obličejové masky; to jsou všechno prvky, které

²⁶¹ Fotografie: Nan Goldin, Nan One Month After Being Battered, 1984 (Goldin, 1984). Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.X_44.N.G.Nan.1

²⁶² Fotografie: Andres Serrano, Piss Christ, 1987 (Holpuch, 2012). Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.X_45.A.S.Piss.1

²⁶³ (Urban, 2010, s. 19)

²⁶⁴ Obraz: Chris Ofili, The Holy Virgin Mary, 1996 (Ofili, 1996). Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.X_46.Ch.O.Ofili.1

²⁶⁵ (Urban, 2010, s. 21)

²⁶⁶ Fotografie umělecké instalace: Damien Hirst, The Tranquility of Solitude (for George Dyer), 2006 (Hirst, 2006). Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.X_47.D.H.Hirst.1

můžeme naléznout v tvorbě rakousko-irského Gottfrieda Helnweina²⁶⁷, jež se začala na umělecké scéně objevovat už na sklonku 80 let (Urban, 2010)²⁶⁸.

V osmdesátých letech se v oblasti filmu objevily další americké snímky, které prvky ošklivosti dál pomohly rozšířit mezi milióny diváků po celém světě. Kasovně velice úspěšný film Stevena Spielberga „E.T. – Mimozemšťan“²⁶⁹ z roku 1982 ukazuje v kladném duchu roztomile šerednou postavu mimozemšťana²⁷⁰, která se ztratila na planetě Zemi a posléze za pomoci pozemských dětí najde znovu cestu domů (Eco, 2007)²⁷¹. V hororovém filmu „Moucha“ od režiséra Davida Cronenberga z roku 1986, je za pomoci důmyslných triků naturalisticky ukázána přeměna vědce v odpudivé hmyzí monstrum²⁷². Mutační proměna živých lidí v hrozivě ohyzdné monstrum je možné vidět v dnes již kultovním filmovém snímku Věc²⁷³, který natočil americký režisér John Carpenter v roce 1982. Děj toho hororového filmu se odehrává na Antartidě, kde skupina vědců na odlehlelé základně je smrtelně konfrontována s mimozemským tvorem, který dokáže imitovat vzezření jakéhokoliv živého tvora na Zemi.

Od devadesátých let až do současnosti v moderním umění dochází k postupné intenzifikaci užití / zobrazení ošklivosti a postupně se odbourávají poslední zbytky nepsaných limitů vkusu v otázce zobrazení násilí a sexuální zvrácenosti. Příklon k temně pojaté znetvořenosti je možné v 90. letech naléznout i u etablované ikony amerického

²⁶⁷ Fotografie: Gottfried Helnwein, Black Mirror, 1989 (Urban, 2010, s. 84). Viz obr. příloha označení

Cit.3.kap.Pozn.X_48.G.H.Helnwein.1

²⁶⁸ (Urban, 2010, s. 84)

²⁶⁹ Fotoreprodukce z filmu: Steven Spielberg, E.T.: The Extra-Terrestrial (Still image from movie), 1989 (Eco, 2007, s. 425).

²⁷⁰ (Eco, 2007, s. 425)

²⁷¹ (Eco, 2007, s. 422-423)

²⁷² Fotoreprodukce z filmu: David Cronenberg, The Fly (Still image from movie), 1986 (Cronenberg, 1986).

Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.X_50.D.C.Cronenberg.1

²⁷³ Fotoreprodukce z filmu: John Carpenter, The Thing (Still image from movie), 1982 (Carpenter, 1982).

Cit.3.kap.Pozn.X_50b.J.C. Carpenter.1

umění fotografky Cindy Sherman²⁷⁴. Sherman používá zošklivujících prvků jak u svých autoportrétů, tak i v explicitně deviantním aranžmá sexuálních plastových figurín²⁷⁵. O úroveň výš, co se týče explicitního zobrazení hnusu a násilí, můžeme rovněž zřít v dílech celé řady dalších současných umělců, mezi kterými lze například jmenovat autorské duo bratří Jakea a Dinose Chapmanových z Velké Británie. V jejich sochařských dílech a instalacích můžeme například vidět usekané údy²⁷⁶ zavražděných lidí či zatíší s rozkládající se hlavou člověka pokrytou červy²⁷⁷.

Explicitnost zobrazení ošklivosti a objektů vyvolávající u diváka stavy nevolnosti je akcelerována snahou umělců veřejnost šokovat a v řadě případu na sebe jen prvoplánově upozornit s cílem ukázat něco, co tu ještě nikdo neukázal.

²⁷⁴ Ukázky jejích děl je možné vidět obrazové příloze vážící se k následující kapitole této diplomové práce, kde se fotografce Cindy Sherman samostatně věnuji.

²⁷⁵ Více viz následující kapitola této diplomové práce

²⁷⁶ Fotografie sochařského díla: Jake and Dinos Chapman, *Great Deeds Against the Dead*, 1994 (Chapman, 1994). Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.X_51.J.D.Ch. Dead.1

²⁷⁷ Fotografie sochařského díla: Jake and Dinos Chapman, *Sex (detail)*, 2003 (Chapman, 2003). Viz obr. příloha označení Cit.3.kap.Pozn.X_52.J.D.Ch. Dead.1

Obrazová příloha: 3. Zobrazení ošklivosti v umění

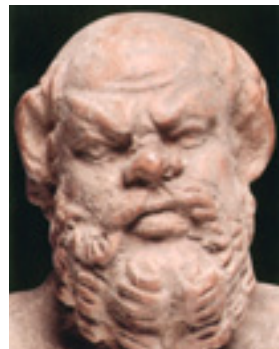
Antika



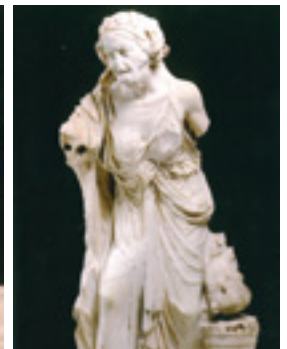
1



2



3



4

1 / Cit.3.kap.Pozn.95_1.Kentaur.1

/ Kentauři na dvoře krále Peirithoa, nástěnná malba pocházející z Pompejí, 1. století po Kr., Neapol.

2 / Cit.3.kap.Pozn.96_2.Priapos.1

/ Priápova přímluva, 1. století po Kr., Pompeje, Dům Vettiů. (detail)

3 / Cit.3.kap.Pozn.98_3.Silén.1

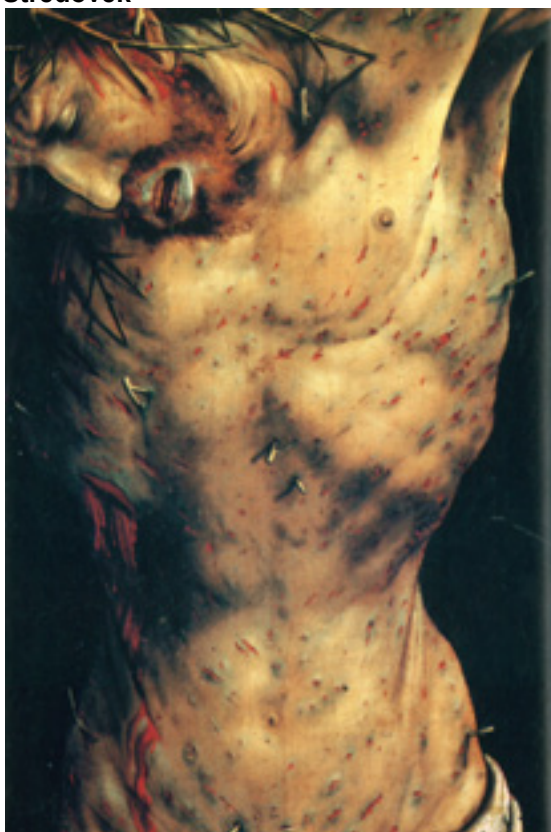
/ Terakotová soška zobrazující Siléna, 3. až 1. století př. Kr. (detail)

4 / Cit.3.kap.Pozn.99_4

/ Stará trhovkyně, 1. století po Kr. (detail)

Obrazová příloha: 3. Zobrazení ošklivosti v umění

Středověk



1



2



3



4

1 / Cit.3.kap.Pozn.102_1.M.G.Kristus.1

/ Matthias Grünewald, Kristus na kříži, 1515. (detail)

2 / Cit.3.kap.Pozn.104_2.H.B.ZajetíKrista.1

/ Hieronymus Bosch, Zajetí Krista, ca. 1500. (detail)

3 / Cit.3.kap.Pozn.106_3.S.L..Apoštol.1

/ Stephan Lochner, Mučednické výjevy ze života apoštolů, 15. století.

4 / Cit.3.kap.Pozn.108_4.B.A..Peklo.1

/ Beato Angelico, Poslední soud, 1430-1435. (detail)

Obrazová příloha: 3. Zobrazení ošklivosti v umění

Středověk



6



5



7

5 / Cit.3.kap.Pozn.110_5.Démon.1

/ Démon unášející řeholnici (katedrála v Chartres), Francie, 13. století. (detail)

6 / Cit.3.kap.Pozn.113_6.Smrt.1

/ Pieter Bruegel st., Triumf smrti, 1562 (detail)

7 / Cit.3.kap.Pozn.114_7.Zesnulí.1

/ Homorýnský mistr, Zesnulí milenci, Smrt a Chtíč, 16. století. (detail)

Obrazová příloha: 3. Zobrazení ošklivosti v umění

Středověk



1



2

1 / Cit.3.kap.Pozn.117_1.H.B.Pokušení.1

/ Hieronymus Bosch, triptych Pokušení svátého Antonína, detail, 1505-1506. (detail)

2 / Cit.3.kap.Pozn.118_3.M.G.Pokušení.2

/ Matthias Grünewald, Pokušení svátého Antonína, 1515. (detail)

Obrazová příloha: 3. Zobrazení ošklivosti v umění

Novověk



3



4



5

3 / Cit.3.kap.Pozn.118_3.M.G.Pokušení.2

/ Matthias Grünewald, Pokušení svátého Antonína, 1515. (detail)

4 / Cit.3.kap.Pozn.120_3.A.B.Trpaslík.1

/ Agnolo Bronzino, Trpaslík Morgante s výrem na rameni, 16. století.

5 / Cit.3.kap.Pozn.122_4.Gonzales.1

/ Portrét Antonietty z rodu Gonzales, 1594-1595. (detail)

Obrazová příloha: 3. Zobrazení ošklivosti v umění

Novověk



6



7

6 / Cit.3.kap.Pozn.123_6.G.A.Zima.1 /

7 / Cit.3.kap.Pozn.124_7.W.A.Monstrorum.1 /

Giuseppe Arcimboldo, Zima, 1563. (detail)

Wisse Aldrovandi, Monstrorum Historici, 1642. (detail)

Obrazová příloha: 3. Zobrazení ošklivosti v umění

Novověk



8

8 / Cit.3.kap.Pozn.125_8.Netvor.1

/ Pierre Boaistuau, Netvor zplazený počestnými rodiči, 16. století.
(detail)

Obrazová příloha: 3. Zobrazení ošklivosti v umění

Novověk



9



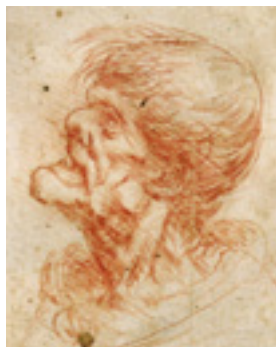
10



11



12



13



14



15



16

9 / Cit.3.kap.Pozn.127_9.Pitva

10 / Cit.3.kap.Pozn.128_10.

11 / Cit.3.kap.Pozn.129_11.Otrava.1

12 / Cit.3.kap.Pozn.130_12.Údy.1

13 / Cit.3.kap.Pozn.133_13.L.V.Štařec.1

14 / Cit.3.kap.Pozn.134_14.P.B.Masopust.1

15 / Cit.3.kap.Pozn.135_15.Q.M.Kupci.1

16 / Cit.3.kap.Pozn.136_16.Q.M.Žena.1

/ Rembrandt Harmenszoon van Rijn, Anatomie doktora Tulpa, 1632.

/ Clemente Susini, Rozložitelný model ženského těla, konec 18. století. (detail)

/ Joseph Adams, Výzkum morbidních jedů, 1803. (detail)

/ Théodore Géricault, Studie ut'atých údů, 1818-1819.

/ Leonardo da Vinci, Karikatura hlavy starce, 1500-1505.

/ Pieter Bruegel st., Zápas masopustu s pústem, 1559. (detail)

/ Quentin Metsys, Smlouva o koupi, 16. století. (detail)

/ Quentin Metsys, Ošklivá žena, 1525-1530. (detail)

Obrazová příloha: 3. Zobrazení ošklivosti v umění

Novověk



17



18



19



20

17 / Cit.3.kap.Pozn.139_18.L.C.Pár.1

/ Lucas Cranach st., Nerovný pár, Mladý muž a stará žena se služkou, ca. 1540-1550. (detail)

18 / Cit.3.kap.Pozn.141_19.O.D.Stařec.1

/ Otto Dix, Nerovný pár, 1925.

19 / Cit.3.kap.Pozn.143_17.F.G.Čarodějnice.1

/ Francisco Goya, Sabat čarodějnic, 1797-1798. (detail)

20 / Cit.3.kap.Pozn.144_20.Sade.1

/ Neznámý autor, Markýz de Sade, Ilustrace (Justine), 18. století. (detail)

Obrazová příloha: 3. Zobrazení ošklivosti v umění

Novověk



21



22

21 / Cit.3.kap.Pozn.145_21.A.B.Piják.1 /

22 / Cit.3.kap.Pozn.146_22.F.X.M..Zápach.1 /

Adriaen Brouwer, Hořký nápoj, 1636-1637. (detail)

Franz Xaver Messerschmidt, Odporný zápach, cca 1770-1783.

Obrazová příloha: 3. Zobrazení ošklivosti v umění

Novověk



23



23

23 / Cit.3.kap.Pozn.148_23.C.L..Fyziognomie.1 / Cesare Lombroso, Zločinec, Různé kriminální typy, 1876. (detail)
27 / Cit.3.kap.Pozn.153_27.E.M. Olympie.1 / Eduard Manet, Olympie, 1863.

Obrazová příloha: 3. Zobrazení ošklivosti v umění

Osvobození ošklivosti



24



25



26

24 / Cit.3.kap.Pozn.150_24.V.H.Quasimodo.1 /

Film „Zvoník od Matky Boží“, režie William Dieterle, 1939. (detail)

25 / Cit.3.kap.Pozn.151_25.V.H. Gwynplain.1 /

Film „Muž, který se směje“, režie Paul Leni, 1928. (detail)

26 / Cit.3.kap.Pozn.152_26.M.W.S. Frankenstein.1 /

Film „Frankenstein“, režie James Whale, 1931. (detail)

Obrazová příloha: 3. Zobrazení ošklivosti v umění

Dekadence



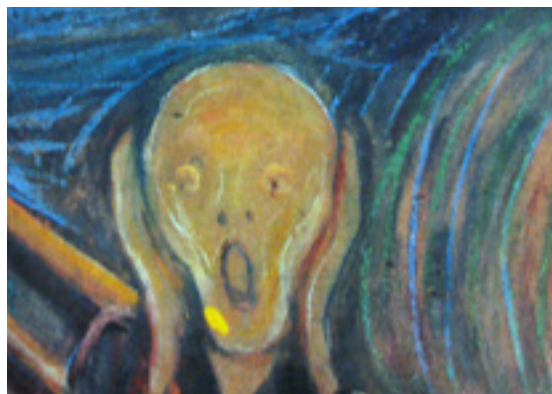
28

Obrazová příloha: 3. Zobrazení ošklivosti v umění

Dekadence



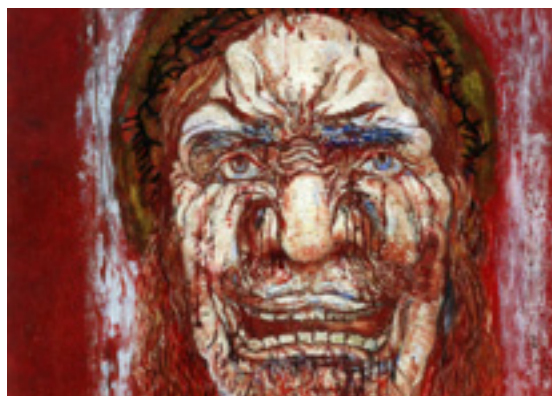
29



30



31



32



33



34



35



36

29 / Cit.3.kap.Pozn.158_29.E.M.Večer.1

/ Edvard Munch, Večer na ulici Karla Johanna, 1892-1893. (detail)

30 / Cit.3.kap.Pozn.159_30.E.M.Výkřik.2

/ Edvard Munch, Výkřik, 1893. (detail)

31 / Cit.3.kap.Pozn.160_31.J.E.Soudce.1

/ James Ensor, Červený soudce, 1890. (detail)

32 / Cit.3.kap.Pozn.161_32.J.E.Kristus.1

/ James Ensor, Bolestný Kristus, 1892. (detail)

33 / Cit.3.kap.Pozn.162_32.H.T.Prostitutka.1

/ Henri Toulouse-Lautrec, Žena svlékající si punčochu, 1894.

34 / Cit.3.kap.Pozn.163_33.M.Ch.Hommage.1

/ Marc Chagall, Pocta Apollinairovi, 1911-1912. (detail)

35 / Cit.3.kap.Pozn.164_35.F.G.Saturn.1

Francisco Goya, Saturn požirající jedno ze svých dětí, 1821-22. (detail)

36 / Cit.3.kap.Pozn.164_36.F.G.Čarodějnice.2

Francisco Goya, There is a lot to suck, Mucho hai que chupar, 1799. (detail)

Obrazová příloha: 3. Zobrazení ošklivosti v umění

Dekadence



37



38



39

37 / Cit.3.kap.Pozn.165_37.K.H.Démon.1

/ Karel Hlaváček, Démon v ulici, 1896. (detail)

38 / Cit.3.kap.Pozn.166_38.K.H.Prostibolo.2

/ Karel Hlaváček, Vyhnanec, z cyklu Prostibolo duše, 1896-1897. (detail)

39 / Cit.3.kap.Pozn.167_39.J.P.Mor.1

/ Jaroslav Panuška, Mor, 1903. (detail)

Obrazová příloha: 3. Zobrazení ošklivosti v umění

Dekadence



41



40



42

40 / Cit.3.kap.Pozn.168_40..J.P.Hlava.2 /

41 / Cit.3.kap.Pozn.169_41..J.P.Vodník.3 /

42 / Cit.3.kap.Pozn.170_42..J.P.Sen.4

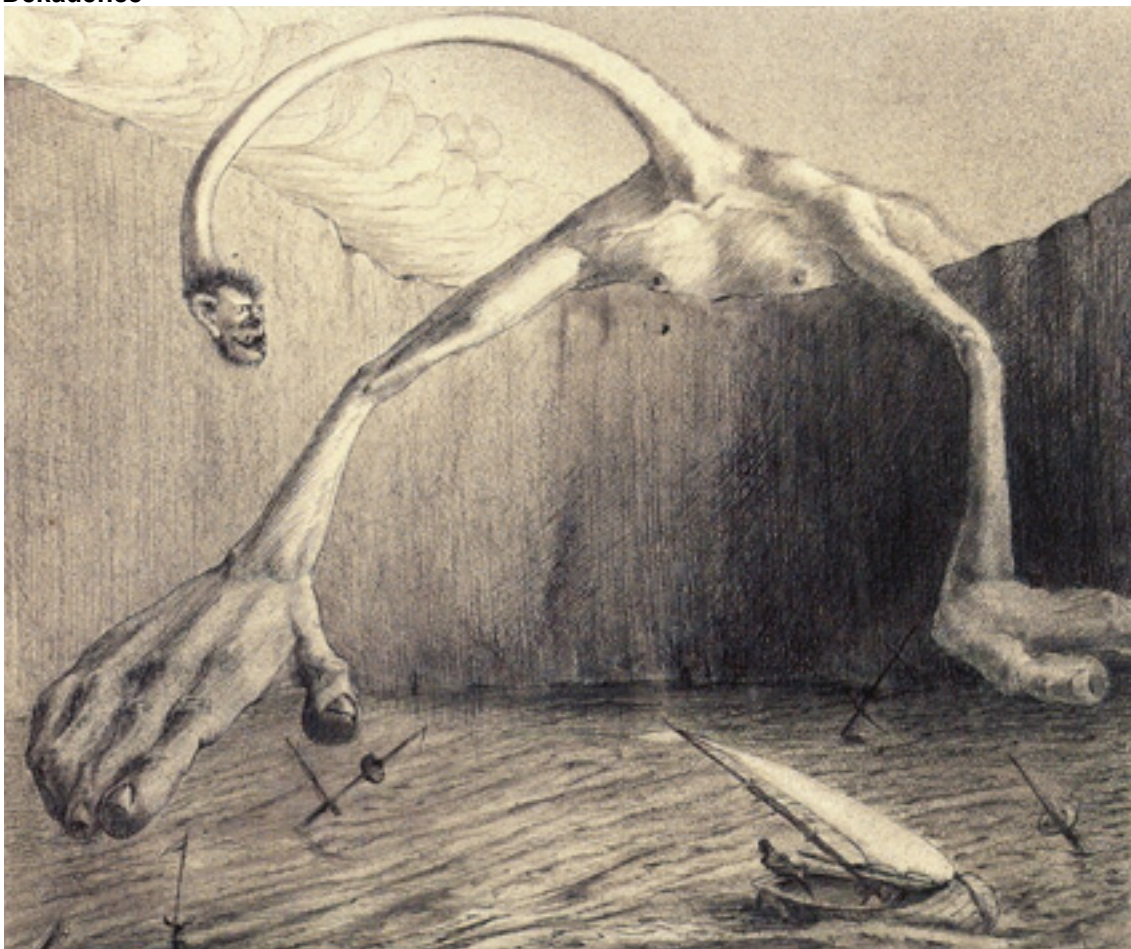
Jaroslav Panuška, *Expresivní hlava*, kolem 1900. (detail)

Jaroslav Panuška, *Vodník*, 1898. (detail)

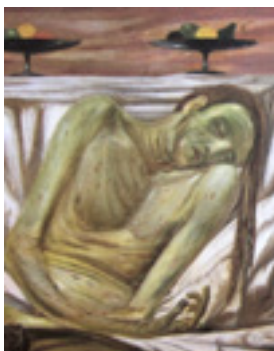
Jaroslav Panuška, *Sen*, ca. 1890-1900. (detail)

Obrazová příloha: 3. Zobrazení ošklivosti v umění

Dekadence



43



44



45



46

43 / Cit.3.kap.Pozn.171_43.A.K.Nebezpečí.1

/ Alfred Kubin, Danger, 1901.

44 / Cit.3.kap.Pozn.172_44.A.B.Ecce.1

/ August Bromse, Ecce homo, ca. 1913. (detail)

45 / Cit.3.kap.Pozn.173_45.J.Z.Umírající.1

/ Jan Zrzavý, Umírající souchotinář, 1918.

46 / Cit.3.kap.Pozn.174_46.B.K.Epilepsie.1

/ Bohumil Kubišta, Epileptická žena, 1911. (detail)

Obrazová příloha: 3. Zobrazení ošklivosti v umění

Dekadence



48



47

47 / Cit.3.kap.Pozn.175_47.J.Š.Kočka.1

/ Jan Štursa, Utopená kočka, 1904. (detail)

48 / Cit.3.kap.Pozn.176_48.B.K.Mumie.1

/ Bohumil Kafka, Mumie, 1905. (detail)

Obrazová příloha: 3. Zobrazení ošklivosti v umění

Dekadence



55

Obrazová příloha: 3. Zobrazení ošklivosti v umění

Dekadence



49



50



51



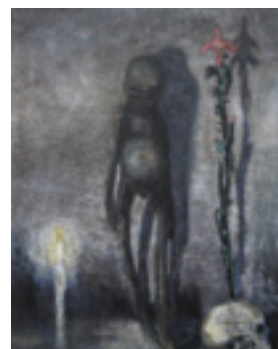
52



53



54



56



58

49 / Cit.3.kap.Pozn.158_29.E.M.Večer.1

/ František Kupka, Mrtvý, 1901. (detail)

50 / Cit.3.kap.Pozn.178_50.F.K.Alkoholik.1

/ František Kupka, Sen alkoholika, po 1900. (detail)

51 / Cit.3.kap.Pozn.179_51.F.K.Kabaret.1

/ František Kupka, Slavnost u Neuilly, ca. 1900. (detail)

52 / Cit.3.kap.Pozn.180_52.F.K.Penize.1

/ František Kupka, Penize, 1902. (detail)

53 / Cit.3.kap.Pozn.181_53.F.K.Čarodějnice.1

/ František Kupka, Čarodějnice, 1902. (detail)

54 / Cit.3.kap.Pozn.182_54.J.V.Ženy.1

/ Josef Váchal, Divé ženy, 1912. (detail)

56 / Cit.3.kap.Pozn.183_56.J.V.Inkubus.1

/ Josef Váchal, Inkubus, 1907.

58 / Cit.3.kap.Pozn.186_58.Q.K.Umělec.1

/ Quido Kocian, Umělcův úděl, 1900. (detail)

Obrazová příloha: 3. Zobrazení ošklivosti v umění

Dekadence



57



60



61



59

57 / Cit.3.kap.Pozn.185_57.H.P.Golem.1

/ Hugo Steiner-Prag, Golem, 1915-1916. (detail)

59 / Cit.3.kap.Pozn.187_59.A.M.Absint.1

/ Alfons Mucha, Absint, 1900. (detail)

60 / Cit.3.kap.Pozn.188_60.F.T.S.Maskaron.1

/ František Tavík Simon, Maskaron, 1905. (detail)

61 / Cit.3.kap.Pozn.189_61.L.Š.Hlava.1

/ Ladislav šaloun, Dívčí hlava, kolem 1905. (detail)

Obrazová příloha: 3. Zobrazení ošklivosti v umění

Dekadence



62

Obrazová příloha: 3. Zobrazení ošklivosti v umění

Moderní doba



1

2 / Cit.3.kap.Pozn.201_2.A.W.Vězení.1

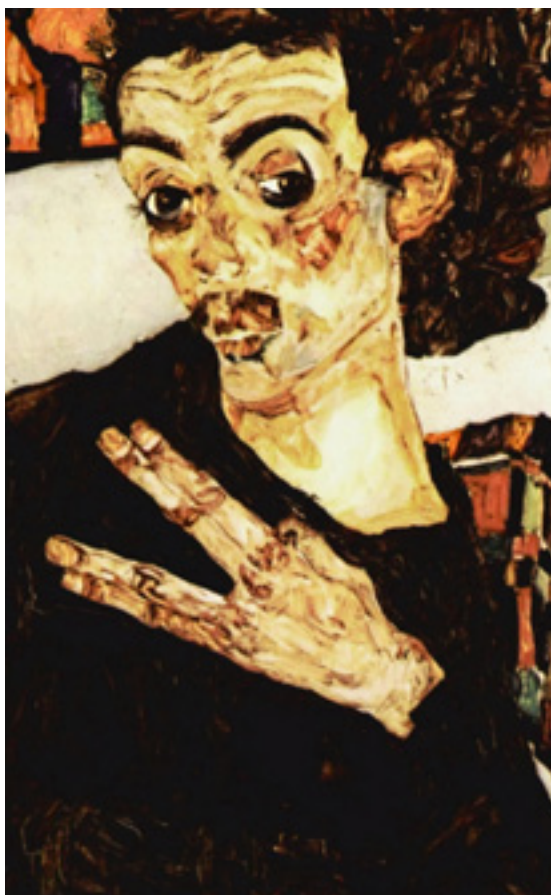
/ Adolfo Wildt, Vězení, 1915. (detail)

Obrazová příloha: 3. Zobrazení ošklivosti v umění

Moderní doba



1



4



3

1 / Cit.3.kap.Pozn.200_1.U.B.Dynamika.1

/ Umberto Boccioni, *Dynamická kompozice ženské hlavy*, 1914. (detail)

3 / Cit.3.kap.Pozn.204_3.O.D.Žebrák.1

/ Otto Dix, *Metropole*, 1927-1928. (detail)

4 / Cit.3.kap.Pozn.205_4.E.S.Autoportrét.1

/ Egon Schiele, *Autoportrét s černými vázami a rozprostřenými prsty*, 1911. (detail)

Obrazová příloha: 3. Zobrazení ošklivosti v umění

Moderní doba



5



6



7



8

5 / Cit.3.kap.Pozn.206_5.G.G.Den.1

/ George Grosz, Šedivý den, 1921.

6 / Cit.3.kap.Pozn.208_7.O.K.Ludwing.1_

/ George Grosz, Spisovatel Max Hermann-Neisse, 1925. (detail)

7 / Cit.3.kap.Pozn.208_7.O.K.Ludwing.1

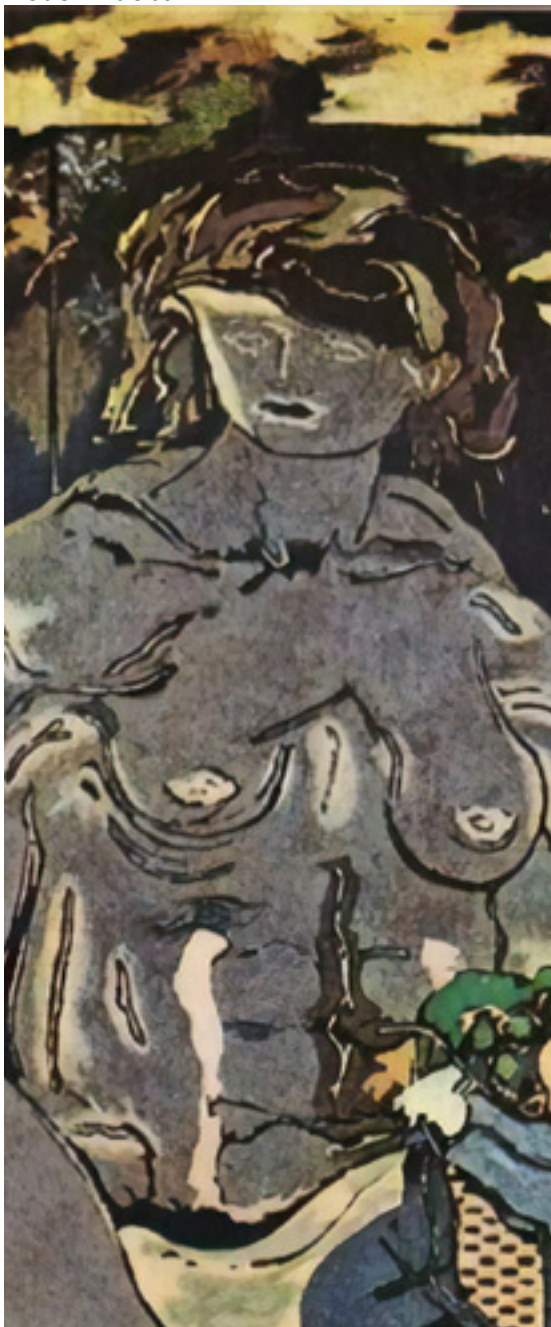
/ Oscar Kokoschka, Ludwing Ritter von Janikowsky, 1909. (detail)

8 / Cit.3.kap.Pozn.209_8.E.N.Vzrušení.1

/ Emil Nolde, Rozrušení lidí, 1913. (detail)

Obrazová příloha: 3. Zobrazení ošklivosti v umění

Moderní doba



9

9 / Cit.3.kap.Pozn.211_9.P.P.Plačící.1 /
10 / Cit.3.kap.Pozn.212_10.G.B.Nude.1 /



10

Pablo Picasso, Plačící žena, 1937. (detail)
Georges Braque, Nahá žena s košíkem ovoce, 1926. (detail)

Obrazová příloha: 3. Zobrazení ošklivosti v umění

Moderní doba



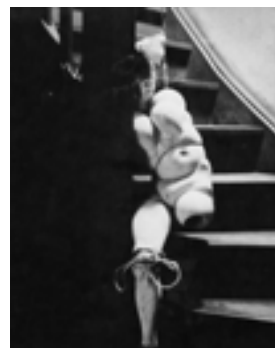
12



11



13



14

11 Cit.3.kap.Pozn.213_11.A.M.Narození.1

12 / Cit.3.kap.Pozn.214_12.S.D.Atavismus

13 / Cit.3.kap.Pozn.216_14.J.B.Palec.1

14 / Cit.3.kap.Pozn.216_14.J.B.Palec.1

Alberto Martini, Narození - Lidská bolest, 1923. (detail)

/ Salvador Dalí, Podvečerní atavismus, 1933-1934.

/ Hans Bellmer, Panenka, Berlin, cca 1935. (detail)

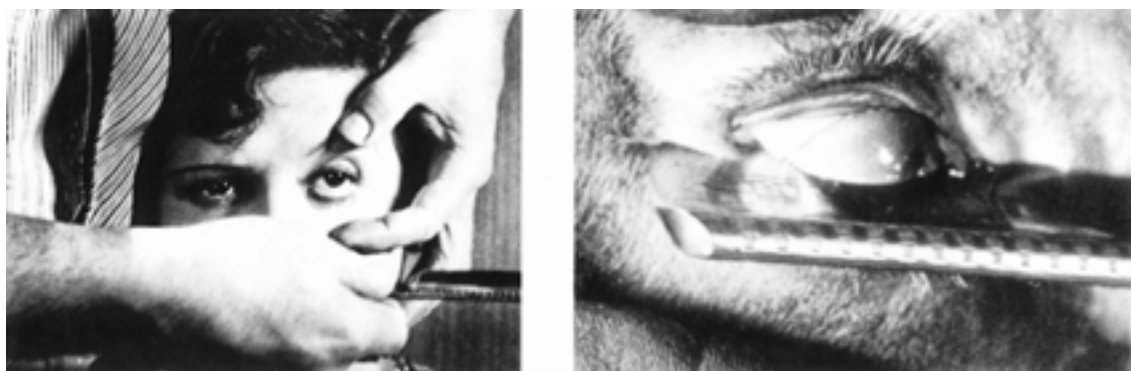
/ Jacques-André Boiffard, Palec třicetiletého muže, 1929

Obrazová příloha: 3. Zobrazení ošklivosti v umění

Moderní doba



16



15

15 / Cit.3.kap.Pozn.217_15.L.B. Břítva.1

/ Dva slavné záběry z filmu *Andaluský pes*, který zrežiroval Luis Buñuel v roce 1928.

16 / Cit.3.kap.Pozn.218_16.R.J.Fantom.1

/ Herec Lon Chaney ve filmu *Fantom opery*. Dílo režiséra Ruperta Juliana z roku 1925. (detail)

Obrazová příloha: 3. Zobrazení ošklivosti v umění

Moderní doba



17



18

17 / Cit.3.kap.Pozn.219_17.F.W.M.Upir.1

/

Záběr z filmu *Upír Nosferatu* - režie Friedrich Wilhelm Murnau, rok vzniku 1922. (detail)

18 / Cit.3.kap.Pozn.220_18.A.S.Sova.1

/

Alberto Savinio, *Autoportrét*, kolem 1936. (detail)

Obrazová příloha: 3. Zobrazení ošklivosti v umění

Moderní doba



19



20



21

19 / Cit.3.kap.Pozn.221_19.Ch.S.Vůl.1

/ Chaim Soutine, Vyvržený vůl, kolem 1925. (detail)

20 / Cit.3.kap.Pozn.223_21.M.D.Knir.1

/ Jean Fautrier, Studie k velkému aktu, 1926. (detail)

21 / Cit.3.kap.Pozn.122_4.Gonzales.1

/ Marcel Duchamp, Mona Lisa s knírem, 1919. (detail)

Obrazová příloha: 3. Zobrazení ošklivosti v umění

Moderní doba



22

Obrazová příloha: 3. Zobrazení ošklivosti v umění

Moderní doba



23



24



25



26



27



28



29



30

23 / Cit.3.kap.Pozn.225_23.Kapitalista.1

/ Autor neznámý, Italský kapitalista si nasazuje tvář Mussoliniho, 1923. (detail)

24 / Cit.3.kap.Pozn.226_24.R.H.Kritik.1

/ Raoul Hausmann, Umělecký kritik, 1919-1920. (detail)

25 / Cit.3.kap.Pozn.227_25.J.H.Hitler.1

/ John Heartfield, A přesto se pohybuje, 1943. (detail)

26 / 26_Cit.3.kap.Pozn.228_26.G.B.Žid.1

/ Francis Bacon, Autoportrét, po roce 1945. (detail)

27 / Cit.3.kap.Pozn.X_27.F.B.Bachor

/ Leonardo da Vinci, Karikatura hlavy starce, 1500-1505. (detail)

28 / Cit.3.kap.Pozn.X_28.A.W.Pét.1

/ Andy Warhol, Pět mrtvot na oranžovém podkladu, 1963. (detail)

29 / Cit.3.kap.Pozn.X_29.G.B.Brus.1

Günter Brus, Transfuze, 1965. (detail)

30 / Cit.3.kap.Pozn.X_30.O.M.Muehl.1

Otto Muehl, Vojenský výcvik, Akce 40, 1967. (detail)

Obrazová příloha: 3. Zobrazení ošklivosti v umění

Moderní doba



32



31



33

31 / Cit.3.kap.Pozn.X_31.R.S. Schwarzkogler.1 / Rudolf Schwarzkogler, Druhá akce, 1965. (detail)

32 / Cit.3.kap.Pozn.X_32.H.N.Nitsch.1 / Hermann Nitsch, 150. akce, Ze série „Divadlo orgií a mystérií“, 2005. (detail)

33 / Cit.3.kap.Pozn.X_33.G.R.Romero.1 / Záběr z amerického filmu Noc oživých mrtvol z roku 1968, který režíroval George A. Romero. (detail)

Obrazová příloha: 3. Zobrazení ošklivosti v umění

Moderní doba



35

Obrazová příloha: 3. Zobrazení ošklivosti v umění

Moderní doba



37



38

37 / Cit.3.kap.Pozn.X_37.D.L.Lynch.1

/ Záběr z filmu Mazací hlava od režiséra Davida Lynche z roku 1977. (detail)

38 / Cit.3.kap.Pozn.X_38.D.L.Lynch.2

/ Záběr z filmu Sloní muž od režiséra Davida Lynche z roku 1980.

Obrazová příloha: 3. Zobrazení ošklivosti v umění

Moderní doba



34



36

34 / Cit.3.kap.Pozn.X_34.T.H.Hooper.1

Záběr z filmu **Texaský masakr motorovou pilou** od režiséra **Tobeho Hoopera** z roku 1974.

36 / Cit.3.kap.Pozn.X_35.P.P.Saló.1

Záběr z filmu **Saló aneb 120 dnů Sodomy**, který v roce 1975 natočil italský režisér **Pier Paolo Pasolini**.

Obrazová příloha: 3. Zobrazení ošklivosti v umění

Moderní doba



39



40

39 Cit.3.kap.Pozn.X_39.R.S.Alien.1

/ Ridley Scott, Vetřelec (záběr z filmu), 1979.

40 / Cit.3.kap.Pozn.X_40.G.L.Lucas.1

/ George Lucas, Hvězdné války (záběr z filmu), 1979. (detail)

13 / Cit.3.kap.Pozn.216_14.J.B.Palec.1

/ Hans Bellmer, Panenka, Berlin, cca 1935. (detail)

Obrazová příloha: 3. Zobrazení ošklivosti v umění

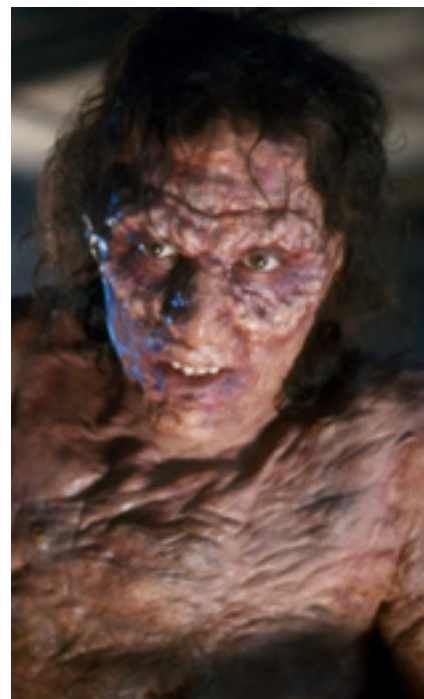
Moderní doba



49



50b



50

- 49 / Cit.3.kap.Pozn.X_49.S.S.Spielberg.1 / Film E.T.- Mimoszemšť'an, režie Steven Spielberg, 1982. (detail)
50 / Cit.3.kap.Pozn.X_50.D.C.Cronenberg.1 / Film Moucha, režie David Croneberg, 1986. (detail)
50b / Cit.3.kap.Pozn.X_50b.J.C. Carpenter.1 / Film Věc, režie John Carpenter, 1982. (detail)

Obrazová příloha: 3. Zobrazení ošklivosti v umění

Moderní doba



43



41



44

41 / Cit.3.kap.Pozn.X_41.D.W.Tod.1

/ David Wojnarowicz, Ticho = smrt, 1989.

43 / Cit.3.kap.Pozn.X_44.Ch.B. Burden.1

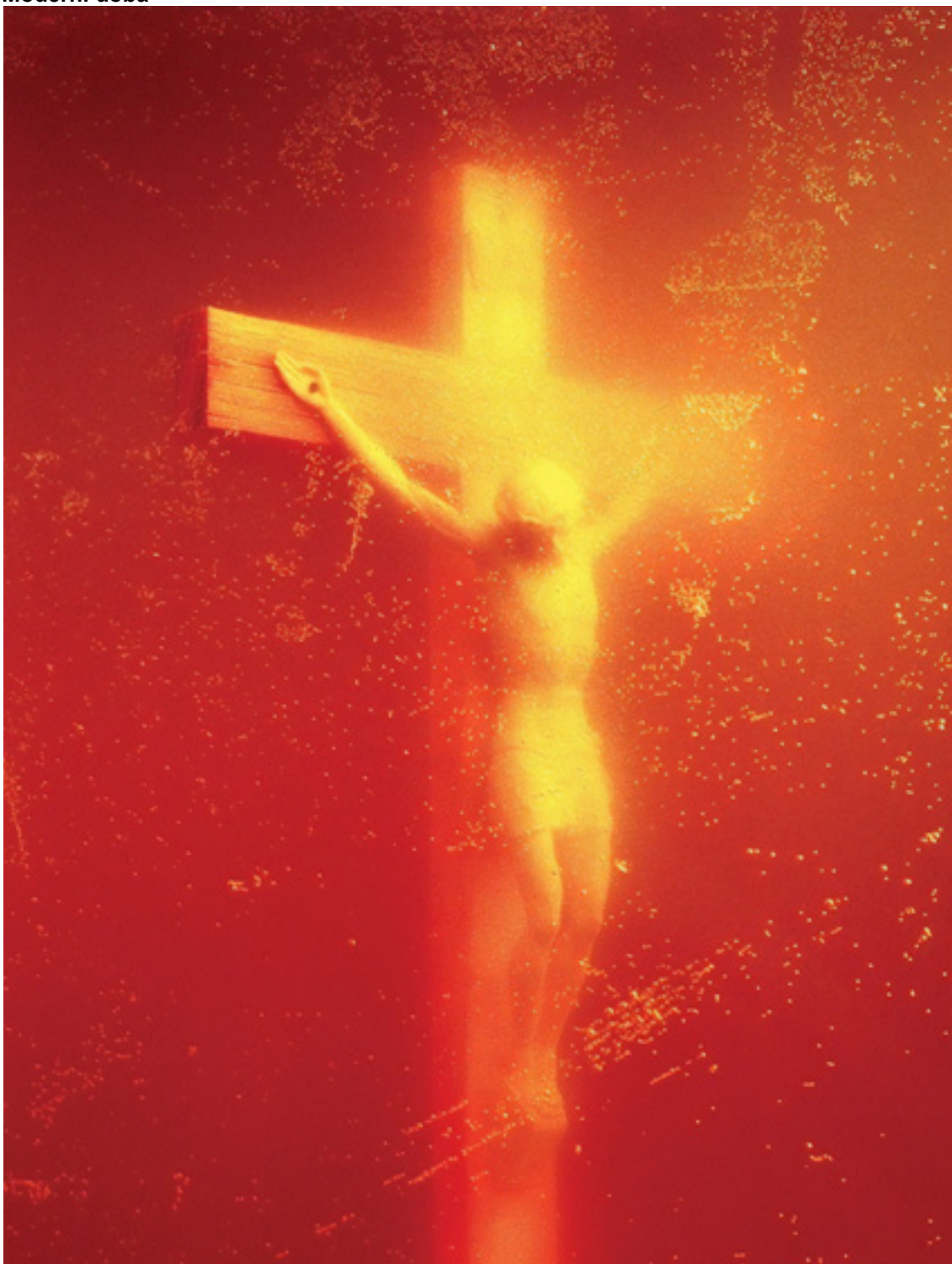
/ Chris Burden, Výstřel (performance), 1971.

44 / Cit.3.kap.Pozn.X_33.G.R.Romero.1

/ Nan Goldin, Nan měsíc poté, co byla zbitá, 1984. (detail)

Obrazová příloha: 3. Zobrazení ošklivosti v umění

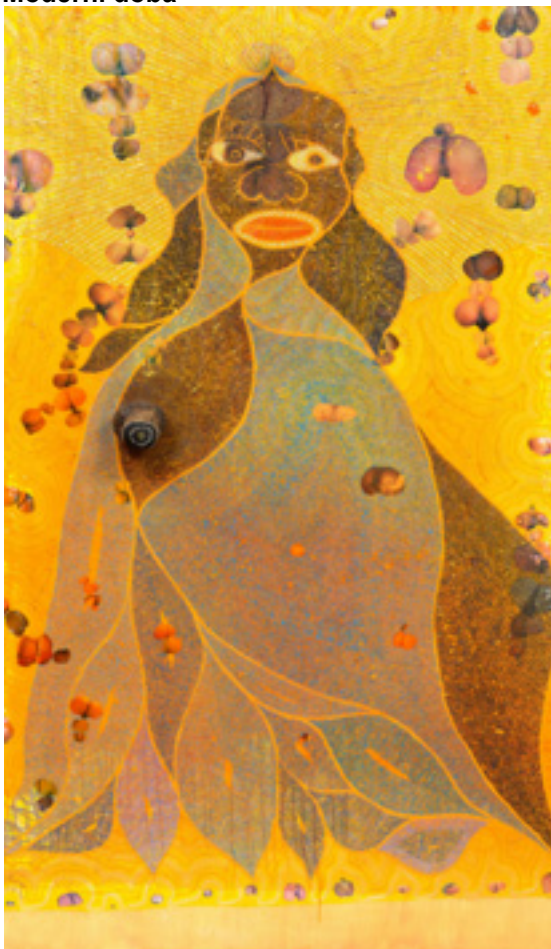
Moderní doba



45

Obrazová příloha: 3. Zobrazení ošklivosti v umění

Moderní doba



46



42



47

42 / Cit.3.kap.Pozn.X_42.P.M. McCarthy.1

/ Paul McCarthy, Bunkr v suterénu: Malování královen v modré hale, 2003.

46 / Cit.3.kap.Pozn.X_46.Ch.O.Ofili.1

/ Chris Ofili, Svatá Panna Marie, 1996.

47 / Cit.3.kap.Pozn.X_47.D.H.Hirst.1

/ Damien Hirst, Klid osamělosti (pro George Dyera), 2006. (detail)

Obrazová příloha: 3. Zobrazení ošklivosti v umění

Moderní doba



48

Obrazová příloha: 3. Zobrazení ošklivosti v umění

Moderní doba



51

51 Cit.3.kap.Pozn.X_51.J.D.Ch. Dead.1

Bratři Chapmanové, Velké skutky proti mrtvým, 1994.

Obrazová příloha: 3. Zobrazení ošklivosti v umění

Moderní doba



52

52 / Cit.3.kap.Pozn.X_52.J.D.Ch. Dead.1

/ Bratři Chapmanové, Sex (detail), 2003.

4. Zobrazení fenoménu ošklivosti ve fotografii po roce 1945 v dílech vybraných autorů

V této kapitole budou představeni vybraní fotografové, kteří ve svém díle zobrazovali fenomén ošklivosti. V souladu s kapacitou této diplomové je výběr autorů pracujících s ošklivostí na fotografickém poli po roce 1945 pouze ilustrační a neklade si ambici být vyčerpávajícím přehledem v dané oblasti, která stále skýtá velký prostor k dalšímu výzkumu a analýze. Výběr fotografií byl sestaven tak, aby čtenář této práce měl možnost vidět různé výskyty ošklivosti ve fotografii, mezi které například patří znetvoření těla, přízračně podivínský zjev portrétovaných lidí, fiktivně groteskní zobrazení ošklivosti, ošklivost související se smrtí anebo ošklivost související morbidně pojatými sexuálními praktikami.

Součástí této kapitoly bude i rozsáhlá obrazová příloha, kde budou uvedené vybrané snímky fotografií, které zde budou zmíněny.

4.1. Diane Arbus

Americkou fotografku Diane Arbus (1923 – 1971) lze považovat za jednu z nejvýznamnějších fotografických osobností druhé poloviny 20. století, která ve své tvorbě dokumentárních portrétů fyzicky či psychicky stigmatizovaných lidí používala fenomén ošklivosti téměř jako svůj autorský rukopis. Arbus již krátce poté, co opustila pole módní fotografie, v němž působila jako asistentka svého manžela Alana Arbuse, se začala věnovat subjektivně pojaté portrétní fotografii, kdy její pozornost přitahovala nějakým způsobem narušené zvláštní jedince (například netypická fyzická konstituce těla, depresivní stav nebo status společenského outsidera vlivem dobově vnímané sociální exkluze určitých subkultur obyvatelstva). K přerodu Arbusové z módní fotografky, která dříve pomáhala vytvářet reklamní a life-stylový kult krásna, k tvůrkyni, jež zjevně ve své tvorbě začne zobrazovat úplný opak, tedy lidi vypadající navenek ošklivě, monstrózně přízračně či psychicky labilně, napomohl, kromě specifického cítění Diany Arbus, také fakt, že v letech 1956- 1957 Arbus absolvovala fotografické kurzy, jež v New Yorku vedla fotografka Lisette Model. Ta Dianu Arbus nejen naučila základy fotožurnalisté práce, ale především ji inspirovala k tomu, aby se ve své tvorbě nebála jít přímo zatím, co ji přitahuje a láká (Phillips, 2003)²⁷⁸. Dianě Arbus mohla jít příkladem i samotná tvorba Modelové, která od sklonku třicátých let často fotografovala na ulicích v Evropě a později v Americe často škaredé²⁷⁹, přízračné²⁸⁰, tělnaté²⁸¹, zestárlé²⁸² či se zlověstně²⁸³ se tvářící osoby. Do hledáčku fotoaparátu Lisette

²⁷⁸ (Phillips, 2003, s. 22)

²⁷⁹ Fotografie: Lisette Model, Murray Hill Hotel, New York, 1940-1947 (Model, 1979). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.276_1.L.M.Škaredé1.

²⁸⁰ Fotografie: Lisette Model, The Murray Hill Hotel, New York, 1940 (Model, 1979). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.277_2.L.M.Přízračné1

²⁸¹ Fotografie: Lisette Model, Delancey Street, New York, ca. 1942 (Model, 1979). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.278_3.L.M.Tělnaté1

²⁸² Fotografie: Lisette Model, Old Woman, Lower East Side, 1940 (Model, 1979). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.279_4.L.M.Zestárlé1

Model se rovněž ocitali jak lidé na sociálním okraji společnosti jako byli například žebráci²⁸⁴, liliputi²⁸⁵, slepci²⁸⁶, alkoholici²⁸⁷, národnostní menšiny²⁸⁸ s nízkým sociálním statutem, tak i naopak snobsky vypadající²⁸⁹ příslušníci movitějších vrstev buržoazie. Lisette Model rovněž fotografovala v různých nočních barech a klubech, kde byli k vidění například k vidění transvestité²⁹⁰ a hermafroditi²⁹¹. Není divu, že Model Diane Arbus (stali se přáteli) v začátcích její samostatné tvůrčí fotografické dráhy výrazně ovlivnila a tematicky nasměrovala. Arbus byla ovlivněna také dalšími fotografy, jako byly působivé a sociálně působivé sondáže Jacoba A. Riiseho v prostředí zbídačené chudiny²⁹² v New Yorku na sklonku 19. století. Další fotograf, který ovlivnil jedinečné vidění Diane Arbus, byl August Sander, který zejména ve 20-30. letech 20. století při své monumentální snaze vytvořit portrétní soubor lidí z různých sociálních vrstev Německa, pořídil také snímky, které

²⁸³ Fotografie: Lisette Model, Woman with Veil, San Francisco, 1949 (Model, 1979). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.280_5.L.M.Zlověstné1

²⁸⁴ Fotografie: Lisette Model, Untitled, ca. 1940-1950 (Model, 1979). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.281_6.L.M.Žebráci1

²⁸⁵ Fotografie: Lisette Model, Provincetown, ca. 1943 (Model, 1979). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.282_7.L.M.Liliputi1

²⁸⁶ Fotografie: Lisette Model, Blind Man, Paris, 1937 (Model, 1979). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.283_8.L.M.Slepec1

²⁸⁷ Fotografie: Lisette Model, Sammy's, New York, ca. 1940-1944 (Model, 1979). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.284_9.L.M.Alkoholismus1

²⁸⁸ Fotografie: Lisette Model, Anastasia, Queen of the Gypsies, ca. 1945 (Model, 1979). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.285_10.L.M.Gypsy1

²⁸⁹ Fotografie: Lisette Model, Fifth Avenue, New York, 1940 (Model, 1979). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.286_11.L.M.Snobsky1

²⁹⁰ Fotografie: Lisette Model, Singer at Sammy's Bar, 1940 (Model, 1979). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.287_12.L.M.Trans1

²⁹¹ Fotografie: Lisette Model, Hermaphrodite Albert-Alberta, Hubert's Forty-second Street Flea Circus, New York, ca. 1945 (Model, 1979). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.228_13.L.M.Hermafrodit1

²⁹² Fotografie: Jacob August Riis, Ancient Lodger, Eldridge Street Police Station, 1890. Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.289_14.J.A.R.Beglar1

můžeme považovat za zachycení lidí nesoucí prvky ošklivosti (Rubinfien, 2005). Mezi lidmi, kteří se objevili před objektivem Sanderova fotoaparátu patřili mimo osoby trpící trpasličí vadou růstu těla²⁹³, děsivě vypadající tváře slepců²⁹⁴, lidé znetvoření v obličeji²⁹⁵ a mentálně postižení lidé. Sanderovy fotografie (zejména uspořádání kompozice na střed a přímé pohledy portrétovaných do fotoaparátu) Diane Arbus fascinovaly hned poté, co je v roce 1960 shlédla ve *Swiss Journal Du* a následně ve sbírkách MOMA v New Yorku (Rubinfien, 2005). Není vyloučené, že Dianu Arbus mohly zaujmout také některé z fotografií, jež na ulici bočním (špionážním) objektivem pořídil americký fotograf Paul Strand²⁹⁶, na jehož snímcích můžeme najít i nehezské tváře slepých²⁹⁷ či nerudně obézních žen²⁹⁸. Další fotograf, který inspiračním způsobem afektoval styl tvorby Diane Arbus by Američan Weegee (vlastním jménem Arthur Fellig), který proslul především syrovým dokumentárním stylem, kdy až agresivním způsobem zachycoval následky vražd²⁹⁹ a nehod v New Yorku v 30-40. letech minulého století. Kromě toho se Weegee rovněž snažil dokumentovat zábavu a společenský život nižších sociálních vrstev obyvatelů New Yorku, takže, podobně jako v díle fotografky Lisette Model, ve Weegeeho snímcích můžeme najít

²⁹³ Fotografie: August Sander, *Midgets*, ca. 1913 (Conrath-Scholl, 2017). Viz obr. příloha označení

Cit.4.kap.Pozn.290_15. A.S. *Midgets1*. Dále také fotografie: August Sander, *Cretin*, 1924 (Conrath-Scholl, 2017). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.290b_16. A.S. *Cretin1*

²⁹⁴ Fotografie: August Sander, *Blind Miner and Blind Soldier*, ca. 1930 (Conrath-Scholl, 2017). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.291_17. A.S. *Blind1*

²⁹⁵ Fotografie: August Sander, *Explosion Victim*, ca. 1930 (Conrath-Scholl, 2017). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.292_18. A.S. *Victim1*

²⁹⁶ (Poláček, 2015, s. 26)

²⁹⁷ Fotografie: Paul Strand, *Blind Woman*, 1916 (Poláček, 2015). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.294_19. P.S. *Blind1*

²⁹⁸ Fotografie: Paul Strand, *Untitled (Fat Woman)*, 1917 (Poláček, 2015). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.295_20. P.S. *Fat1*

²⁹⁹ Fotografie: Weegee, *Dead on Arrival, New York City*, 1945. Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.296_21. A.F. *Murder1*

záběry tehdy proslulého obskurního baru Sammy³⁰⁰ v New Yorku, přičemž i Weegee svůj aparát s oblibou zaměřoval škaredě vypadající transvestity³⁰¹ a jejich tehdejší odpůrce³⁰², či dekadentně laděné portréty umělců³⁰³. Dianu Arbus s Weegeem nepojila jen inspirační fascinace jeho technologicky vynikající prací s bleskovým typem osvětlení, ale i jeho až frenetický zápal s jakým Weegee ubíral ke všemu tehdy nepoznanému, extrémnímu a zároveň nebezpečnému (Rubinfien, 2005)³⁰⁴. Arbus jeho rebelský přístup musel pravděpodobně imponovat, protože i ona toužila se vymanit z upjatých pavučin jejího ultra-konzervativního rodinného zázemí poznamenaného psychickou labilitou obou rodičů (matka měla těžké deprese, otec byl workoholik) v rámci něhož prožila neurotické dětství sterilně oddělené od běžného života zásluhou privilegovaného postavení dítěte z bohaté rodiny. V neposlední řadě Arbus k Weegeem pojil fakt, že později Arbus pomáhala zpřístupnit jeho 383 do té doby nepublikovaných fotografií, které se našly mezi 4000 negativy ve Weegeeho pozůstalosti po jeho smrti v roce 1968 (Phillips, 2003)³⁰⁵.

Právě výše uvedený rys u Diany Arbus, tedy pábení k fotografování projevy extrémů, tabuizovaných společenství lidí, které tradiční společnost pod nánosem dobových předsudků vnímala jako ošklivé, zatracené a nebezpečné, je důležitý mít na zřeteli, protože nám vysvětluje, proč se Arbus zaměřila tak intenzivně ve své tvorbě na portrétování lidí vykazující prvky fenoménu ošklivosti. Jejich fotografování sama Arbus považovala za jakousi „zlobivou věc“, která byla již od začátku její nejoblíbenější činností a při jejím vykonávání se cítila vnitřně nabuzená i perverzní zároveň, protože fotografovala něco, co by

³⁰⁰ Fotografie: Weegee, Shorty, The Bowery Cherub, New Year's Eve at Sammy's Bar, 1943 (Fellig, 2000).

Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.297_22. A.F.Shorty1

³⁰¹ Fotografie: Weegee, At Sammy's in the Bowery, 1944 (Fellig, 2000). Viz obr. příloha označení

Cit.4.kap.Pozn.298_23. A.F.Sammy1

³⁰² Fotografie: Weegee, The Critic (Mrs Cavanaugh and Friend About to enter the Metropolitan Opera

House), 1943 (Fellig, 2000). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.299_24. A.F.Critic1

³⁰³ Fotografie: Weegee, The Smith Brothers, ca. 1940–1949 (Fellig, 2000). Viz obr. příloha označení

Cit.4.kap.Pozn.300_25. A.F.Smith1

³⁰⁴ (Rubinfien, 2005, s. 4)

³⁰⁵ (Phillips, 2003, s. 57)

se podle ostatních lidí fotografovat nemělo (Sontag, 2005)³⁰⁶. Zároveň fotografování ošklivých lidí pro Arbus znamenalo navenek nepsané vyjádření rebelského odmítnutí dobového adorování krásy například z oblasti módních časopisů³⁰⁷, pro které Arbus dříve se svým manželem fotografovala a stejně tak to znamenalo provokující oproštění od viktoriánských morálně estetickým předsudkům židovské rodiny, ze které Arbus pocházela. V tomto smyslu těkající element nebojácné fotografie ve službách Diane Arbus někteří badatelé dokonce přirovnávají k odjištěnému granátu v ruce dítěte (Fulford, 2016). Pro Arbus představovala fotografie zbraň, pomocí které mohl zachytit latentní odkazy zračící se na její vnitřní zrcadlo senzitivně rozervané duše plné pochyb a depresí. Je rovněž důležité zmínit, že většina ošklivých a podivně vypadajících lidí, které Arbus fotografovala, si pravděpodobně svou ošklivost neuvědomovala a proto ochotně Dianě Arbus pózovala při fotografování (Sakhno, 2018)³⁰⁸.

Počáteční období tvorby Diane Arbus, tedy časový interval zhruba mezi lety 1956 – 1960, lze považovat v oblasti fotografování fenoménu ošklivosti za periodu jakéhosi hledání. Arbus podivnost a přízračnost lidí objevuje z citelné distance, mezi jí a fotografovanými objekty chybí navázaný kontakt, propojení empatického rázu, což jsou prvky, které geniálním způsobem do snímku Arbus dokáže injektovat v pozdějším období a jež se stanou pro její fotografie autorským rukopisem. Arbus nepřímo objevuje stopy podivných lidí už v prostředí kinosálu³⁰⁹, kde fotografovala v rámci jejích cvičení během studií u Lisette Model. Diane Arbus u lidí, které potkávala, hledala určitou chybu / vadu, které je odlišují od ostatních „normálních“ osob (Sontag, 2005)³¹⁰. Odvaha fotografovat tabuizované a strašidelné objekty Arbus přivádí nakonec někam dál, než civilní prostředí parků a veřejných prostranství. V roce 1959 se Arbus podařilo získat přístup do márnice

³⁰⁶ (Sontag, 2005, s. 9)

³⁰⁷ Tamtéž, s. 35

³⁰⁸ (Sakhno, 2018, s. 2)

³⁰⁹ Fotografie: Diane Arbus, Audience with Projection Booth, N.Y.C., 1958 (Phillips, 2003, s. 141). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.267_27. D.A.Kino1

³¹⁰ Tamtéž, s. 27

newyorské nemocnice Bellevue, kde na kinofilmový materiál Arbus nafotografovala těla obézních žen s odhalenými orgány³¹¹. Ve stejné nemocnici Arbus vyfotografovala umírající starou ženu se zneklidňující, bolestně odevzdanou, bezduchou a křečovitou grimasou ve tváři³¹². Psychologické vyznění této fotografie můžeme volně interpretovat za jakési podobenství s pozdější slavnou fotografií Diany Arbus zobrazující v parku chlapce držící v ruce atrapu ručního granátu³¹³. Z obou fotografií přímo sálají mnohoúrovňové asociace alegoricky upomínající na emoce zmaru, zoufalství, bolesti, ztracenosti, křeče, jež můžeme považovat za předehru postmodernistických tendencí v umění a paradigmatu lidského myšlení reflektující stav a budoucnost společnosti. Diana Arbus v tomto období na konci 50. let rovněž fotografuje v šatnách podniků v New Yorku, kde se na vystoupení připravovali transvestité a mužští imitátoři žen³¹⁴. Tyto snímky s prvky ošklivosti podvědomě pracují odlišným způsobem, než tomu bylo ve zmiňovaných záběrech umírající žen či pohledu na mrtvá těla v márnici. Dojem ošklivosti z fotografovaných transvestitů můžeme vystopovat v deziluzi částečného vizuálního klamu, jenž může plynout z toho, že subjekt na fotografii sice připomíná ženu, ale ve skutečnosti se jedná o muže. Další stigma ošklivosti se může vycházet z tehdejšího nepřátelsky laděného přístupu společnosti, která transvestity, homosexuály a jiné subkultury operující s alternativně pojatými projevy sexuality obecně vnímala jako morální zrůdy a sexuální devianty. Výše zmiňovaný odstup Diany Arbus od fotografovaných objektů a lidí v její počáteční fázi fotografické tvorby je rovněž cítit z jejích snímků z prostředí různých „freak“ cirkusů v Coney Islandu v New Yorku či na jiných místech (například Hubert's Museum na Times Square), kde pro

³¹¹ Fotografie: Diane Arbus, An Autopsy, Contact Sheet #668, 1959 (Phillips, 2003, s. 53). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.269_28. D.A.Body1

³¹² Fotografie: Diane Arbus, Old woman in a hospital bed, N.Y.C. 1958 (Phillips, 2003). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.270_29. D.A.Pacient1

³¹³ Fotografie: Diane Arbus, Child with Toy Hand Grenade in Central Park, N.Y.C., 1962 (Phillips, 2003, s. 164). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.271_30.D.A.Chlapec1

³¹⁴ Fotografie: Diane Arbus, Female Impersonators in Mirrors, New York City, 1958 (Phillips, 2003). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.272_31. D.A.Impersonator1

pobavení obecnstva vystupovali různí postižení lidé či osoby vykazující symptomy neobvyklého zjevu těla či projevů chování. Faktor nepoznané odlišnosti a ošklivosti lidí vyděděných společností na její okraj, do hledišť těchto obskurních zařízení přitahoval diváky na podivném principu jako sledování exotických zvířat v zoologické zahradě nebo v konvenčním cirkuse. Arbus například na tomto snímku z cirkusového zákulisí zachytila až voyeuristickým způsobem ze zpozzdálí trpasličího muže ve společnosti mladé ženy³¹⁵. Z uvedené fotografie bychom mohli tušit, že liliput pozornost Diany Arbus přivábil, ale ta stále měla zřejmě ostych k němu přijít blíž, navázat s ním kontakt a vyfotografovat ho s jeho vědomím. Další příkladem fotografického odstupu od zachycování postav u Diany Arbus může být snímek podivínského muže na pláži v Coney Islandu³¹⁶, kterého Arbus zřejmě fotografovala bez navázání kontaktu s ním, nicméně onen muž patrně o tom, že je fotografován ví, neboť se dívá směrem do objektivu Diany Arbus.

Nicméně už v roce 1959 už můžeme narazit na fotografie, u kterých je zjevné, že Arbus prolomila ostych a navázala s objekty jejího fotografování bližší kontakt, což například vyústilo i v to, že Arbus pustili k sobě domů, jak můžeme vidět na snímku ruské trpaslice v jejím domácím prostředí³¹⁷. Na tomto snímku se liliputka při zametání podlahy vřelým způsobem usmívá do objektivu aparátu Diany Arbus. Je to vodítko, že Arbus dokázala překonat odstup a opustit fotožurnalistickou popisnost a viditelně nakročit subjektivně pojatým portrétům osob, které si podle svého vnitřního cítění Arbus vyhlédla. Dianě Arbus se už okolo roku 1960 podařilo udat část své volné tvorby do některých periodik formou fotografické eseje, jak tomu bylo kupříkladu bylo v případě fotočlánku „The Vertical Journey“ pro magazín Esquire v červenci roku 1960. V této fotoeseji Arbus pořídila i několik snímků podivínských individuí, které můžeme považovat za nositele

³¹⁵ Fotografie: Diane Arbus, Woman and a Dwarf Backstage at The Circus, 1959 (Phillips, 2003, s. 143). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.273_32. D.A.Dwarf1

³¹⁶ Fotografie: Diane Arbus, Man in hat, trunks, socks and shoes, Coney Island, N.Y., 1960 (Keats, 2016). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.274_33. D.A.Beach1

³¹⁷ Fotografie: Diane Arbus, Miss Makrina, a Russian midget in her kitchen, N.Y.C. 1959 (Ingliš, 2017). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.275_34. D.A.Liliputka1

známek ošklivosti. V této fotoeseji Arbus vyfotografovala mimo jiné poloslepého zahořklého alkoholika Waltera L. Gregoryho, který byl v subkultuře aktérů vystupujících v newyorských freak show známý pod výmluvnou přezdívkou „The Mad Man from Massachusetts“³¹⁸. Arbus na něj ve svých deníkových poznámkách vzpomíná stylem, v kterém si s patrnou fascinací u Gregoryho všímá ošklivosti pokřiveného nosu a titěrného rozměru znetvořeného oka, na který Gregory neviděl. Tyto prvky Arbus zaujaly zřejmě víc, než fakt, že očividně opilý a vizuálně děsivý Gregory na ní chtěl udělat ještě větší dojem tím, že předstíral ještě větší burácivou opilost. O měsíc později po fotografování s Arbus Gregory zahynul pod koly projíždějícího autobusu, což Arbus zmiňuje i v dané fotoeseji pro Esquire lze to vnímat i jako indicii, že Arbus se o některé fotografované objekty zajímala a nebyl jí tak lhostejný jejich osud, jak později namítali někteří kritici její tvorby. V eseji „The Vertical Journey“ pro Esquire se objevil i portrét herce a trpasličího vzrůstu Andrewa Ratoucheffa³¹⁹ ruského původu, jehož samotného a rovněž jeho rodinu Arbus fotografovala kontinuálně několik let. V obrazové skladbě uvedené eseje jsou snímky Arbus, které ukazují ošklivé, zneklidňující snímky lidí (například snímek animálně se šklebícího performerera „Jungle Creep“ show v Hubert’s Muzeum Hezekiaha Tramblese) v kontrapunktu k například fotografiím Arbus, které byly pořízené v prostředí snobských salónů, kam měli přístup jen majetní příslušníci vyšších sociálních vrstev společnosti³²⁰. Fenomén ošklivosti zde u tohoto příkladu užití působí jako výrazný kontrastní prvek evokující fenomén bolestivé exkluze zraněných „zrůd“ a jejich znechucující ignoraci, kterou k nim chovají

³¹⁸ Fotografie: Diane Arbus, Walter L. Gregory, From photoessay 'The Vertical Journey', Esquire, July, 1960 (Phillips, 2003, s. 146). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.276_35. D.A.Mad1

³¹⁹ Fotografie: Diane Arbus, Andrew Ratoucheff, From photoessay 'The Vertical Journey', Esquire, July, 1960 (Devotcom, 2012). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.277_36. D.A.Actor1

³²⁰ Ukázka fotoreprodukce dvojstránky fotoeseje "The Vertical Journey" s fotografiemi Diany Arbus, která vyšla v časopise Esquire v červenci roku 1960. Popiska pro fotografii vlevo: Diane Arbus, Hezekiah Trambles, From photoessay 'The Vertical Journey', Esquire, July, 1960 (Devotcom, 2012). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.278_37. D.A.Jungle1

dobře situovaní členové většinové společnosti. Takto užitá fotografie Diany Arbus v sobě snoubí imaginární konflikt dvou různě položených sociálních sfér.

Kromě účinkujících performerů ve freak show v Hubert's Museum v New Yorku Arbus fotografovala v plejádě ostatních podobně laděných podniků (většinou v lunaparcích Coney Islandu či při různých karnevalových akcích), kde Arbus nacházela další vizuálně podivné a z pohledu většinové společnosti zkrátka „jiné“ typy lidí, které fascinovaly autorčinu pozornost, jak tomu například můžeme vidět v kinofilmovém portrétu v podmínkách přírodního plenéru, v němž je zachycen extrémně potetovaný muž s uměleckým synonymem Jack Dracula³²¹. Na uvedeném snímku, který Arbus zhotovila v roce 1961, je přítomná až podivuhodná intimita a otevřenost, která v době pořízení fotografie očividně panovala mezi Arbus a jejím fotografovaným objektem. Muž na fotografii díky tomu nebudí hrůzu³²², jeho uvolněný výraz naopak odkrývá jeho vnitřní citlivost, zranitelnost i vnitřní harmonii. Právě v těchto charakteristických attributech fotografií Arbus, s nimiž dokázala i lidi s vnější pejorativní nálepkou „freak“ vykreslit jako normální lidi oplývající jakousi vnitřní krásou, tkví genialita a výjimečnost fotografického umění Diany Arbus. S odstupem několika let je možné v tvorbě Diany Arbus zaregistrovat portrét dalšího silně tetovaného muže, ze kterého ovšem vyzáruje mnohem větší přízračnost³²³. V podobné duchu se nesou i další záběry účinkujících, které Arbus v začátcích 60. let nalézala na různých karnevalových side show's na Coney Islandu, jako například portrét muže s propíchanou tváří od gigantických špendlíků, jeho vitálně upřený

³²¹ Fotografie: Diane Arbus, Jack Dracula, The Marked Many, Ny.Y.C., 1961 (Phillips, 2003, s. 57). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.279_38. D.A.Dracula1

³²² Zde je na místě si uvědomit, že tetování v době vzniku bylo konzervativní společností výrazně více negativně odmítáno (v danou dobu často tetování užívali kriminální či jinak pochybné skupiny lidí), než je tomu dnes, kdy naopak stoupá počet lidí, které tetování považuje za krásnou ozdobu těla.

³²³ Fotografie: Diane Arbus, Tattooed Man at a Carnival, ca. 1970 (Three images by Diane Arbus, n.d.). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.281_39. D.A.Carnival1

pohled do fotoaparátu Arbus zračí hrdou vitalitu a hrdost nalezení vnitřní identity³²⁴. Ošklivost podvědomě plynoucí z pohledu na neúplné tělo, jemuž znepokojujícím způsobem cosi zásadního chybí (hlava), Diane Arbus předkládá na fotografii zobrazující nejmenovanou artistku, která iluzorním způsobem pózuje tak, aby si divák myslel, že je bezhlavá³²⁵. Z období, kdy Arbus ještě preferovala užívání kinofilmového formátu je možné najít některé její málo známé momentky, které pořídila na plážích Coney Islandu, na nichž je přítomna atmosféra přízračné ošklivosti například na fotografii korpulentní ženy, která se strašidelnou grimasou a démonickým křikem reaguje na blížící se bouři.

Ošklivé lidi a osobnosti s neobvyklým zjevem Diana Arbus, vedena svým jedinečným instinktem a cítěním, nalézala rovněž na ulicích a v parcích. Jako příklad lze uvést fotografii na kost vyhublého muže, kterého Arbus zachytila v Central Park v New Yorku. Z fotografie vyzařuje absence vnímané zrůdnosti ze strany svého hostitele, tedy podvyživeného muže, který si své ošklivosti, s níž působí navenek na běžně vnímající lidi, jakoby není vědom a oduševnělým výrazem hledí směrem k fotografující Dianě Arbus. Další fotografií, která evokuje, že většina lidí na snímcích Diany Arbus, si není vědoma ošklivost svého vzhledu, může být snímek mile smějící se starší ženy s opuchlou tváří, oteklými váčky pod očima a obludně nehezkým vzhledem chrupu. Tato se žena se pravděpodobně necítila v době fotografování s Diane Arbus jako odpudivě ošklivá bytost, přesto právě dojem ošklivosti může být asi první myšlenkou, která divákovi proběhne hlavou, když na tento snímek Diany Arbus pohlédne.

Kolem roku 1962 dochází k výrazné změně estetiky fotografií Diany Arbus, když začíná používat čtvercový formát 6x6 filmu a do fotografického procesu zapojuje i užívání elektronického blesku. Díky tomu Arbus dosahuje ve svých fotografiích ještě větší syrovosti, která na řadě snímků ošklivost portrétovaných lidí notným způsobem zdůrazňuje, jak například můžeme vidět na fotografii mladého patriota s vlajkou, jehož vyprázdněný

³²⁴ Fotografie: Diane Arbus, Human Pincushion at a Carnival in His Silk Shirt, 1961 (Diane Arbus, 2013).

Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.282_40. D.A.Needle1

³²⁵ Diane Arbus, Headless Woman, N.Y.C. 1961 (The J. Paul Getty Museum, n.d.). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.283_41. D.A.Headless1

dementní výraz ve tváři je doplněn o elementy fyzické ošklivosti, jež v tomto případě například reprezentují kůže posetá hnisajícími boláky³²⁶. Právě na uvedený čtvercový formát se Arbus podařilo v roce 1962 vytvořit svou snad nejslavnější fotografii chlapce, který s vypjatě zneklidňujícím křečovitým výrazem ve tváři pózuje před fotoaparátem Diane Arbus s atrapou ručního granátu ve své pravé ruce³²⁷. V tomto snímku se vzájemně protíná několik rovin, díky kterým působí na diváka tak silným mnohoznačným způsobem. V prvé řadě je dojem fyzické ošklivosti postavy chlapce. Skrze jeho vyhublou rachitickou postavu rezonují prvky ošklivosti až k vyznění jeho grimasy ve tváři, která jakoby symbolizuje bolestnou paralyzující bezvýchodnost jeho dětství. Tuto linku umocňuje částečně rozmazané obrysy ženy stojící za chlapcem v pozadí, které evokují přítomnost jeho matky, jejíž omezující výchova chlapce trýznivým způsobem omezuje v možnosti si bezstarostně užívat chvíle svého dětství. V daném interpretačním chápání můžeme podvědomě cítit, že chlapec nevysloveným a zoufalým způsobem volá o pomoc. Tuto rovinu interpretace uvedené fotografie je možné vztáhnout na samotnou osobnosti Diane Arbus, která možná v momentě, kdy se jí na matnici jejího fotoaparát vyjevila tato scéna, stiskla spoušť proto, že jí probleskla vědomím podobenství s jejím vlastním dětstvím, které bylo pro ni trýznivým způsobem restriktivní, protože ji vychovávala matka s poruchou osobnosti a ta malé Dianě zakazovala spoustu přirozených věcí, ze kterých se mohli v normálních radovat její generační vrstevníci. Arbus se proto cítila v dětství vykořeněná a začala rovněž trpět poruchou osobnosti, která se u ní projevovala těžkými depresemi (Rubinfiem, 2005). Proto pro Arbus mohla být viděná scéna křečovitou pózou chlapce rozhodujícím okamžikem, jakýmsi empatickým zrcadlem vlastní duše, které ji přinutilo stisknout spoušť fotoaparátu a vybrat pouze tento snímek k pozdější publikaci. Na první pohled může být samozřejmě tato úvaha vypadat nemístně, pokud v souvislosti fotografií Diany Arbus, která je právě ikonickou představitelkou nového subjektivního dokumentu opírající se o paradigma tzv.

³²⁶ Diane Arbus, Patriotic young man with a flag, N.Y.C. 1967 (Arbus, n.d.). Viz obr. příloha označení

Cit.4.kap.Pozn.284_42. D.A.Patriot1

³²⁷ Fotografie: Diane Arbus, Child with Toy Hand Grenade in Central Park, N.Y.C., 1962 (Phillips, 2003).

Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.271_30.D.A.Chlapec1

nerozhodujícího okamžiku, hovoříme naopak o termínu rozhodující okamžik. Nicméně za určitých předpokladů lze dané fotografie Diany Arbus s termínem rozhodující okamžik operovat, protože zmiňovaný snímek je jen jedním z několika naexponovaných políček filmu, na kterých Arbus hrajícího chlapce zachytila. Při pohledu na schéma vyvolaných kontaktů je vidět, že na ostatních políčkách filmu vypadá chlapec úplně jinak. Působí dojmem normálního dítěte, které se před Dianou Arbus usměvavě předvádí. Proto se můžeme subjektivně domnívat, že Arbus dokázala slavnou konstelaci chlapeckého zoufalého výrazu, drženého granátu a gestu křečovitě držených prstů levé ruky zachytit a posléze navenek distribuovat právě proto, že tato scéna představovala pro ni subjektivně rozhodující okamžik - zrcadlo její duše, jejího cítění, jejích útrap.

Diane Arbus měla jedinečnou schopnost detekovat na ulicích, v parcích a jiných prostranství lidi nějakým způsobem podivínsky narušené a naleznout v sobě vnitřní silné odhodlání s nimi navázat kontakt, aby je mohla přesvědčit k fotografování. Zmiňovanou narušeností nemusíme myslet jen zjevnou vizuální ošklivost, znetvoření či jiné tělesné postižení. Arbus totiž měla také dar vykreslit i navenek normálně vypadající lidi jako něčím znepokojivé bytosti trpící samotou, outsiderstvím, depresí a vnitřní prázdnotou³²⁸. Někdy jako element bizarní zvláštnosti na fotografiích Diane Arbus mohou posloužit také obskurní módní doplňky, které mají potenciál multiplikovat pocit ošklivosti plynoucí z pohledu na vyfotografovanou osobu³²⁹. Roztodivně laděné snímky Arbus často v sobě ukrývají neviditelný příběh a fenomén ošklivosti z nich sálá teprve v okamžiku, kdy si divák pečlivě prohlédne celou fotografii. Jak příklad zde může posloužit třeba snímek mladé rodiny, kterou Diane Arbus pořídila v Brooklynu v roce 1966³³⁰. Při zběžném pohledu na ní vidíme jen melancholicky posmutnělé tváře evokující jakoby existencionální ztracenost, nejistotu

³²⁸ Fotografie: Diane Arbus, Unknown Woman from Washington Square Park (Detail of Contact Sheet No. #4038), 1965 (Phillips, 2003, s. 173). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.286_43. D.A.Samota1

³²⁹ Fotografie: Diane Arbus, Woman With White Gloves and Fancy Hat, N.Y.C., 1963 (Phillips, 2003, s. 59). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.326_82. D.A.Gloves1

³³⁰ Diane Arbus, A young Brooklyn family going for a Sunday outing, N.Y.C., 1966 (Arbus, n.d.). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.288_45. D.A.Rodina1

rodičů, kteří se venku procházejí se svými dvěma malými dětmi. Záběr působí civilně a můžeme mít pocit, že Arbus vyfotila pouze normální lidi. Dojem z této fotografie se ovšem mění v okamžiku, kdy si všimneme, že dítě, které se drží otcovy ruky je zřejmě tělesně postižené a pravděpodobně trpí Downovým syndromem. Rázem se na toto dítě zobrazené na fotografii přesouvá tíha emočně působivé ošklivosti, která u diváků může budít soucit a celkové pochopení smutku obou rodičů, jenž byl původně tím prvním elementem, který divák zaznamenal při pohledu na tento snímek. Takto laděná fotografie Diany Arbusové může vést k úvaze, že fenomén ošklivosti se může na fotografii stát estetickou dominantou a může v konečném výsledku ovlivnit celkový dojem z nazírané fotografie. Podobnou příběhově zašifrovanou přítomnost fenoménu ošklivosti můžeme vidět na fotografii Diane Arbus z roku 1965, na níž je zachycen chlapec ve věku cca 14 let se svou matkou³³¹. Chlapec trpící střední nadváhou je sice na snímku zachycen v poloze, v níž je jeho tělo nehezky zdůrazněním jeho tučných partií, nicméně tato přímočará fyzická ošklivost může být na při druhém pohledu na danou fotografii zastíněna něčím jiným. Je to chlapcův nejistý a zranitelný pohled v očích, který nám nejenom může odhalovat vnitřní zakomplexovanost ale i pocit nesvobody tkvící z matčiny možná až příliš silné dominantní snahy syna ovládat a přimknout ho pevně v sobě i v době, kdy by její syn mohl jinak být více se svými vrstevníky. Tato vícevýznamovost celkového emočního výstupu plynoucí z fotografií Diany Arbus, halí její snímky do hávu záhadnosti, který diváka udržuje v poutající nejistotě, co přesně na snímku vidí zachycené. V divákovi pohled na fotografie Arbus ukazující různé formy ošklivosti může zažehnout gejzír interpretačních otázek zkoumající poškozenou duši portrétovaných osob, jakými útrapami asi museli v životě projít, o co všechno je život připravil nebo naopak obdivovat otevřenost a vitalitu lidí, kteří již dokázali překonat úskalí svého postižení, se kterým například již přišli na tento svět. Právě tento empatický přístup k postiženým lidem, podivínům a „zrůdám“ byl vlastní i samotné Dianě Arbus, která „freak“ lidi obdivovala jako „aristokraty“, kteří se už od raných

³³¹ Fotografie: Diane Arbus, Woman and Her Son, 1965 (Arbus, n.d.). Viz obr. příloha označení

Cit.4.kap.Pozn.289_46. D.A.Mother1

let dokázali vypořádat se i s takovými hendikepy a nepřízní osudu, že ve srovnání s nimi mohou běžná traumata normálních lidí vypadat nicotně (Sakhno, 2018)³³².

Po roce 1963 se fotografické dílo dostává na konstantní úroveň. Dominuje užívání čtvercového formátu a blesku. Arbus je i nadále po umělecké stránce nejvíce působivější v oblasti portrétování obskurně vypadajících lidí, které evokují momentkový dojem, jemuž ovšem neschází obsahová hloubka. Na vybraných snímcích, které viditelně zobrazují ošklivost, můžeme stále nacházet zachycené obskurně vypadající transsexuály³³³, cirkusové performery a repetice již dříve vytvořených témat, mezi které patří i pokračování v portrétování náhodných kolemjdoucích, na něž Arbus narážela při svých fotografických toulkách New Yorkem. V zákulisí různých bálů a karnevalových show zvětňuje kupříkladu bizarně vypadající soutěže krásy seniorů³³⁴. Na matnici fotoaparátu se míhaly pitvorné výjevy specifického obludária, za které můžeme považovat například extrémně tlusté lidi³³⁵ či lyricky přízračné portréty starých žen obklopených temně vypadajícím prostorem evokující jejich izolovanost a křehkou labilitu³³⁶. Arbus dále zachycuje v různých variačních obměnách trpasličí lidi³³⁷, intimně také nahlíží do sadomasochistických salónů, kde prvek ošklivosti sehrává pohled na zetlelá těla postarších mužů³³⁸, které Arbus zachycuje v ponižujících pózách vedle jejich nelítostně vypadající dominy.

³³² (Sakhno, 2018, s. 3)

³³³ Fotografie: Diane Arbus, Transvestite at a Drag Ball, New York City, 1970 (Arbus, n.d.). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.291_47. D.A.Transsex1

³³⁴ Fotografie: Diane Arbus, The King and Queen of a Senior Citizens' Dance, New York City, 1970 (Arbus, n.d.). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.292_48. D.A.Senior1

³³⁵ Fotografie: Diane Arbus, Fat Man at Carnival, 1970 (Arbus, n.d.). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.293_49. D.A.Fat1

³³⁶ Fotografie: Diane Arbus, Untitled (Woman in chair with ashtray), ca. 1965 (Arbus, n.d.). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.294_50. D.A.Woman1

³³⁷ Fotografie: Diane Arbus, Russian Midget Friends, 1969 (Phillips, 2003, s. 199). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.295_51. D.A.Trpasličí1

³³⁸ Fotografie: Diane Arbus, Dominatrix embracing her client, N.Y.C., 1970 (Phillips, 2003, s. 73).

Odhalená nahota a s ní související expozice nedokonalosti vzhledu těl postarších lidí Diane Arbus zachytila během jejího několikaletého mapování nudistických kempů. Arbus se zde podařilo pořídit intimní portréty běžných lidí³³⁹, kde pro diváka často jediný znepokojující prvek ošklivosti může být samotná nahota lidí a jejich přirozená nedokonalost těla vzhledem k jejich věku, kterou není zvyklý vidat odhalenou v běžném životě³⁴⁰. Nudisté v podání Arbus často působí velmi civilně a uvolněně³⁴¹. Může to být dáno tím, že pro ně nahota v prostředí vyhrazených kempů znamenala jakousi latentní formu oblečení a také faktem, že autorka snímků sama byla nahá, když je pořizovala (Poláček, 2015)³⁴².

Kolem roku 1969 dochází v tvorbě Diane Arbus výrazný posun, když začíná pracovat na dokumentování chovanců nalézající se v několika ústavech pro mentálně postižené v New Jersey (Rubinfien, 2005). Jedná se o první konceptuální pokus utvořit tematicky úzce semknutou sérii fotografií, které Arbus plánovala i vydat formou knihy. Dianě Arbus napomohlo, že v její systematické fotografické práci za zdmi psychiatrických ústavů měla podporu jejich managementu a zároveň fakt, že si problematiku mentálních onemocnění a vad patrně nastudovala v odborné literatuře. Výjimečné postavení tohoto souboru v celkovém díle Diany Arbus spočívá v repetici podobně vypadajících objektů fotografování, které Arbus cíleně nalézala v určitém prostředí. Na souboru Diana Arbus průběžně pracovala až do roku 1971, kdy byl proces vzniku této série bohužel přerván její sebevraždou 26. července. Její surreálné fotografie bláznů bylo proto vydávány až posmrtně jako nepojmenované a proto jednotlivé snímky nesly označení „Untitled“ plus číselné označení.

³³⁹ Fotografie: Diane Arbus, A Husband and Wife in the Woods at a Nudist Camp, NJ, 1963 (Phillips, 2003, s. 167). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.297_53. D.A.Nude1

³⁴⁰ Fotografie: Diane Arbus, A Family One Evening in a Nudist Camp, PA, 1963 (Phillips, 2003, s. 293). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.298_54. D.A.Nude2

³⁴¹ Fotografie: Diane Arbus, Retired Man and His Wife at Home in Nudist Camp, One Morning, New Jersey, 1963 (Phillips, 2003, s. 253). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.299_55. D.A.Nude3

³⁴² (Poláček, 2015, s. 100)

Série fotografií „Untitled“ představují, co se týče zobrazení ošklivosti vrchol fotografického díla Diany Arbus. Autorka na těchto fotografiích, na kterých dominují explicitně tělesně znetvořené tváře lidí povětšinou trpící Downovým syndromem, pracuje se schopností vytvořit neobyčejně tísnivě naléhavou atmosféru, které nechybí symbolický přesah, místy nasycený až metafyzicky existencionálním poselstvím. Nejedná se sice o první fotografickou sondu do prostředí blázců. V roce 1963 například Richard Avedon (patřil do okruhu přátel Diany Arbus) pořídil v krátkém časovém úseku fotožurnalisticky laděné fotografie bláznů³⁴³ v ústavu pro mentálně postižené v Louisianě (Sheets, 2017). Tím patrně Dianě Arbus mohl inspirativně vnuknout myšlenku fotografovat právě toto téma (podobně jako snímky psychicky nemocných pacientů od německého fotografa Augusta Sandera z sklonku 20. let minulého století). Nicméně Avedonovy fotografie specificky vypadajících retardovaných lidí³⁴⁴ postrádají hlubší přesah, neboť se spíše snaží o momentkové pohledy demonstrující ohyzdný³⁴⁵ zjev postižených osob a jejich přízračné projevy chování³⁴⁶ za zdmi jedné konkrétní instituce. Fotografie Diany Arbus ze série „Untitled“ jsou ve srovnání s Avedonovými snímky diametrálně jiné. Její fotografie jdou do hloubky. Arbus mentálně postižené osoby zachycuje často během masopustních slavností a her, kdy mají na hlavách nasazené masky a groteskně vystrojené obleky³⁴⁷. Dochází tak k působivému kontrastu mezi infantilně bezstarostnou hravostí bláznů³⁴⁸ a symbolickým významem vyznění jejich masek,

³⁴³ Fotografie: Richard Avedon, East Louisiana State Mental Hospital #20, Jackson, Louisiana, 1963 (Avedon, n.d.). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.301_56. R.A.Louisiana1

³⁴⁴ Fotografie: Richard Avedon, East Louisiana State Mental Hospital #15, Jackson, Louisiana, 1963 (Avedon, n.d.). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.302_57. R.A.Louisiana2

³⁴⁵ Fotografie: Richard Avedon, East Louisiana State Mental Hospital #9, Jackson, Louisiana, 1963 (Avedon, n.d.). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.303_58. R.A.Louisiana3

³⁴⁶ Fotografie: Richard Avedon, East Louisiana State Mental Hospital #5, Jackson, Louisiana, 1963 (Avedon, n.d.). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.304_59. R.A.Louisiana4

³⁴⁷ Fotografie: Diane Arbus, Untitled (8), 1970-1971 (Arbus, 2011). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.304_60. D.A.Untitled8

³⁴⁸ Fotografie: Diane Arbus, Untitled (6), 1970-1971 (Arbus, 2011). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.306_61. D.A.Untitled6

kteřé divákovi akcentují přízračné motivy halucinačních výjevů šílenství³⁴⁹, děsuplné hororrovosti³⁵⁰ a v neposlední řadě i zjevení odkazu na fenomén smrti³⁵¹. Těchto atributů si mentálně postižení lidí pochopitelně nejsou vědomy a možná proto na diváka tíha jejich symbolických konotací doléhá plnou silou. Pokud se do těchto temně znepokojujících fotografií bláznů od Diany Arbus ponoříme ještě hlouběji, tak zdroj jejich mimořádné emociální působivosti můžeme rovněž vidět v samotném psychickém stavu jejich autorky. Diana Arbus mnohé z těchto fotografií pořizovala v době, kdy její psychiku už mohly zásadním způsobem erodovat projevy její klinické poruchy osobnosti, které se u ní objevovaly ve formě těžkých depresivních stavů. Jejich vážnost mohla zesílit i stav finanční nouze a nejistota, jak zda Arbus zvládne zajistit také své dvě děti. Není proto vyloučeno, že unikátní depresivní melancholie, připomínající na řadě záběrů až před-apokalyptickou atmosféru, se Dianě Arbus podařilo ve zmiňovaných fotografiích vyřinutých lidí docílit za bolestného stavu vnitřního „krvácení“ její duše. Míra tvůrčí empatie Arbus se musela v době práce na souboru *Untitled* napínat až k prasknutí, protože před depresivností výjevů z bláznince nebylo úniku, zvláště, když Arbus do uvedeného souboru investovala mnoho své energie. Možná, že už během fotografování bláznů v mysli Dianě Arbus ztrácela odhodlání žít a uzrávala v ní myšlenka odejít z tohoto světa vlastní rukou. V tomto nastíněném kontextu ovšem může znít paradoxní, že Arbus byla z fotografování zpočátku velmi nadšená. V dopise svému bývalému manželovi, se kterým ji i po jejich rozchodu pojilo dlouholeté přátelství, se Arbus svěřila, že konečně našlo to, co tak dlouho hledala (Phillips, 2003)³⁵². Arbus byla učarovaná multiplikací objektů jejího fotografování, neboť mentálně postižení lidé měli sice podobně znetvořený vzhled tváří, ale přesto jejich chování bylo

³⁴⁹ Fotografie: Diane Arbus, *Untitled* (23), 1970-1971 (Arbus, 2011). Viz obr. příloha označení

Cit.4.kap.Pozn.307_62. D.A.Untitled23

³⁵⁰ Fotografie: Diane Arbus, *Untitled*, 1970-1971 (Arbus, 2011). Viz obr. příloha označení

Cit.4.kap.Pozn.308_63. D.A.Untitled

³⁵¹ Fotografie: Diane Arbus, *Untitled* (3), 1970-1971 (Arbus, 2011). Viz obr. příloha označení

Cit.4.kap.Pozn.309_64. D.A.Untitled3

³⁵² (Phillips, 2003, s. 203)

unikátní ve srovnání s lidmi, které momentkovým způsobem Arbus fotografovala dříve. Pro Arbus představovala možnost fotografovat stejné lidi opakovaným způsobem něco nového, vzrušujícího. Stejně jako dispozice nalézat v ústavech pro choromyslné tolik projevů hravosti, bezstarostné vitality lidí a vnitřní čistoty u lidí, které většinová společnost považovala za zrůdy a „odstranila“ je z běžného života do uzavřeného prostředí blázinců. Právě tyto faktory způsobu zachycení mentálně postižených lidí na fotografiích Diany Arbus, tedy rozhodující preference obrazového vyobrazení narušených lidí v exteriéru ústavů ve chvílích zábavy namísto jen konvenčního způsobu popisné zobrazení zrudlosti tělesného poškození, propůjčuje sekvenci snímků „Untitled“ mimořádnou úroveň. Té se Dianě Arbus podařilo dosáhnout zejména pomocí hluboké empatie a výjimečné schopnosti zachytit fotografované osoby se specificky vpadajícím zjevem, v němž hrála nemalou úlohu i expresivní doplňky oblečení ve formě například masek v obličeji, v prostředí, které svým náladovým vyzněním dokázalo řadě fotografií Diany Arbus vtisknout surreálně tísnivý přesah³⁵³ až do sféry existenciálně naléhavé melancholie³⁵⁴.

V souboru fotografií „Untitled“ od Diany Arbus se v portrétech mentálně postižených lidí objevuje fenomén ošklivosti v několika formách. Nejsilněji se ošklivost podle mého názoru jeví v samotném fyzickém zjevu fotografovaných osob, který je viditelně znetvořený v důsledku degenerativních faktorů způsobující mentální postižení. Tento druh ošklivosti už při prvním pohledu aktivizuje v divákovi neklid vybuzený v pohledu na fyzicky ošklivý vzhled portrétované osob. Jako příklad můžeme v popisovaném duchu uvést například fotografii Diany Arbus, na níž jsou vyobrazené dvě ženy trpící patrně Downovým syndromem³⁵⁵, které stojí u sebe a s úsměvem se šklebí směrem do objektivu fotoaparátu. Tonalita této fotografie, v níž Arbus použila zábleskové zařízení je silně kontrastní, protože

³⁵³ Fotografie: Diane Arbus, Untitled (Five Women in Masks), 1970-1971 (Arbus, n.d.). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.311_65. D.A.Untitled5

³⁵⁴ Fotografie: Diane Arbus, Untitled (13), 1970-1971 (Arbus, n.d.). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.312_66. D.A.Untitled13

³⁵⁵ Fotografie: Diane Arbus, Untitled (1), 1970-1971 (Arbus, 2011). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.313_67. D.A.Untitled1

fotografované osoby jsou snímány na tmavém pozadí. Na snímku dále obsahově ostře kontrastují dva klíčové dojmy, které při pohledu na inkriminovanou fotografii mohou v divákovi výrazně predeterminovat výsledný dojem ze sledovaného snímku. První dojem plyne z pohledu na šeredné tváře a například rozkladně devastovaný stav chrupu fotografovaných osob. V druhém dojmu působí jako hlavní faktor na fotografii naznačená intenzita pocitu nefalšovaného štěstí, která k divákovi doléhá skrze křepčivě vyšpulené úsměvy obou fotografovaných žen. Tento dojem působí jako neutralizační faktor k dojmu prvotnímu, ve kterém divák může pociťovat negativní konotaci vyvěrající s kontaktem s prvky zjevné ošklivosti, takže ve finálním zhodnocení estetického působení dané fotografie může osoba hledící nějakou dobu na uvedený snímek pociťovat paletu rozličných emocí, v nichž mohou nakonec sehrát nemalou roli i dojmy veskrze pozitivní.

Arbus ovšem v rámci uvedeného cyklu zhotovila i snímky, jejichž výsledný estetický dojem vyvolává v mysli diváka čistě zneklidňující pocity. Mezi tyto pocity můžeme řadit například lítost z těžkého údělu fotografovaných osob plynoucí z pohledu na jejich posmutnělé výrazy vyjadřující nejistotu, izolovanost a ztracenost³⁵⁶. Nicméně mezi emocemi, které nedokončený soubor fotografií Diany Arbus skýtá, můžeme najít i evokaci surreálně působící strašidelnosti³⁵⁷ ústící v metaforicky akcentující běsy, které sebou může nést lidská existence jako taková. Některé záběry tohoto druhu³⁵⁸ proto mohou v pozorném divákovy skýtat podobenství například s obrazy vlámského malíře Pietera Brueghela staršího, které zachycovali procesí slepců spolu s nástrahami života, které v něm mohou na hendikepované lidi číhat³⁵⁹. Jiné fotografie bláznů od Diane Arbus pro změnu mohou díky

³⁵⁶ Fotografie: Diane Arbus, Untitled, 1970-1971 (Arbus, 2011). Viz obr. příloha označení

Cit.4.kap.Pozn.314_68. D.A.Untitled

³⁵⁷ Fotografie: Diane Arbus, Untitled (Masked Woman in a Wheelchair, Pennsylvania), 1970 (Arbus, n.d.).

Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.315_69. D.A.Chair1

³⁵⁸ Fotografie: Diane Arbus, Untitled (7), 1970-1971 (Lubow, 2018). Viz obr. příloha označení

Cit.4.kap.Pozn.316_70. D.A.Untitled7

³⁵⁹ Obraz: Pieter Brueghel, Podobenství o slepcích, 1568 (Brueghel, n.d.). Viz obr. příloha označení

Cit.4.kap.Pozn.317_71. P.B.Slepci1

maskám na tvářích fotografovaných osob evokovat výjevy z hororových filmů, kde vystupují podobně maskované postavy masových vrahů³⁶⁰.

Ovšem ne všechny záběry retardovaných lidí v maskách od Diane Arbus musí nutně vyznívat strašidelným způsobem. Například záběr signovaný jako „Untitled #49“³⁶¹ působí spíše pitoreskně a evokuje úsměvně pojatý výjev z nějakého snu. Jmenovaný snímek Diany Arbus patří mezi skupinu několika fotografií ze série „Untitled“, které byly prvně publikované až v posledních letech (David Zwirner Gallery, 2018)³⁶².

Je třeba zmínit, že fotografie choromyslných lidí v maskách a maškarních kostýmech tvojí snad nejpůsobivější skupinu fotografií Diane Arbus, které kdy vytvořila. Z některých snímků, kde autorka zkoušela zachytit temnou atmosféru například tím, že je podexponovala nepoužitím zábleskového zařízení, sálá přízračná atmosféra³⁶³, z níž můžeme odezírat duševní temnotu pocitů, které musela v sobě Arbus zažívat a jež mohly v konečném důsledku předznamenat její tragický skon. Například snímek s označením „Untitled #3“³⁶⁴ evokuje zjevení symbolu smrti. Další snímky zase pro změnu připomínají výskyt jakýchsi démonických bytostí³⁶⁵ z pohádek bratří Grimů³⁶⁶ či postav strašidelných historek o zlověstných klaunech³⁶⁷, jaké můžeme například nalézt v pozdějších filmových adaptacích hororových novel z pera amerického spisovatele Stephena Kinga. U fotografií zamaskovaných bláznů, ve kterých nevidíme přímo do jejich tváří, lze fenomén

³⁶⁰ Fotografie: Diane Arbus, Untitled (47), 1970-1971 (Arbus, 2011). Viz obr. příloha označení

Cit.4.kap.Pozn.318_72. D.A.Untitled47

³⁶¹ Fotografie: Diane Arbus, Untitled (49), 1970-1971 (Lubow, 2018). Viz obr. příloha označení

Cit.4.kap.Pozn.319_73. D.A.Untitled49

³⁶² Dostupné z: <https://www.davidzwirner.com/exhibitions/diane-arbus-untitled>

³⁶³ Fotografie: Diane Arbus, Untitled (45), 1970-1971 (Arbus, 2011). Viz obr. příloha označení

Cit.4.kap.Pozn.321_74. D.A.Untitled45

³⁶⁴ Již citovaná fotografie. Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.309_64. D.A.Untitled3

³⁶⁵ Fotografie: Diane Arbus, Untitled (39), 1970-1971 (Arbus, 2011). Viz obr. příloha označení

Cit.4.kap.Pozn.323_75. D.A.Untitled39

³⁶⁶ (DeCarlo, 2004)

³⁶⁷ Již citovaná fotografie. Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.308_63. D.A.Untitled

ošklivosti detekovat hlavně v situační rovině, kdy je symbol chaotických projevů šílenství ukryt třeba jen v naznačeném křečovitém vytýčení hlavy směrem vzhůru³⁶⁸. Mnohdy zase Diane Arbus na svých fotografiích retardovaných lidí v karnevalových proprietách divákovi nabízí až místy humorně hravou podívanou naznačené záměny rodinných³⁶⁹ (například imaginární vztah rodiče a jeho dítěte) či genderových rolí, když na fotografiích pózuje postižené ženy s nalepeným mužným knírkem³⁷⁰.

V posledních letech svého života Diane Arbus pořídila, kromě výše uváděných fotografií bláznů, také některé snímky, které dnes považuje v kontextu celé její tvorby za ikonické. Mezi těmito díly můžeme například zmínit fotografii obskurního páru důchodců, který zvítězil v taneční soutěži pro seniory³⁷¹. Dojem zřůdné monstróznosti vyvolává fotografie extrémně vysokého muže ve společnosti jeho rodičů³⁷². U této fotografie je ovšem při znalosti dalších snímků³⁷³ Diany Arbus, které vznikly v době vytvoření tohoto snímku, možné, že Arbus tyto postavy umně aranžovala, co ovlivnilo výsledný dojem z fotografie (zděšení versus usměvavá rodina spojená láskyplným vztahem). Další slavnou fotografií z poslední tvůrčí fáze života Diany Arbus je rovněž intimní portrét usmívajícího se trpasličího muže z Mexika³⁷⁴, na kterém Arbus destruuje zřůdné stigma v té době

³⁶⁸ Fotografie: Diane Arbus, Untitled (4), 1970-1971 (Arbus, 2011). Viz obr. příloha označení

Cit.4.kap.Pozn.326_76. D.A.Untitled4

³⁶⁹ Fotografie: Diane Arbus, Untitled (19), 1970-1971 (Arbus, 2011). Viz obr. příloha označení

Cit.4.kap.Pozn.327_77. D.A.Untitled19

³⁷⁰ Fotografie: Diane Arbus, Untitled, 1970-1971 (Arbus, 2011). Viz obr. příloha označení

Cit.4.kap.Pozn.328_78. D.A.Untitled

³⁷¹ Již citovaná fotografie. Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.292_48. D.A.Senior1

³⁷² Fotografie: Diane Arbus, Eddie Carmel, Jewish Giant, taken at Home with His Parents in the Bronx,

N.Y., 1970 (Arbus, n.d.). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.330_79. D.A.Giant1

³⁷³ Fotografie: Diane Arbus, Eddie Carmel, Jewish Giant, taken at Home with His Parents in the Bronx,

N.Y., 1970 (Phillips, 2003, s. 153). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.331_80. D.A.Giant2

³⁷⁴ Fotografie: Diane Arbus, Mexican Dwarf in His Hotel Room, N.Y.C. 1970 (Arbus, n.d.). Viz obr. příloha

označení Cit.4.kap.Pozn.332_81. D.A.Mexican1

obklopující lidi s poruchami růstu, když zmiňovaného muže ukazuje jako normálního člověka prožívající chvíle pohody a radosti ze života.

Dílo fotografky Diane Arbus v tematickém kontextu zobrazování ošklivosti ve fotografii považuji v daném kontextu úhlavní. Tomu odpovídá i prostor, který jsem v této diplomové práci věnoval právě fotografiím Diany Arbus. Na závěr této podkapitoly je možné zdůraznit, že dílo Diany Arbus ještě pořád, navzdory desítkám let uplynulých od její smrti, stále není celé prozkoumané a je možné, že celá řada jejích fotografií (včetně těch, které explicitně vyobrazují fenomén ošklivosti) může čekat na své zveřejnění a patřičné prozkoumání (Lubow, 2018)³⁷⁵.

³⁷⁵ Jen v oblastech ústavů pro mentálně postižené Diane Arbus mohla údajně pořídít až 1900 fotografií, přičemž do dnešní doby nebylo v rámci Untitled série publikováno víc než okolo 700) fotografií. (Lubow, 2018)

Obrazová příloha: 4.1. Diane Arbus

Lisette Model



1



2



3



4



5



6



7



9



10



9

- | | | |
|--|---|---|
| 1 / Cit.4.kap.Pozn.276_1.L.M.Škaredé1. | / | Lisette Model, Murray Hill Hotel, New York, 1940-1947. |
| 2 / Cit.4.kap.Pozn.277_2.L.M.Přízračné1 | / | Lisette Model, The Murray Hill Hotel, New York, 1940. |
| 3 / Cit.4.kap.Pozn.278_3.L.M.Tělnaté1 | / | Lisette Model, Delancey Street, New York, ca. 1942. |
| 4 / Cit.4.kap.Pozn.279_4.L.M.Zestárlé1 | / | Lisette Model, Old Woman, Lower East Side, 1940. |
| 5 / Cit.4.kap.Pozn.280_5.L.M.Zlověstné1 | / | Lisette Model, Woman with Veil, San Francisco, 1949. |
| 6 / Cit.4.kap.Pozn.281_6.L.M.Žebráci1 | / | Lisette Model, Untitled, ca. 1940-1950. |
| 7 / Cit.4.kap.Pozn.282_7.L.M.Liliputi1 | / | Lisette Model, Provincetown, ca. 1943. |
| 8 / Cit.4.kap.Pozn.283_8.L.M.Slepec.1 | / | Lisette Model, Blind Man (detail), Paris, 1937. |
| 9 / Cit.4.kap.Pozn.284_9.L.M.Alkoholismus1 | / | Lisette Model, Sammy's (detail), New York, ca. 1940-1944. |
| 10 / Cit.4.kap.Pozn.285_10.L.M.Gypsy1 | / | Lisette Model, Anastasia, Queen of the Gypsies, ca. 1945. |

Obrazová příloha: 4.1. Diane Arbus

Lisette Model



11



12



13

11 / Cit.4.kap.Pozn.286_11.L.M.Snobsky1 /

Lisette Model, Fifth Avenue, New York, 1940.

12 / Cit.4.kap.Pozn.287_12.L.M.Trans1 /

Lisette Model, Singer at Sammy's Bar, 1940.

13 / Cit.4.kap.Pozn.228_13.L.M.Hermafrodit1 /

Lisette Model, Albert-Alberta, Hubert's Forty-second Street Flea Circus, New York, c. 1945.

Obrazová příloha: 4.1. Diane Arbus

Jacob August Riis



14

14 / Cit.4.kap.Pozn.289_14.J.A.R.Beglar.1 / Jacob August Riis, Ancient Lodger, Eldridge Street Police Station (detail), 1890.

Obrazová příloha: 4.1. Diane Arbus

August Sander



15



16



17



18

15 / Cit.4.kap.Pozn.290_15. A.S. Midgets.1 /

16 / Cit.4.kap.Pozn.291_18. A.S.Blind.1 /

17 / Cit.4.kap.Pozn.292_19. A.S.Victim.1 /

18 / Cit.4.kap.Pozn.290b_16. A.S. Cretin1 /

August Sander, Midgets (detail), 1913.

August Sander, Blind Miner and Blind Soldier (detail), ca. 1930.

August Sander, Explosion Victim (detail), ca. 1930.

August Sander, Cretin detail), 1924.

Obrazová příloha: 4.1. Diane Arbus

Paul Strand



19



20

19 / Cit.4.kap.Pozn.294_19. P.S.Blind1

/

Paul Strand, Blind Woman (detail), 1916.

20 / Cit.4.kap.Pozn.295_21. P.S.Fat1

/

Paul Strand, Untitled (Fat Woman; detail), 1917.

Obrazová příloha: 4.1. Diane Arbus

Weegee



21



24



25



22



23

21 / Cit.4.kap.Pozn.296_21. A.F.Murder1

/

Weegee, Dead on Arrival, New York City, 1945.

22 / Cit.4.kap.Pozn.297_22. A.F.Shorty1

/

Weegee, Shorty, The Bowery Cherub, New Year's Eve at Sammy's Bar, 1943.

23 / 23_Cit.4.kap.Pozn.298_23. A.F.Sammy1_

/

Weegee, At Sammy's in the Bowery, 1944

24 / Cit.4.kap.Pozn.299_24. A.F.Critic1

/

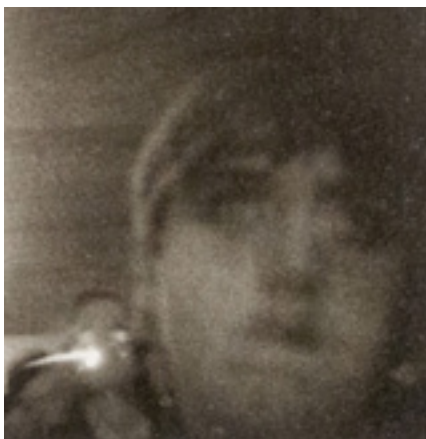
Weegee, The Critic (Mrs Cavanaugh and Friend About to enter the Metropolitan Opera House), 1943.

Obrazová příloha: 4.1. Diane Arbus

Diane Arbus



27



28



29

27 / Cit.4.kap.Pozn.267_27. D.A.Kino1
28 / Cit.4.kap.Pozn.269_28. D.A.Body1
29 / Cit.4.kap.Pozn.270_29. D.A.Pacient1

/ Diane Arbus, Audience with Projection Booth (detail), N.Y.C., 1958.
/ Diane Arbus, An Autopsy, Contact Sheet #668 (detail), 1959.
/ Diane Arbus, Old woman in a hospital bed (detail), N.Y.C. 1958.

Obrazová příloha: 4.1. Diane Arbus

Diane Arbus



30



31



32



33



34

30 / Cit.4.kap.Pozn.271_30.D.A.Chlapec1

/

Diane Arbus, *Child with Toy Hand Grenade in Central Park (detail)*, N.Y.C., 1962.

31 / Cit.4.kap.Pozn.272_31. D.A.Impersonator1

/

Diane Arbus, *Female Impersonators in Mirrors (detail)*, New York City, 1958.

32 / Cit.4.kap.Pozn.273_32. D.A.Dwarf1

/

Diane Arbus, *Woman and a Dwarf Backstage at The Circus (detail)*, 1959.

33 / Cit.4.kap.Pozn.274_33. D.A.Beach1

/

Diane Arbus, *Man in hat, trunks, socks and shoes (detail)*, Coney Island, N.Y., 1960.

34 / Cit.4.kap.Pozn.275_34. D.A.Liliputka1

/

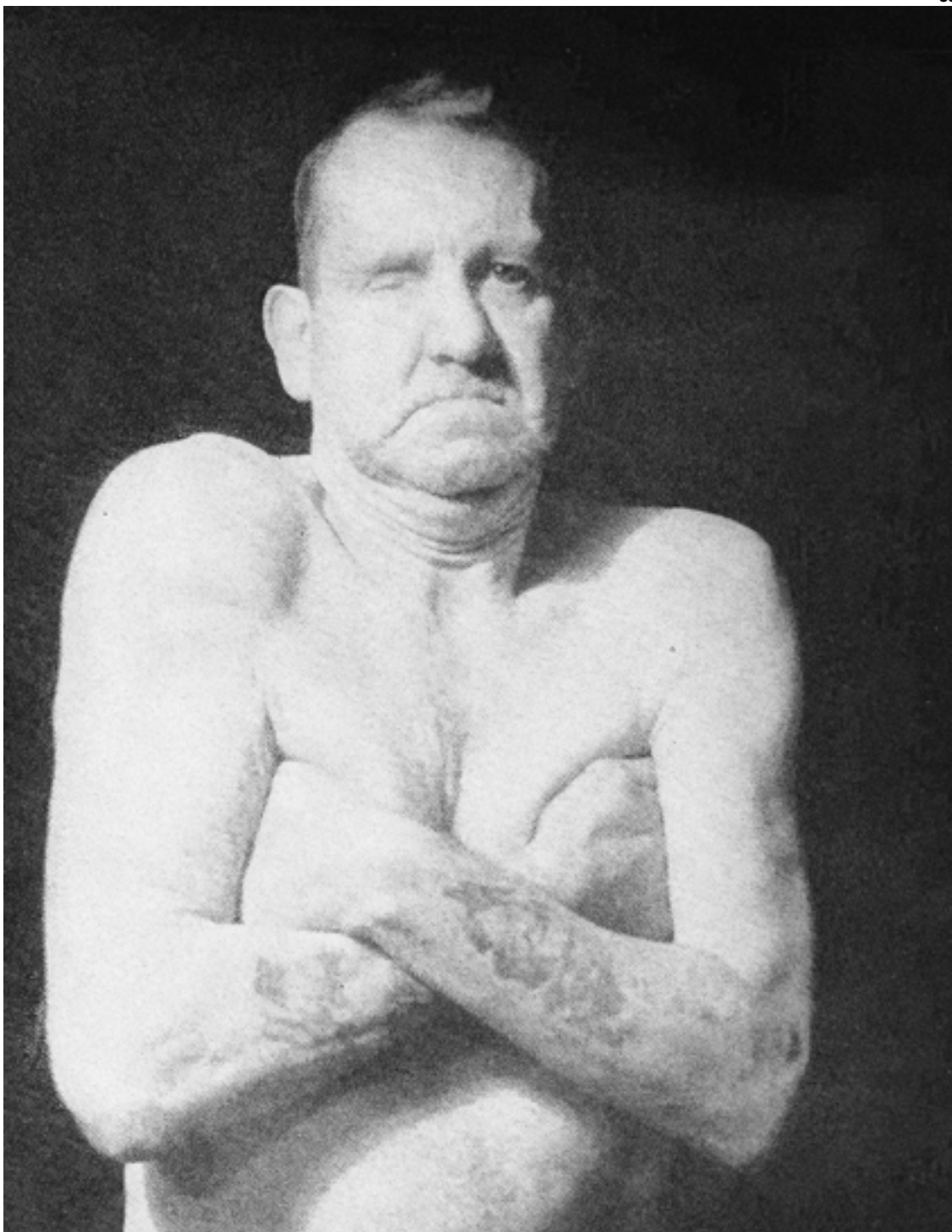
Diane Arbus, *Miss Makrina, a Russian midget in her kitchen*, N.Y.C. 1959.

Obrazová příloha: 4.1. Diane Arbus

Diane Arbus

35 / Cit.4.kap.Pozn.276_35. D.A.Mad1

/ Diane Arbus, Walter L. Gregory, From photoessay , The Vertical Journey', Esquire, July, 1960.



35

Obrazová příloha: 4.1. Diane Arbus

Diane Arbus



36



37



38

36 / Cit.4.kap.Pozn.277_36. D.A.Actor1

/

Diane Arbus, Andrew Ratoucheff (detail), From photoessay , The Vertical Journey', Esquire, July, 1960

37 / Cit.4.kap.Pozn.278_37. D.A.Jungle1

/

Ukázka fotoreprodukce dvojstránky fotoeseje „The Vertical Journey“ s fotografiemi Diany Arbus, která vyšla v časopise Esquire v červenci roku 1960. Popiska pro fotografii vlevo: Diane Arbus, Hezekiah Trambles, From photoessay , The Vertical Journey', Esquire, July, 1960

38 / Cit.4.kap.Pozn.279_38. D.A.Dracula1

/

Diane Arbus, Jack Dracula (detail),The Marked Many, Ny.Y.C., 1961.

Obrazová příloha: 4.1. Diane Arbus

Diane Arbus



39



40



41

42



43



45



39 / Cit.4.kap.Pozn.281_39. D.A.Carnival1

40 / Cit.4.kap.Pozn.282_40. D.A.Needle1

41 / Cit.4.kap.Pozn.283_41. D.A.Headless1

42 / Cit.4.kap.Pozn.284_42. D.A.Patriot1

43 / Cit.4.kap.Pozn.286_43. D.A.Samota1

45 / Cit.4.kap.Pozn.288_45. D.A.Rodina1

/ Diane Arbus, Tattooed Man at a Carnival, ca. 1970.

/ Diane Arbus, Human Pincushion at a Carnival in His Silk Shirt, 1961

/ Diane Arbus, Headless woman (detail), N.Y.C. 1961.

/ Diane Arbus, Patriotic young man with a flag (detail), N.Y.C. 1967.

/ Diane Arbus, Unknown Woman from Washington Square Park (Detail of Contact Sheet #4038), 1965.

/ A young Brooklyn family going for a Sunday outing, N.Y.C, 1966

Obrazová příloha: 4.1. Diane Arbus

Diane Arbus



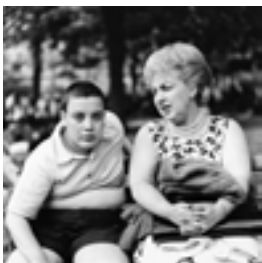
48



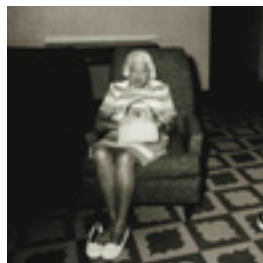
49



47



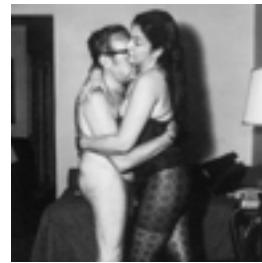
46



50



51



52

46 / Cit.4.kap.Pozn.289_46. D.A.Mother1 /

47 / Cit.4.kap.Pozn.291_47. D.A.Transsex1 /

48 / Cit.4.kap.Pozn.292_48. D.A.Senior1 /

49 / Cit.4.kap.Pozn.293_49. D.A.Fat1_ /

50 / Cit.4.kap.Pozn.294_50. D.A.Woman1 /

51 / Cit.4.kap.Pozn.295_51. D.A.Trpaslici1 /

52 / Cit.4.kap.Pozn.296_52. D.A.Sado1 /

Diane Arbus, Woman and Her Son, 1965.

Diane Arbus, Transvestite at a Drag Ball (detail), New York City, 1970.

Diane Arbus, The King and Queen of a Senior Citizens' Dance (detail), New York City, 1970.

Diane Arbus, Fat Man at Carnival (detail), 1970.

Diane Arbus, Untitled (Woman in chair with ashtray; detail), ca. 1965.

Diane Arbus, Russian Midget Friends (detail), 1969.

Diane Arbus, Dominatrix embracing her client (detail), N.Y.C., 1970.

Obrazová příloha: 4.1. Diane Arbus

Diane Arbus



53



54



55

53 / Cit.4.kap.Pozn.297_53. D.A.Nude1

/

Diane Arbus, A Husband and Wife in the Woods at a Nudist Camp (detail), NJ, 1963.

54 / Cit.4.kap.Pozn.298_54. D.A.Nude2

/

Diane Arbus, A Family One Evening in a Nudist Camp (detail), PA, 1963.

55 / Cit.4.kap.Pozn.299_55. D.A.Nude3

/

Diane Arbus, Retired Man and His Wife at Home in Nudist Camp (detail), One Morning, New Jersey, 1963.

Obrazová příloha: 4.1. Diane Arbus

Richard Avedon



56

56 / Cit.4.kap.Pozn.301_56. R.A.Louisiana1 /

57 / Cit.4.kap.Pozn.302_57. R.A.Louisiana2 /



57

Richard Avedon, East Louisiana State Mental Hospital #20 (detail), Jackson, Louisiana, 1963.

Richard Avedon, East Louisiana State Mental Hospital #15 (detail), Jackson, Louisiana, 1963.

Obrazová příloha: 4.1. Diane Arbus

Richard Avedon



59



58

58 / Cit.4.kap.Pozn.303_58. R.A.Louisiana3 /

Richard Avedon, East Louisiana State Mental Hospital #9 (detail), Jackson, Louisiana, 1963.

59 / Cit.4.kap.Pozn.304_59. R.A.Louisiana4 /

Richard Avedon, East Louisiana State Mental Hospital #5 (detail), Jackson, Louisiana, 1963.

Obrazová příloha: 4.1. Diane Arbus

Diane Arbus



60



62



63



64



64

60 / Cit.4.kap.Pozn.303_60. D.A.Untitled8

/ Diane Arbus, Untitled (8), 1970-1971. (detail)

61 / Cit.4.kap.Pozn.306_61. D.A.Untitled6

/ Diane Arbus, Untitled (6), 1970-1971. (detail)

62 / Cit.4.kap.Pozn.307_62. D.A.Untitled23

/ Diane Arbus, Untitled (23), 1970-1971. (detail)

63 / Cit.4.kap.Pozn.308_63. D.A.Untitled

/ Diane Arbus, Untitled, 1970-1971. (detail)

64 / Cit.4.kap.Pozn.309_64. D.A.Untitled3

/ Diane Arbus, Untitled (3), 1970-1971. (detail)

Obrazová příloha: 4.1. Diane Arbus

Diane Arbus



65



66



68



67

65 / Cit.4.kap.Pozn.311_65. D.A.Untitled5
66 / Cit.4.kap.Pozn.312_66. D.A.Untitled13
67 / Cit.4.kap.Pozn.313_67. D.A.Untitled1
68 / Cit.4.kap.Pozn.314_68. D.A.Untitled

/ Diane Arbus, Untitled (Five women in masks), 1970-1971. (detail)
/ Diane Arbus, Untitled (13), 1970-1971
/ Diane Arbus, Untitled (1), 1970-1971. (detail)
/ Diane Arbus, Untitled (detail), 1970-1971.

Obrazová příloha: 4.1. Diane Arbus

Diane Arbus



70



71



69

69 / Cit.4.kap.Pozn.315_69. D.A.Chair1

/ Diane Arbus, Untitled (Masked Woman in a Wheelchair, Pennsylvania), 1970. (detail)

70 / Cit.4.kap.Pozn.316_70. D.A.Untitled7

/ Fotografie: Diane Arbus, Untitled (7), 1970-1971. (detail)

71 / Cit.4.kap.Pozn.317_71. P.B.Slepci1

/ Pieter Bruegel, Podobenství o slepcích, 1568. (detail)

Obrazová příloha: 4.1. Diane Arbus

Diane Arbus



72



73



74



78



75

- 72 / Cit.4.kap.Pozn.317_72. D.A.Untitled47 /
- 73 / Cit.4.kap.Pozn.319_73. D.A.Untitled49 /
- 74 / Cit.4.kap.Pozn.321_74. D.A.Untitled45 /
- 75 / Cit.4.kap.Pozn.323_75. D.A.Untitled39 /
- 76 / Cit.4.kap.Pozn.326_76. D.A.Untitled4 /
- 77 / Cit.4.kap.Pozn.327_77. D.A.Untitled19 /
- 78 / Cit.4.kap.Pozn.328_78. D.A.Untitled /

- Diane Arbus, Untitled (47), 1970-1971.
- Diane Arbus, Untitled (49), 1970-1971.
- Diane Arbus, Untitled (45), 1970-1971.
- Diane Arbus, Untitled (39), 1970-1971.
- Diane Arbus, Untitled (4), 1970-1971. (detail)
- Diane Arbus, Untitled (19), 1970-1971 (detail)
- Diane Arbus, Untitled, 1970-1971. (detail)



76



77

Obrazová příloha: 4.1. Diane Arbus

Diane Arbus



79



80



82



81

79 / Cit.4.kap.Pozn.330_79. D.A.Giant1

/ Diane Arbus, Eddie Carmel, Jewish Giant, taken at Home with His Parents in the Bronx, N.Y., 1970. (detail)

80 / Cit.4.kap.Pozn.331_80. D.A.Giant2

/ Diane Arbus, Eddie Carmel, Jewish Giant, taken at Home with His Parents in the Bronx, N.Y., 1970.

81 / Cit.4.kap.Pozn.332_81. D.A.Mexican1

/ Diane Arbus, Mexican Dwarf in His Hotel Room, N.Y.C. 1970. (detail)

82 / Cit.4.kap.Pozn.326_82. D.A.Gloves1

/ Diane Arbus, Woman With White Gloves and Fancy Hat, N.Y.C., 1963. (detail)

4.2. Les Krims

Americký fotograf Les Krims (*1942) pocházející z New Yorku patří k průkopníkům inscenované fotografie na umělecké scéně 70. let minulého století. Fenomén ošklivosti již od začátku své tvorby Krims chápal provokativně a konceptuálně se jej snažil cíleně využít tak, aby mu posloužil jako nástroj, pomocí kterého mohl parodovat v té době usedlé pojetí fotožurnalistické, módní, forenzní, reklamní, feministicko-aktivistické fotografie a formalisticky pojatou tvorbu umění na amerických školách (Brill, 2011). Rebelsky schizoidní styl Krimsových tvůrčích témat, v jejichž rámci často akcentoval motiv nahoty nehezkyých těl žen³⁷⁶ ve zralém věku (často mu v tomto smyslu pózovala jeho vlastní matka) ve spojení s provokujícím aranžmá evokující hnus modernistické doby posedlé technickým pokrokem, ideálem přestetizované krásy v módním průmyslu & showbusinessu nebo nihilisticky tabloidním dokumentování následků zločinného násilí na stánkách bulvárního tisku, Krimsovi již v prvních letech 70. let vysloužil stigma kontroverzního umělce. Reakce některých konzervativně orientovaných lidí na Krimsovu tvorbu byl někdy velmi prudké. Například jeden muž v Memphisu v roce 1971, v návaznosti na Krimsovu výstavu v Memphis Academy of Art, unesl 14letého chlapce a dožadoval se okamžitého stažení Krimsových fotografií z výstavní síně. Poté, co tak bylo učiněno, muž unesené rukojmí skutečně propustil (Brill, 2011).

Důvodem, proč jsme fotografa Les Krimse do této diplomové práce zařadil, jsou zejména jeho snímky lidí s trpasličí vadou růstu, které v roce 1972 Krims vydal ve formě portfoliového balení jednotlivých fotografií pod názvem „The Little People of America. 1971.“ (Krim, 1972). Krims svůj projekt mohl uskutečnit díky podpoře organizace, která v Americe sdružovala osoby trpící nanismem, což je lidově řečeno trpasličí porucha růstu (Les Krims, 2001). Jedná se o aranžované portréty liliputů v interiérových³⁷⁷ i

³⁷⁶ Fotografie: Les Krims, Dentist Office Fiction, Buffalo, New York, 1973 (Krim, 2010). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.334_82. L.K.Woman1

³⁷⁷ Fotografie: Les Krims, Little Person with Ironing Board (from 'Little People of America', 1971), Niagara Falls, New York, 1971 (Krim, 1972). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.335_83. L.K.Dwarf1

exteriérových³⁷⁸ podmínkách. Krims osoby s miniaturní výškou těla fotografoval většinou u příležitosti jejich sjezdů³⁷⁹, které se tehdy uskutečňovaly v Oaklandu a v Atlantě. Krims v uvedené projektové sérii snímků fenomén ošklivosti užívá ve formě groteskních výjevů z nadhledu³⁸⁰ či podhledu³⁸¹ na trpasličí osoby. Podivná jinakost těchto osob je Krimsem dosahována také zvolenou formou užitého fotografického materiálu (zrnitý černobílý film) a formátu (kinofilm). Vyznění Krimsových fotografií trpaslíků a trpaslic připomíná v lecčems atmosféru některých fotografií Diany Arbus³⁸². Nicméně je třeba se vyhnout mýlce, že by Krims mohl mít v době podobné empatické cítění se trpasličími „zrůdmi“, jako měla Diane Arbus³⁸³, která se s řadou liliputů osobně přátelila a zachycovala je v průběhu několika let. Les Krims pouze tento styl imitoval a defacto „zneužil“ pro účely zesměšňující parodie na jím pocítované dogma dobové fotožurnalistické fotografie (Brill, 2011). Krims styl obrazový styl Diany Arbus (jmenovitě její série snímků z prostředí nudistických kempů) rovněž volně cituje také na fotografii škaředě vypadající nudistky pózující před Krimsovým fotoaparátém s puškou³⁸⁴.

Dalším polem, kde Les Krims ve svých fotografiích zachycuje prvky projevů ošklivosti, jsou jeho fotografie lidí trpící nějakým handicapem, který zohyzďuje jejich fyzický zjev. Přímý odkaz na tvorbu výše zmiňované Diane Arbus Krims dokonce

³⁷⁸ Fotografie: Les Krims, Untitled (from 'Little People of America', 1971), New York, 1971 (Krims, 1972).

Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.336_84. L.K.Dwarf2

³⁷⁹ Fotografie: Les Krims, Untitled (from 'Little People of America', 1971), New York, 1971 (Krims, 1972).

Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.337_85. L.K.Dwarf3

³⁸⁰ Fotografie: Les Krims, Untitled (from 'Little People of America', 1971), 1971 (Krims, 1972). Viz obr.

příloha označení Cit.4.kap.Pozn.338_86. L.K.Dwarf4

³⁸¹ Fotografie: Les Krims, Untitled (from 'Little People of America', 1971), 1971 (Krims, 1972). Viz obr.

příloha označení Cit.4.kap.Pozn.339_87. L.K.Dwarf5

³⁸² Fotografie: Les Krims, Untitled (from 'Little People of America', 1971), 1971 (Krims, 1972). Viz obr.

příloha označení Cit.4.kap.Pozn.340_88. L.K.Dwarf6

³⁸³ Fotografku Diane Arbus Les Krims považoval za jeden ze svých idolů (Schwendener, 2004).

³⁸⁴ Fotografie: Les Krims, Nudist Willing to Defend Her Home, Rochester, New York, 1968 (Krims, 2010).

Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.342_89. L.K.Nudist1

zakomponoval do jedné z takto pojatých fotografií³⁸⁵. Na ní je zachycena osoba vykazující vizuální známky mentálního postižení, jenž má na sobě připevněnou ceduli s nápisem „Diane Arbus Lives in Us“. Bizarní esence je přítomná v Krimsově aranžmá fotografii, na níž je ztvárněn mongoloidní muž krvácející z nosu ve společnosti usmívající se ženy se dvěma psy³⁸⁶.

Na jiných fotografiích si Les Krims svůj jízlivý smysl pro provokující „podivno“ neuctivě vybíjí například na aranžovaném snímku zachycující znetvořeného muže o berlích³⁸⁷ ve společnosti dvou nahých dívek či dvojportrétu ukazující v nahotě svou matku a mladou ženou trpící extrémní šilhavostí očí³⁸⁸. Tělnatou postavu Krimsovy matky, která svého syna v jeho tvorbě aktivně podporovala³⁸⁹ už od jeho studií na umělecké škole Cooper Union v New Yorku, je možné vidět na celé řadě dalších Krimsových fotografií. Krims svou matku například zachycuje při výměně umělého chrupu³⁹⁰ nebo jí dokonce zasvětil celou sérii zaměřenou na svéráznou interpretaci kuchařky na výrobu kuřecí polévky³⁹¹. V tomto projektu Krims tělo své matky schválně zachycuje v převážně nechutném aranžmá, což je právě opak toho, čeho snaží dosáhnout skuteční tvůrci

³⁸⁵ Fotografie: Les Krims, Diane Arbus Lives in Us #1, Buffalo, New York, 1971 (Krims, 2010). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.343_90. L.K.Arbus1

³⁸⁶ Fotografie: Les Krims, Young Mongoloid Man with Bleeding Nose and Chow Chow Dogs, Bay Parkway, Brooklyn, New York, 1968 (Krims, 2010). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.344_91. L.K.Mongoloid1

³⁸⁷ Fotografie: Les Krims, He Eagerly Participated When I Explained the Picture Was About Preparation, Huntin and Careful Aim, Buffalo, New York, 1973 (Krims, 2010). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.345_92. L.K. Mutilated1

³⁸⁸ Fotografie: Les Krims, Sally Krims, Guns in Her Bra, Posing with a Cross-Eyed Woman, Buffalo, New York, 1970 (Krims, 2010). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.346_93. L.K. Cross-Eyed1

³⁸⁹ (Brill, 2011)

³⁹⁰ Fotografie: Les Krims, My Mother Sticking-Out Her False Teeth, Brooklyn, New York, 1970 (Krims, 2010). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.348_94. L.K.Teeth1

³⁹¹ Fotografie: Les Krims, My Mother Sticking-Out Her False Teeth, Brooklyn, New York, 1970 (Krims, 1972). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.349_95. L.K.Soup1

gastronomických kuchařek (de facto je to úmyslná negace principu obecně platného v celé širší produktové a reklamní fotografii).

V jiném svém obrazovém cyklu nazvaném "Fictcryptokrimsographs"³⁹² z roku 1975 Krims pracuje s evokací ošklivosti formou destruktivních zásahů do emulze polaroidových materiálů. Proto na řadě snímků z této série, která měla za cíl se vysmívat módní fotografii³⁹³, můžeme vidět portréty žen, jejichž tváře vypadají děsuplně znetvořené³⁹⁴ či téměř zbavené lidských rysů³⁹⁵. V bizarním duchu groteskna se nesou také další inscenované fotografie Les Krimse, z nichž namátkou můžeme zmínit ty snímky operující v odporlivém duchu s medicínskou tematikou³⁹⁶, zobrazující beznohé lidi³⁹⁷, či buranským způsobem provokující aranžmá, jež Krims vytvořil se svým přítelem, který byl rovněž fotograf, Paulem Diamondem³⁹⁸.

Tvorba fotografa Les Krimse ze 70. let dokázala získat na umělecké scéně patřičnou pozornost nejen kvůli svému kontroverznímu provokujícímu pojetí, ale i díky tomu, že napomohla razit cestu inscenované konceptuální fotografii. Snímky Les Krimse ovlivnily řadu autorů, kteří ve sféře inscenované fotografie cíleně používali fenomén ošklivosti, jako

³⁹² (Krim, 1975)

³⁹³ (Les Krim, 2001)

³⁹⁴ Fotografie: Les Krim, Radiation Victim Holding a Rabbit and Carrot, 1974 (Krim, 1975). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.352_96. L.K.Polaroid1

³⁹⁵ Fotografie: Les Krim, Meatgrinder Triangle Fiction (from series "Fictcryptokrimsographs"), 1974 (Krim, 1975). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.353_97. L.K.Polaroid2

³⁹⁶ Fotografie: Les Krim, Self-Operation Fiction, 1973 (Coleman, 2017). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.354_98. L.K.Operation1

³⁹⁷ Fotografie: Les Krim, Human Being as a Piece of Sculpture Fiction, 1970 (Bogdan, 2012). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.355_99. L.K.Amputation1

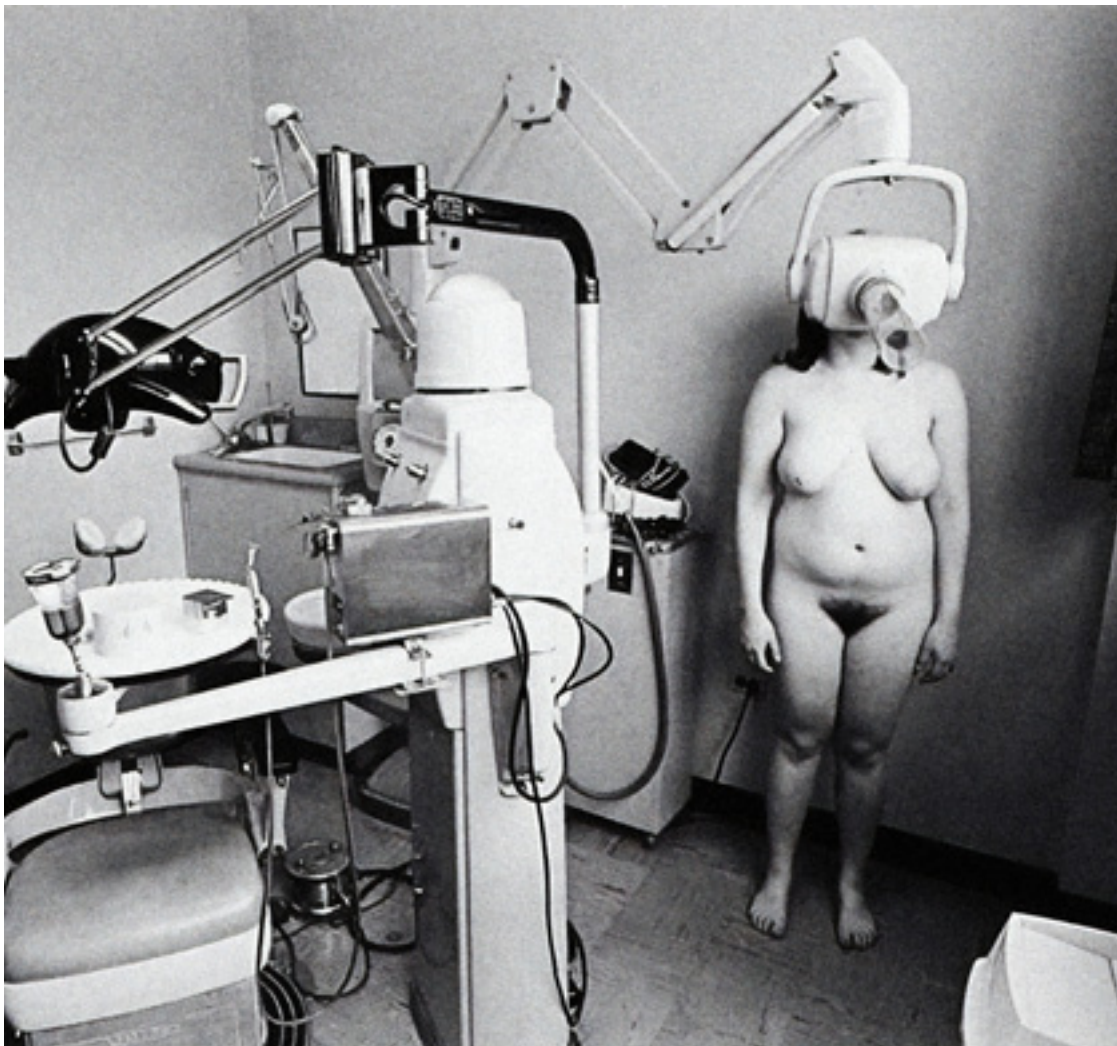
³⁹⁸ Fotografie: Les Krim, Paul Diamond seated in the engine compartment of his 1963, 122S Volvo Wagon, Buffalo, New York, 1978 (Coleman, 2017). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.356_100. L.K.Diamond1

byla například americká fotografka Cindy Sherman³⁹⁹, jejíž vybrané fotografie v této diplomové práci rovněž zmiňuji.

³⁹⁹ O generaci mladší umělkyně Cindy Sherman Les Krimse osobně poznala jako jeho studentka v uměleckém centru The Hallwalls Contemporary Art Center v Buffalu. (Brill, 2011)

Obrazová příloha: 4.2. Les Krims

Les Krims



1



15

1 / Cit.4.kap.Pozn.334_82. L.K.Woman1

/ Les Krims, Dentist Office Fiction, Buffalo, New York, 1973. (detail)

15 / Cit.4.kap.Pozn.349_95. L.K.Soup1

/ Les Krims, Making Chicken Soup, 1972.

Obrazová příloha: 4.2. Les Krims

Les Krims



2



3



6

- 1 / Cit.4.kap.Pozn.335_83. L.K.Dwarf1 / Les Krims, Little Person with Ironing Board (from 'Little People of America', 1971), Niagara Falls, New York, 1971. (detail)
- 2 / Cit.4.kap.Pozn.336_84. L.K.Dwarf2 / Les Krims, Untitled (from 'Little People of America', 1971), New York, 1971. (detail)
- 6 / Cit.4.kap.Pozn.339_87. L.K.Dwarf5 / Les Krims, Untitled (from 'Little People of America', 1971), New York, 1971. (detail)

Obrazová příloha: 4.2. Les Krims

Les Krims



5



4



7

4 / Cit.4.kap.Pozn.337_85. L.K.Dwarf3

/ Les Krims, Untitled (from ‚Little People of America‘), 1971. (detail)

5 / Cit.4.kap.Pozn.338_86. L.K.Dwarf4

/ Les Krims, Untitled (from ‚Little People of America‘), 1971.

7 / Cit.4.kap.Pozn.340_88. L.K.Dwarf6

/ Les Krims, Untitled (from ‚Little People of America‘), 1971.

Obrazová příloha: 4.2. Les Krims

Les Krims



11



10

10 / Cit.4.kap.Pozn.344_91. L.K.Mongoloid1 /

Les Krims, Young Mongoloid Man with Bleeding Nose and Chow Chow Dogs, Bay Parkway, Brooklyn, New York, 1968.

11 / Cit.4.kap.Pozn.345_92. L.K. Mutilated1 /

Les Krims, He Eagerly Participated When I Explained the Picture Was About Preparation, Huntin and Careful Aim, Buffalo, New York, 1973.

Obrazová příloha: 4.2. Les Krims

Les Krims



13



12

12 / Cit.4.kap.Pozn.346_93. L.K. Cross-Eyed1 /

Les Krims, Sally Krims, Guns in Her Bra, Posing with a Cross-Eyed Woman, Buffalo, New York, 1970. (deWtail)

13 / Cit.4.kap.Pozn.348_94. L.K.Teeth1 /

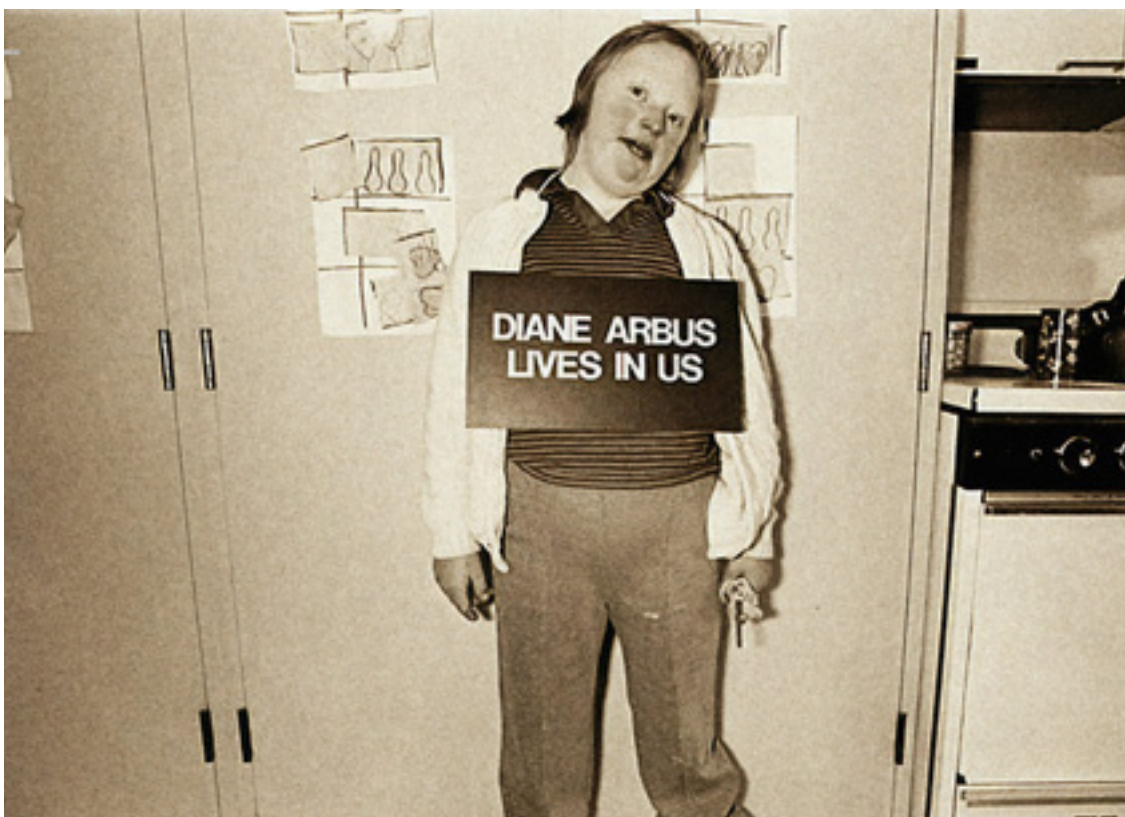
Les Krims, My Mother Sticking-Out Her False Teeth, Brooklyn, New York, 1970.. (detail)

Obrazová příloha: 4.2. Les Krims

Les Krims



8



9

- 8 / Cit.4.kap.Pozn.342_89. L.K.Nudist1 / Les Krims, Nudist Willing to Defend Her Home, Rochester, New York, 1968. (detail)
- 9 / Cit.4.kap.Pozn.343_90. L.K.Arbus1 / Les Krims, Diane Arbus Lives in Us #1, Buffalo, New York, 1971. (detail)

Obrazová příloha: 4.2. Les Krims

Les Krims



16



17

16 / Cit.4.kap.Pozn.352_96. L.K.Polaroid1

17 / Cit.4.kap.Pozn.353_97. L.K.Polaroid2

/

Les Krims, Radiation Victim Holding a Rabbit and Carrot, 1974.

/

Les Krims, Meatgrinder Triangle Fiction (from series „Fictcryptokrimsographs“), 1974.

Obrazová příloha: 4.2. Les Krims

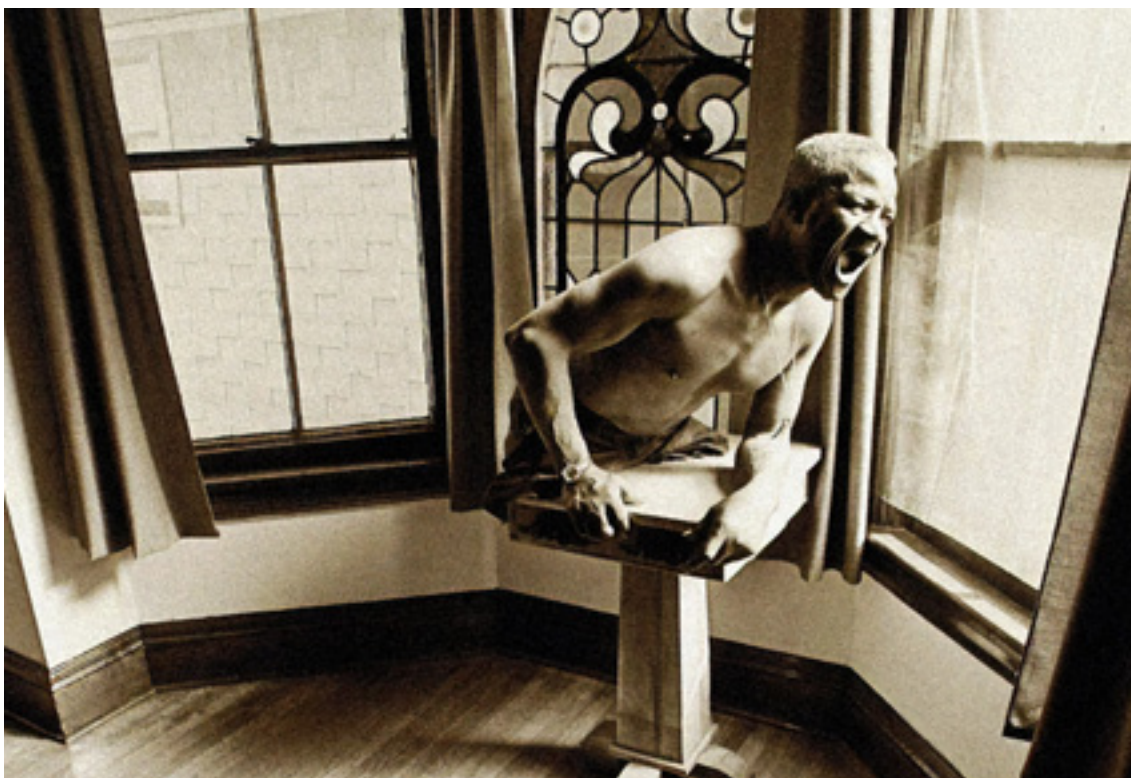
Les Krims



18



20



19

18 / Cit.4.kap.Pozn.354_98. L.K.Operation1

/

Les Krims, Self-Operation Fiction, 1973. (detail)

19 / Cit.4.kap.Pozn.355_99. L.K.Amputation1

/

Les Krims, Human Being as a Piece of Sculpture Fiction, 1970. (detail)

20 / Cit.4.kap.Pozn.356_100.L.K.Diamond1

/

Les Krims, Paul Diamond seated in the engine compartment of his 1963, 122S Volvo Wagon, Buffalo, New York, 1978. (detail)

4.3. Cindy Sherman

Americká fotografka Cindy Sherman (*1954), žijící a tvořící v New Yorku již od 70. let, patří mezi nejvýznamnější představitelky konceptuálně laděné inscenované fotografie po roce 1945. Patří k první generaci umělců, které v 50. letech dvacátého století během jejich dětství formovala televizní, filmová a reklamní kultura, jejíž ozvěny můžeme najít prakticky v celém díle Cindy Sherman. Během uměleckých studií na Buffalo State College, kde zprvu studovala Sherman malířství⁴⁰⁰, ji ke konceptuálně pojaté fotografii inspirovala celá řada osobností, mimo jiné i výše zmiňovaný fotograf Les Krimms, mezi jehož studentky Sherman patřila a jehož pitoreskně laděná aranžmá fotografií mohla Cindy Sherman do značné míry ovlivnit v jejím pozdějším díle (Brill, 2011). Do této diplomové práce jsem Cindy Sherman zařadil právě proto, že ve značné části jejích prací je způsobem přítomno silné využívání prvků groteskně znázorněné ošklivosti.

V díle Cindy Sherman hraje často ústřední motiv její osobnost, která se v různých stylizačních obměnách objevuje na fotografiích coby postava, prostřednictvím které Cindy Sherman akcentuje symboly problematiky postmoderní reflexe masové kultury. Z díla Sherman vyzařují konstantním způsobem prvky umožňující její fotografie zasadit i do roviny feministicky laděných interpretací, analyzující dobové genderové stereotypy v oblasti chápání postavení žen ve společnosti. Na oběžnou dráhu slávy ji v kunsthistorickém světě vynesla již série přibližně 69 černobílých fotografií „Untitled Film Stills“ (1977–1980)⁴⁰¹, v níž Sherman sebe sama vykreslila v stylizaci dobově stereotypního znázornění postav žen na fotografiích propagující filmy z 50-60. let (Phillips, 1999). Za odrazovou plochu

⁴⁰⁰ (Cindy Sherman, 2001)

⁴⁰¹ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled Film Still #30, 1979 (Sherman, 2003). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.X_01.C.S.#30_1. Pozn.: Už v této sérii snímků je možné najít fotografie Sherman, kde úmyslně zohavuje svůj zevnějšek například pomocí imitace podlitin a boláků v obličejí. Na jiné fotografii pro změnu zošklivuje Sherman svůj vzhled pomocí make-upu, jehož vzezření připomíná přízračnou atmosféru malby kubisticky orientovaného malíře. Fotografie: Cindy Sherman, Untitled Film Still, 1977 (Sherman, 2003). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.X_01b.C.S.#X_1b

k pozdějším dílům Sherman, v nichž využívala fenomén ošklivosti, můžeme považovat i sérii „Centerfolds“ z roku 1981, kterou Sherman zpracovala již v barevném provedení připomínající formát časopisů pro muže a zobrazovala jí samotnou v různých znepokojujících pózách, které ženu podvědomě vykreslovalo jako oběť dominantního působení mužské světa (Stokes, 1994). Touto sérií Sherman potvrdila své hvězdné postavení na umělecké scéně i v mezinárodním měřítku a díky přízni sběratelů umění dosáhla i materiálního zabezpečení. Nápor slávy, kritická reflexe atmosféry Ameriky za vlády Ronalda Reagana i dozvuky tísnivé situace na umělecké scéně deklasované epidemií AIDS⁴⁰². To všechno byly faktory, které patrně přispěly k výraznému zlomu v tvorbě Cindy Sherman. Tématika snímků Cindy Sherman se stočila do oblasti tísnivé, emočně potmělé hrůzuplnosti, v níž hlavní roli hrály v různé míře intenzity faktory ošklivosti, hororová fantasknost, naznačené důsledky přítomnosti násilí, existencionální krize a podprahová atmosféra jakési katastrofálnosti.

Už v módních snímcích, které Cindy Sherman vytvářela v letech 1983 – 1984, je přítomen jeden z výrazných rysů jejího estetického přístupu k životu⁴⁰³. Cindy Sherman totiž odpuzuje kult fyzické krásy, mnohem více ji fascinuje svět opaku krásy – tabuizované zobrazení ošklivosti (Halvová, 2018)⁴⁰⁴. Skrze zhnusující potenciál faktorů ošklivosti Sherman v parodickém a groteskním duchu reflektuje negativní aspekty konzumní společnosti. V sérii módních snímků Sherman ve výše naznačeném kontextu destruuje filozofii módního průmyslu, když na fotografiích předkládá samu sebe v zneklidňujících a ohyzdných stylizacích⁴⁰⁵. Na místo zobrazení přitažlivě krásných žen, jak bylo v tehdejších

⁴⁰² (Respini, 2010, s. 38)

⁴⁰³ Cindy Sherman, Untitled #137, 1984 (Sherman, 1984). Viz obr. příloha označení

Cit.4.kap.Pozn.X_02.C.S.#134_.2. Pozn.: Módní fotografie Cindy Sherman pro francouzskou verzi časopisu Vogue.

⁴⁰⁴ (Halvová, 2018, s. 79)

⁴⁰⁵ (Respini, 2010, s. 32)

pojetí módní fotografie obvyklé, Sherman samu sebe schválně ukazuje explicitně⁴⁰⁶ ošklivým⁴⁰⁷ způsobem. Pomocí metod líčení⁴⁰⁸ a využívání tělesných protéz Sherman zohyzďuje svoje tělo a tvář, která na řadě snímků vypadá, jakoby byla znetvořená jizvami, jevící se opuchle zarudlá či schválně nehezky vybledlá. Opět z těchto způsobů zobrazení ženské postavy lze ze strany Sherman cítit tvůrčí záměr zobrazit ženu jako oběť naznačeného příkoří⁴⁰⁹ ze strany šovinisticky orientované společnosti.

Dalším zásadním počinem, v rámci zobrazení fenoménu ošklivosti, byla v díle Cindy Sherman série „Fairy Tales“, na které začala pracovat v roce 1985. Soubor snímků byl určen jako ilustrace pro pohádkovou knížku „Fitchers Bird“ od bratří Grimmů, které se tehdy chystalo vydat vydavatelství Vanity Fair (Stokes, 1994). Cindy Sherman při vytváření fotografií naplno využila strašidelný⁴¹⁰ potenciál, který skýtal svět pohádek, v němž působila řada odporných bytostí⁴¹¹ páchající mnohdy děsivě zlé krutosti. Cindy Sherman při produkci takto laděných fotografií naplno zúročuje svou zálibu v hororové poetice⁴¹²

⁴⁰⁶ Fotografie: Cindy Sherman, Fashion photography for Comme des Garçons, 1993 (French, 2019). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.X_03.C.S.FashionA_.3. Pozn.: Módní fotografie Cindy Sherman pro módní značku Comme des Garçons – módní kolekce, kterou připravila japonská návrhářka Rei Kawakubo v roce 1993.

⁴⁰⁷ Fotografie: Cindy Sherman, Fashion photography for Comme des Garçons, 1993 (French, 2019). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.X_04.C.S.FashionB_.4

⁴⁰⁸ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled #132, 1984 (Phillips, 1999). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.X_05b.C.S.#132_.5b

⁴⁰⁹ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled #122, 1983 (Sherman, 2013). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.X_05.C.S.#122_.5

⁴¹⁰ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled #166, 1987 (Sherman, 2013). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.X_08b.Fairy#166_.3b

⁴¹¹ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled #145, 1985 (Sherman, 2013). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.X_07.Fairy#145_.2

⁴¹² Fotografie: Cindy Sherman, Untitled #154, 1985 (Sherman, 2013). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.X_07b.Fairy#154_.2b

brakových filmů a pomocí umného využívání svícení⁴¹³, výběru rekvizit, převleků, maskování a využívání různých protéz⁴¹⁴ znetvořující její tělo často k nepoznání⁴¹⁵, vytváří výjevy z jakéhosi bizarně děsivého světa plného prapodivně vypadajících bytostí⁴¹⁶. V režii Sherman se tak otevírá dimenze přetékající děsem a šeredností⁴¹⁷ při zobrazování postav nejrůznějších čarodějnic⁴¹⁸, které autorka vykresluje místy v mysticky děsivém duchu ztělesněného zla⁴¹⁹, dravě chorého šílenství⁴²⁰ a tu a tam i jako slizce odporné⁴²¹ přízraky s uvadle vykutým⁴²² ohavným tělem. V prazvláštní lehce deviantní poetice Sherman ukazuje další netypická zjevení, jako je například postava vizuálně připomínající šeredně vypadajícího mentálně postiženého člověka, kterak pózuje v mysticky nasvícené atmosféře uprostřed stromořadí lesa⁴²³. Některé záběry Sherman z uvedené série se ovšem nesnaží

⁴¹³ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled #141, 1985 (Sherman, 2013). Viz obr. příloha označení
Cit.4.kap.Pozn.X_08.Fairy#141_.3

⁴¹⁴ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled #142, 1985 (Sherman, 2013). Viz obr. příloha označení
Cit.4.kap.Pozn.X_09b.Fairy#142_.4b

⁴¹⁵ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled #180, 1989 (Phillips, 1999). Viz obr. příloha označení
Cit.4.kap.Pozn.X_09.Fairy#180_.4

⁴¹⁶ Fotografie: Cindy Sherman, In My Garden, 1987 (Respini, 2012). Viz obr. příloha označení
Cit.4.kap.Pozn.X_06.C.S.Fairy_.1

⁴¹⁷ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled #191, 1989 (Sherman, 2013). Viz obr. příloha označení
Cit.4.kap.Pozn.X_11.Fairy#191_.6

⁴¹⁸ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled #148, 1985 (Sherman, 2013). Viz obr. příloha označení
Cit.4.kap.Pozn.X_10.Fairy#148_.5

⁴¹⁹ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled #146, 1985 (Sherman, 2013). Viz obr. příloha označení
Cit.4.kap.Pozn.X_12.Fairy#146_.7

⁴²⁰ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled #156, 1985 (Sherman, 2013). Viz obr. příloha označení
Cit.4.kap.Pozn.X_13.Fairy#156_.8

⁴²¹ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled #151, 1985 (Sherman, 2013). Viz obr. příloha označení
Cit.4.kap.Pozn.X_14a.Fairy#151_.10a

⁴²² Fotografie: Cindy Sherman, Untitled #160, 1986 (Phillips, 1999). Viz obr. příloha označení
Cit.4.kap.Pozn.X_14.Fairy#160_.9

⁴²³ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled #X, 1985 (Sherman, 2013). Viz obr. příloha označení
Cit.4.kap.Pozn.X_15.Fairy#X_.10

groteskním způsobem o vyvolání strachu, nýbrž nastolují soucitnou melancholii⁴²⁴, když například hledíme na smutně⁴²⁵ vypadající postavu zbavenou přítomnosti vlasů, obočí a znaků pohlavní identity, jak hledí kamsi do prázdna skrze fantaskním způsobem umístěné obilné klasy⁴²⁶. V sérii „Fairy Tales“ Sherman rovněž zasazuje různé mutantní⁴²⁷ bytosti, které mohou připomínat některé výjevy, které do svých obrazů vměštnával například španělský malíř Francisco Goya (Sherman, 1997)⁴²⁸. V tomto duchu například můžeme vidět fotografie Cindy Sherman, na níž je zachycena v roli emočně sklíčeného stvoření připomínající křížence mezi člověkem a prasetem⁴²⁹ či roztodivného skřítko⁴³⁰. Jiná fotografie upoutá svým přízračným zpracováním, když autorka divákovi předkládá z podhledové perspektivy expresivním stylem nasvícený kompilát sestavený z figurových komponent, připomínající jakousi démonickou bohyni „hnusu“. Ta svým zpracováním připomíná extrémně obézní přízrak v podobě ženy s make-upem klauna, groteskně plastickým poprsím a vyvaleným břichem mající v oblasti pupku vnořený útvar nápadně připomínající prasečí rypák⁴³¹. Stylizace zachycených figur místy připomínají jak například

⁴²⁴ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled #143, 1985 (Sherman, 2013). Viz obr. příloha označení

Cit.4.kap.Pozn.X_15b.Fairy#143_. 10b

⁴²⁵ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled (Pig woman), 1986 (Sherman, 2013). Viz obr. příloha označení

Cit.4.kap.Pozn.X_16.Pig_.11

⁴²⁶ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled #152, 1985 (Sherman, 2013). Viz obr. příloha označení

Cit.4.kap.Pozn.X_17.Fairy#152_. 12

⁴²⁷ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled #140, 1985 (Sherman, 2013). Viz obr. příloha označení

Cit.4.kap.Pozn.X_18.Fairy#140_. 13

⁴²⁸ (Sherman, 1997, s. 22)

⁴²⁹ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled (Sans Titre), 1986-87 (Sherman, 2013). Viz obr. příloha označení

Cit.4.kap.Pozn.X_19.Fairy#X_. 14

⁴³⁰ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled #157, 1986 (Sherman, 2013). Viz obr. příloha označení

Cit.4.kap.Pozn.X_20.Fairy#157_. 15

⁴³¹ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled #187, 1989 (Sherman, 2013). Viz obr. příloha označení

Cit.4.kap.Pozn.X_20b.Fairy#187_. 15b

bytosti pekelné⁴³², tak i zranitelně vypadající postavy připomínající existenciálně ztracené outsidersy či depresí ztrápené zrůdy⁴³³ s přebujelým ochlupením zasahujícím do jejich ohyzdně vypadající tváře.

Skoro se nechce věřit, že tato podívaná měla být původně určená dětem, protože fotografie ze série „Fairy Tales“ dokáží vyvolat nepříjemný pocit tísně i u řady dospělých lidí. Možná to i byl důvod, proč Vanity Fair tyto snímky pro daný účel nikdy nepublikovalo⁴³⁴. Nicméně Sherman v práci na této sérii s přestávkami volně pracovala až do roku 1991. Vznikla tak řada další zruďně vypadajících vyobrazení přízračných stvoření, které na první pohled děsí i baví zároveň⁴³⁵, protože Sherman umně pracuje s humornou nadsázkou, kterou ve svém díle dávkuje tak, aby divák i při těch nejošklivějších výjevech nebyl zbaven dojmu, že vše, co vidí, je jen prefabrikovanou iluzí a nezobrazuje nic skutečného (Baker, 2012).

V rozmezí let 1985 - 1989 Cindy Sherman paralelně pracovala na dalších souborech snímků nazvaným „Disasters“ a „Untitled Horrors“, ve kterých v znepokojivém duchu operovala s fenoménem ošklivosti (Schweitzer, 2018). Jedná se o fotografie, které jsou sice z části zpracované figurativním způsobem jako u cyklu „Fairy Tales“, nicméně v dané sérii je řada fotografií, kde je přítomnost stylizované postavy Cindy Sherman minimalizována⁴³⁶ či dokonce úplně eliminována. Finální vyznění celé série „Disasters“ se zmítá

⁴³² Fotografie: Cindy Sherman, Untitled #162, 1986 (Sherman, 2013). Viz obr. příloha označení
Cit.4.kap.Pozn.X_15c.Fairy#162_. 10c

⁴³³ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled #174, 1987 (Sherman, 2013). Viz obr. příloha označení
Cit.4.kap.Pozn.X_21.Fairy#174_. 16

⁴³⁴ (Respini, 2010, s. 35)

⁴³⁵ Způsob této zábavy se opírá o fungování vlastních hodnotících principů, kterými se řídí příznivci Camp žánru umění. Tato komunita lidí často v oblasti umění velice erudovaných lidí uplatňuje u specifických uměleckých děl své estetické hodnocení, v rámci něhož jsou jako svým způsobem krásná vyhodnocována i díla, jež byla úmyslným způsobem zpracována jako hrozná a ošklivá (Eco, 2007, s. 408-413).

⁴³⁶ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled #177, 1987 (Sherman, 2013). Viz obr. příloha označení
Cit.4.kap.Pozn.X_22.C.S._Diss.Un.H._#177_. 1

v pociťovaných dojmech rozkladu⁴³⁷, úpadku, násilí a melancholicky jízlivé dekadence evokující přítomnost blíže nespécifikovaných katastrof, neštěstí, násilí a dramát (Respini, 2010)⁴³⁸. Z toho období tvorby Cindy Sherman dosáhla slávy například fotografie s označením Untitled #153, v níž se Sherman stylizuje do postavy mrtvé ženy ležící na mechu se skelně vyhaslým pohledem kamsi mimo směr imaginárního stanoviště diváka⁴³⁹. Tvář ženy není znetvořená, je krásná, ale účinek této krásy temně halí dojem známek tělesného rozkladu (například vosková pleť z části znečištěná naplavenou zeminou, zarudlý vředovitý útvar na pravé líci apod.). Tyto znaky sekundární ošklivosti, kterých si divák všimne až při detailním prozkoumání dané fotografie (zejména při vyhotovení výstavní fotografie v nadživotní velikosti prostřednictvím velkoformátového tisku), patří mezi charakteristický tvůrčí záměr z dílny Cindy Sherman, jenž souvisí s jejím využíváním zobrazení prvků ošklivosti v jejím díle. Sama Sherman se přiznala k tomu, že ji baví její díla zpracovat tak, aby zprvu dokázala svou vizualitou přilákat pozornost diváka a pak jej následně odpudit v momentě, když zjistí, že to, co se po tonální a barevné stránce zprvu jevílo jako krásné, nakonec v sobě ukrývá něco hluboce odpudivého a znepokojujícího (Phillips, 1999)⁴⁴⁰.

Na projektu „Disasters“ působí v kontextu souhrnu tehdejší tvorby Cindy Sherman začátek změny rázu v konceptuálním stylu její tvorby, když patrně pod vlivem dočasného pocitu únavy z figurálního stylu práce s vlastním tělem, Sherman přestává zobrazovat samu sebe na svých fotografiích, či na nich svou přítomnost znatelným způsobem minimalizuje (Respini, 2010)⁴⁴¹. V některých fotografiích sebe samu Sherman naznačí miniaturní

⁴³⁷ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled #173, 1986 (Sherman, 2013). Viz obr. příloha označení

Cit.4.kap.Pozn.X_23.C.S._Diss.Un.H._#173_. 2

⁴³⁸ (Respini, 2010, s. 35-36)

⁴³⁹ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled #153, 1985 (Sherman, 2013). Viz obr. příloha označení

Cit.4.kap.Pozn.X_24.C.S._Diss.Un.H._#153_. 3

⁴⁴⁰ „I like making images that from a distance seem kind of seductive, colorful, luscious and engaging, and then you realise what you are looking at is something totally opposite. [...]“ (Phillips, 1999)

⁴⁴¹ (Respini, 2010, s. 36)

formou, například pomocí odrazu⁴⁴² své tváře na sklíčkách slunečních brýlí⁴⁴³. Tento ústup fyzické přítomnosti Sherman na jejích fotografiích se projevuje zvětšenou intenzitou zobrazení nechutného obsahu, pomocí kterého mohla vyjádřit své pocity společenského vzdoru vůči odvrácené tváři⁴⁴⁴ masové kultury⁴⁴⁵ i ve vztahu otestování hranic zájmu sběratelů, kteří v té době zkupovali její díla. V tomto kontextu Sherman dosahuje pomocí rekvizit zdání, že se divák při pohledu na fotografii dívá například na tratoliště krve⁴⁴⁶, zvratky, exkrementy, použité kondomy, rozkládající se části lidských těl⁴⁴⁷, plesnivějící potraviny, zahnívajících⁴⁴⁸ odpadky, menstruační tekutiny a jiné odpornosti⁴⁴⁹, které mají potenciál vyvolat pocit nevolnosti při jejich smyslovém vnímání.

Ve zmiňované sérii Sherman rovněž využívá řadu dalších efektních triků, které mají reflexním způsobem budit u diváků děsíci⁴⁵⁰ neklid, že sledují místo činu, kde se muselo

⁴⁴² Fotografie: Cindy Sherman, Untitled #167, 1986 (Sherman, 2013). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.X_25b.C.S._Diss.Un.H._#167_. 3b

⁴⁴³ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled #175, 1987 (Sherman, 2013). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.X_25.C.S._Diss.Un.H._#175_. 4

⁴⁴⁴ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled #170, 1987 (Sherman, 2013). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.X_26a.C.S._Diss.Un.H._#170_.5a

⁴⁴⁵ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled #184, 1988 (Sherman, 2013). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.X_26.C.S._Diss.Un.H._#184_. 5

⁴⁴⁶ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled #169, 1987 (Sherman, 2013). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.X_27.C.S._Diss.Un.H._#169_. 6

⁴⁴⁷ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled #178, 1991 (Sherman, 2013). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.X_28b.C.S._Diss.Un.H._#243_.7b

⁴⁴⁸ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled #239, 1987 (Sherman, 2013). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.X_29.C.S._Diss.Un.H._#239_.8

⁴⁴⁹ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled #181, 1987 (Sherman, 2013). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.X_30.C.S._Diss.Un.H._#181_.9

⁴⁵⁰ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled #178, 1987 (Sherman, 2013). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.X_28a.C.S._Diss.Un.H._#178_.7a

stát něco strašného⁴⁵¹. Autorka tyto specifické psychologické techniky umně odkoukala při sledování svých oblíbených hororových filmů (Joergensen, 2000)⁴⁵². Mezi takto laděné fotografie můžeme například řadit snímek autorčiny tváře, po které lezou desítky mravenců⁴⁵³ nebo fotografii zachycující démonickým způsobem hrůzu nahánějící tvář nořící se šíleným výrazem z tekuté hmoty zkrvavených odpadků⁴⁵⁴.

Cindy Sherman ovšem šokující potenciál umným způsobem vyvažuje zdáním dobře rozeznatelné umělosti. Pozorný kritik jejích fotografií dokáže ze snímků Cindy Sherman dekodovat vložené šifry, které ukazují na autorčin morbidní smysl pro humor i znaky netradičně podané nadsázky. Vnímavý divák hledící na její fotografie díky tomu může, vedle dojmů prvotního znechucení či leknutí, zároveň v sobě zažívat pocit fabrikálnosti viděných hrůz podobně, jako tomu je při návštěvách strašidelných domů na pouti či dívání se na levným způsobem zprodukovaný trash hororový film. Sérii „Disasters“ proto můžeme interpretovat jako diorámata hrůzy, která nemají doopravdy prvoplánovým způsobem děsit, nýbrž mají ve výsledku pobavit a předat symbolické poselství o reflexi stavu tehdejší společnosti.

V letech 1988 – 1990 Cindy Sherman se vrací v sérii „History Portraits“ k figurální fotografii a snímá samu sebe v aranžmá připomínající obrazy starých mistrů z období pozdní renesance a baroka. Inspirovala se například obrazy od Caravaggia, Françoise Bouchera a jiných malířů (Phillips, 1999). Z hlediska použití fenoménu oškřivosti je možné si na daném projektu všimnout používání plastových protéz, které Cindy Sherman používá

⁴⁵¹ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled #168, 1987 (Sherman, 2013). Viz obr. příloha označení

Cit.4.kap.Pozn.X_28.C.S._Diss.Un.H._#168_.7

⁴⁵² (Joergensen, 2000, s. 23)

⁴⁵³ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled, 1989 (Sherman, 2013). Viz obr. příloha označení

Cit.4.kap.Pozn.X_31.C.S._Diss.Un.H._#X_.10

⁴⁵⁴ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled #190, 1989 (Phillips, 1999). Viz obr. příloha označení

Cit.4.kap.Pozn.X_32.C.S._Diss.Un.H._#190_.11

především jako falešná, ohyzdným způsobem hyperrealisticky přebujelá⁴⁵⁵ poprsí s bradavkami, který Sherman dodává patinu různých zjizvení⁴⁵⁶ a dalších nehezkých vad (Wetzler, 2019). Z tohoto projektu Cindy Sherman opět můžeme cítit feministické poselství⁴⁵⁷, jakousi nevyřčenou disputaci nad tím, že v minulosti měly i v oblasti vyobrazování portrétních maleb větší důležitost muži před ženami. Sherman se snaží ve své práci zmiňované genderové prizma groteskním způsobem zparodovat tím, že se specifickým způsobem často za muže⁴⁵⁸ vydává pomocí převleků, make-upu, paruk, protéz pozměňující vzhled obličeje a na fotografiích Sherman schválně přehání i pomocí výskytu bizarně přerostlého ochlupení⁴⁵⁹ obočí⁴⁶⁰. Na fotografiích, které zachycují ženské postavy, Cindy Sherman akcentuje ošklivost například u již zmiňovaných umělých prsou. V jejichž nehezkém zjevu můžeme spatřovat kritickou a zesměšňující konotaci na soudobý „kult krásy“ skrze umělé zvětšování prsou pomocí plastické chirurgie. Pítoreskně laděná ošklivost na nás fotografií Cindy Sherman může rovněž „dýchnout“ například skrze extrémně rozměrnou plochu a densitu dámského ochlupení v oblasti klína⁴⁶¹ či neesteticky vypadající

⁴⁵⁵ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled #183, 1990 (Respini, 2012). Viz obr. příloha označení
Cit.4.kap.Pozn.X_33.C.S._Hist.Portr._#183_.1

⁴⁵⁶ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled #222, 1990 (Respini, 2012). Viz obr. příloha označení
Cit.4.kap.Pozn.X_34.C.S._Hist.Portr._#222_.2

⁴⁵⁷ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled #228, 1990 (Respini, 2012). Viz obr. příloha označení
Cit.4.kap.Pozn.X_34b.C.S._Hist.Portr._#228_.2b

⁴⁵⁸ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled #214, 1990 (Respini, 2012). Viz obr. příloha označení
Cit.4.kap.Pozn.X_35.C.S._Hist.Portr._#214_.3

⁴⁵⁹ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled #194, 1989 (Respini, 2012). Viz obr. příloha označení
Cit.4.kap.Pozn.X_35b.C.S._Hist.Portr._#194_.3b

⁴⁶⁰ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled #213, 1989 (Phillips, 1999). Viz obr. příloha označení
Cit.4.kap.Pozn.X_36.C.S._Hist.Portr._#213_.4

⁴⁶¹ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled #276, 1993 (Respini, 2012). Viz obr. příloha označení
Cit.4.kap.Pozn.X_37.C.S._Hist.Portr._#276_.5

přerostlé nosy⁴⁶² v oblasti tváře⁴⁶³, pomocí kterých autorka záměrně přehání vykreslenou ošklivost zachycených postav.

Mnohem zásadnější soubor fotografií Cindy Sherman, v kontextu používání prvků ošklivosti, představuje cyklus „Sex Pictures“. Autorka na něm začala pracovat v roce 1989 a dovršila ho v roce 1992. Jde o skupinu aranžovaných fotografií plastových figurín, které autorka v pseudopornografickém duchu snímá v pózách sexuálního charakteru, které evokují situace známé z pornofilmů a jiných erotických materiálů pro dospělé. Impulsů, které vedly Sherman k vyhotovení tohoto projektu, bylo zřejmě několik. Mezi nejzásadnější důvody byl nesouhlas s některými tendencemi v americké společnosti, které se snažily o cenzuru obscénním způsobem vypadajících uměleckých děl v roce 1989⁴⁶⁴. Dalším impulsem, kromě ji výše zmíněné snahy autorky testovat práh tolerance sběratelů jejích děl, byla i sama nechuť Cindy Sherman, kterou chovala ke kýčově lascivním pornograficky laděným fotografiím amerického Jeffa Koonse (Sherman, 1997)⁴⁶⁵. Ten se nechával obrazově podbíživým a po stránce umělecké hodnoty diskutabilním způsobem zvětšovat fotoaparátem (série „Made in Heaven“) při vykonávání sexuálního styku se svou tehdejší manželkou, kterou byla nechvalně proslulá italská pornoherečka a politička Illona Staller, jež byla známá pod pseudonymem Ciccioletta⁴⁶⁶. Z uvedeného důvodu se proto Cindy Sherman rozhodla schválně vytvořit co nejvíc explicitně vyzývavou parodii na pornoprůmysl a potažmo na celou kulturu konzumně pojaté sexuality jako takové.

⁴⁶² Fotografie: Cindy Sherman, Untitled #211, 1989 (Respini, 2012). Viz obr. příloha označení
Cit.4.kap.Pozn.X_38.C.S._Hist.Postr._#211_.6

⁴⁶³ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled #197, 1989 (Respini, 2012). Viz obr. příloha označení
Cit.4.kap.Pozn.X_39.C.S._Hist.Postr._#197_.7

⁴⁶⁴ Debatu o omezení státních dotací uměleckých institucím (NEA), které podporovaly výstavy kontroverzních děl amerických umělců, odstartovalo v roce 1989 například skandální přijetí (zejména ze strany křesťansky orientovaných ultra-traditionalistů) výstavy „The Perfect Moment“ fotografických děl od Roberta Mappethorpa, ve které byly i některé snímky s obscénní pornograficky laděnou tematikou (Phillips, 1999).

⁴⁶⁵ (Sherman, 1997, s. 12)

⁴⁶⁶ Tamtéž.

Sherman si z katalogů firem, které dodávaly speciální pomůcky pro účely medicínské výuky, zakoupila celou plejádu realisticky vyhotovených modelů figur, včetně protéz různých částí lidského těla (Stokes, 1994). Tyto propriety Sherman pak ve svých fotografiích aranžovala ve zvlášť obskurním vyznění. Na některých snímcích jsou vidět prostetické části v kombinaci s tváří Sherman v polohách, které diváka nechávají na pochybách, zda se například dívá na ženu, která se stala obětí znásilnění, či naopak zda ženská postava na fotografii nevysílá signál sexuální vyzývavosti⁴⁶⁷ (Halvová, 2018)⁴⁶⁸. Fenomén ošklivosti se u takto zpracovaných fotografií objevuje spíše v detailech, kterých si pozorovatel snímku většinou všimne až v sekundárním sledu upřené pozornosti směrem k nabízenému obsahu fotografie. Může se jednat například o nepřírozeně zdůrazněné zarudnutí kůže a stopy tělesné špíny. Na jiné fotografii Sherman zachycuje nechutně vypadající detail ženského rozkroku s rozevřeným ústím vaginy lemovaný okolo přehnaně zvrásnělou texturou kůže, který víc než lidské tělo připomíná kupříkladu záběr na vykuchané tělo krocana⁴⁶⁹. Na jiném snímku Cindy Sherman akcentuje fetišisticky sadomasochistický výjev ukazující zamaskovanou postavu ženy s korunou na hlavě, která má s nemravně rozkročené nohy a odhaluje vyzývavě své genitálie a poprsí⁴⁷⁰. Na pravém okraji snímku je vidět část jakoby vypreparované tváře muže v submisivní poloze. Fotografie na první pohled dokáže zaujmout svou světelnou atmosférou a barevností, teprve při druhém pohledu na fotografii vidíme, že snímek ukazuje sexuálně obscénní výjev, ve kterém ovšem dominují groteskním způsobem zasazené znaky ošklivosti lidského těla. Mezi ně patří anatomická neproporcionálnosti, anorekticky vyhublé končetiny nohou, přehnané vykreslení pohlavních znaků, jak si například můžeme povšimnout při pohledu na

⁴⁶⁷ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled #187, 1989 (Phillips, 1999). Viz obr. příloha označení

Cit.4.kap.Pozn.X_40.C.S._Sex.Pict._#187_.1

⁴⁶⁸ (Halvová, 2018, s. 55)

⁴⁶⁹ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled (vagina), 1992 (Sherman, 1996). Viz obr. příloha označení

Cit.4.kap.Pozn.X_41.C.S._Sex.Pict._#1X_.2

⁴⁷⁰ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled #264, 1992 (Phillips, 1999). Viz obr. příloha označení

Cit.4.kap.Pozn.X_42.C.S._Sex.Pict._#264_.3

bradavky, rudě saturovanou barvu přirození a nepřirozený tvar poprsí. I další fotografie ze série „Sex Pictures“ vyznívají mimořádně ošklivě a obrazově odpudivým způsobem⁴⁷¹ stigmatizují lidskou sexualitu odosobněným způsobem podobně, jako to činí z pohledu Cindy Sherman pornoprůmysl sám o sobě. Některé snímky z této série vyznívají mimořádně přízračným a nechutným dojmem, jak tomu například na fotografii Untitled #257 zachycující výjev z aktivity připomínající skupinový sex, na kterém je zachycena bezvlasá hlava šeredně vypadajícího člověka ve fázi výkřiku, nad kterou se sklání jiná osoba a ejakuluje směrem k ní⁴⁷². Sherman obscénní vyznění celé scény promyslela z produkčního do posledního detailu a neváhala zachytit fotografickou cestou (včetně umného způsobu využití zábleskové techniky) padající kapku tekutiny symbolizující patrně ejakulát. V dalších scénách svého souboru ukazuje Sherman jak celistvé pohledy na figuríny věnující se například masturbaci⁴⁷³, tak i ukazuje bizarní kombinace sestavené z jednotlivých částí různých manekýnových soch⁴⁷⁴. Sherman tak touto cestou vytváří jaké si mutantní torza mající mužské a ženské přirození⁴⁷⁵. Na jednom ze záběrů dokonce vyrábí z nahých figurín (včetně postav dětí) hrozivě vypadající a ve své podstatě úchylně působící rodinný portrét⁴⁷⁶. Celkově je možné sérii „Sex Pictures“ od Cindy Sherman interpretovat pokus o groteskní transpozici vnímaných nechutností z oblastí pornoprůmyslu, ztráty vkusu konzumní společnosti, která vědomě či nevědomě absorbuje erotický obsah zbavený citu,

⁴⁷¹ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled #250, 1992 (Phillips, 1999). Viz obr. příloha označení

Cit.4.kap.Pozn.X_43.C.S._Sex.Pict._#250_4

⁴⁷² Fotografie: Cindy Sherman, Untitled #257, 1992 (Sherman, 1996). Viz obr. příloha označení

Cit.4.kap.Pozn.X_44.C.S._Sex.Pict._#257_5

⁴⁷³ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled #256, 1992 (Krauss, 1993). Viz obr. příloha označení

Cit.4.kap.Pozn.X_45.C.S._Sex.Pict._#256_6

⁴⁷⁴ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled #253, 1992 (Phillips, 1999). Viz obr. příloha označení

Cit.4.kap.Pozn.X_46.C.S._Sex.Pict._#253_7

⁴⁷⁵ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled #263, 1992 (Sherman, 1996). Viz obr. příloha označení

Cit.4.kap.Pozn.X_47.C.S._Sex.Pict._#263_8

⁴⁷⁶ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled #312, 1994 (Phillips, 1999). Viz obr. příloha označení

Cit.4.kap.Pozn.X_48.C.S._Sex.Pict._#312_9

intimity, vizuální kultivovanosti, taktu a humánní úrovně. Uvedený projekt lze rovněž považovat za feministicky laděnou kritiku dominantní orientace na prizma mužů ze strany pornoprůmyslu. Ten v návaznosti na to praktikuje zajeté stereotypy zobrazování žen v lascivních pozicích, jež pozici ženy deklasují na pouhopouhou věc determinovanou k ukojení sexuálních potřeb mužů. V tomto ohledu může být série „Sex Pictures“ i podprahovou kritikou užití symboliky uměleckých děl například surrealistů, kteří tělo ženy zvěcnily a destrukovali ve svých jakoby snových představách. Konkrétně se tato teze může vázat k dílu francouzsko-německého fotografa Hans Bellmera a jeho místy až obludným skrumážím částí z ženských figurín, které vzhled těla ženy deformovaly hrozivě přízračným způsobem. Tyto práce Hanse Bellmera z 30. let minulého století ze série „La Poupées“⁴⁷⁷ patrně patřily v určité míře mezi inspirační zdroje Cindy Sherman, na základě kterých sérii „Sex Pictures“ vyprodukovala (Joergensen, 2000)⁴⁷⁸. Na tomto místě je možné ještě poznamenat, že Cindy Sherman mohla být rovněž ovlivněna tvorbou francouzského fotografa Pierreho Moliniera, který vytvářel v intimně potemnělém prostoru svého ateliéru často perverzně laděné a homoeroticky vyznívající pózy sexuálně explicitního charakteru za využití masek i fetišistických doplňků (Sherman, 1997)⁴⁷⁹.

Ve zbývajícím čase 90. let už tak konceptuálně ucelený soubor, cíleně pracující s explicitně zdůrazněným fenoménem ošklivosti, Cindy Sherman neudělala, i když i nadále experimentovala s využitím figurín nebo extrémních forem make-upu pro evokování šerednosti a hororové atmosféry. Vznikly například fotografie, kdy Sherman fotografovala způsobem vypadající slizce zezelenalou hlavu naaranžovanou ve stylu post mortem⁴⁸⁰. Z části figurín Sherman vytvářela s až mutantním zjevem surrealistická aranžmá evokující

⁴⁷⁷ Fotografie: Hans Bellmer, La Poupées (Spread from Minotaure magazine, December 1934), MoMa, 1934 (Taylor, 2009). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.X_48b.H.B._LaPoupes_.9b

⁴⁷⁸ (Joergensen, 2000, s. 23-24)

⁴⁷⁹ (Sherman, 1997, s. 14)

⁴⁸⁰ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled #315, 1995 (Phillips, 1999). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.X_49.C.S._Untitl.H._#315_.1

zrůdnost a strašidelnost v jednom sledu evokačních dojmů⁴⁸¹. Na jiných snímcích Sherman předkládá výjev připomínající rozlisovanou hlavu jakéhosi zlověstného netvora⁴⁸². Cindy Sherman také fotila nejrůznější panenky, které vystavila ohyzdným formám karikujícího⁴⁸³ znetvoření a zošklivění⁴⁸⁴. V centru takového počínání Cindy Sherman stály například populární figurínky panenek Barbie a Kenna v projektovém cyklu „Black & White“ z roku 1999. Sherman tyto panenky vybavuje přehnaně velkými částmi těla reprezentující pohlavní příslušnost⁴⁸⁵ (například nehezky přebujelá⁴⁸⁶ ňadra či extrémní zchlupatění⁴⁸⁷ těla) a aranžuje je do místy pitoreskních pozic, mezi kterými nechybí kopulační aktivity, chvíle apokalyptického zděšení a jiné emoční pózy, jež kontrastním způsobem odporují původnímu rázu těchto celosvětově populárních dětských hraček. Jiné panenky Sherman fotografuje s nasazenými gumovými maskami, které v celkovém vyznění připomínaly ošklivé bůžky z provenience domorodých národů⁴⁸⁸. Tváře takových bůžků⁴⁸⁹, mající

⁴⁸¹ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled #308, 1995 (Sherman, 2013). Viz obr. příloha označení
Cit.4.kap.Pozn.X_50.C.S._Untitl.H._#308_2

⁴⁸² Fotografie: Cindy Sherman, Untitled #314F, 1994 (Phillips, 1999). Viz obr. příloha označení
Cit.4.kap.Pozn.X_51.C.S._Untitl.H._#314F_3

⁴⁸³ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled #339, 1999 (Sherman, 2013). Viz obr. příloha označení
Cit.4.kap.Pozn.X_52b.C.S._BW._#339_1b

⁴⁸⁴ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled #343, 1999 (Sherman, 2013). Viz obr. příloha označení
Cit.4.kap.Pozn.X_52.C.S._BW._#343_1

⁴⁸⁵ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled #336, 1999 (Sherman, 2013). Viz obr. příloha označení
Cit.4.kap.Pozn.X_53.C.S._BW._#336_2

⁴⁸⁶ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled #335, 1999 (Sherman, 2013). Viz obr. příloha označení
Cit.4.kap.Pozn.X_54.C.S._BW._#335_3

⁴⁸⁷ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled #340, 1999 (Sherman, 2013). Viz obr. příloha označení
Cit.4.kap.Pozn.X_55.C.S._BW._#340_4

⁴⁸⁸ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled (Doll with Mask), ca. 1987-92 (Sherman, 2013). Viz obr. příloha
označení Cit.4.kap.Pozn.X_56.C.S._Untitl.H._#X_1

⁴⁸⁹ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled, 1996 (Respini, 2012). Viz obr. příloha označení
Cit.4.kap.Pozn.X_58.C.S._Close.Up._#X_2

démonicky exaltovaný výraz, Sherman snímala fotoaparátem i ve velmi malé vzdálenosti⁴⁹⁰, čímž zdůraznila jejich ošklivost a děsivost (série „Close Ups“ z roku 1996). Podobným způsobem ve stejné projektové sérii Sherman zachycuje detaily svého uměle⁴⁹¹ znetvořeného obličej (třeba i pod maskou⁴⁹²) tak, aby například připomínal úlisnou intrikující „ježibabu“⁴⁹³ nebo zlodušného klauna⁴⁹⁴.

Návrat k roztodivně pojatým figurálním portrétům sebe sama Cindy Sherman uskutečnila ve svém cyklu „Head Shots“ z let 2000-2002, v němž sugestivním provedením a se sociologickým cítěním zachytila typologii věkově uvadajících typů žen, které svou módní stylizací odkazují na subkulturu zbohatlických dam z vyšších sociálních tříd americké společnosti. Působivost prvků ošklivosti v této sérii Cindy Sherman nastavuje, ve srovnání s předchozími tvůrčími skupinami jejích fotografií, na úroveň spíše opožděnější estetické reaktivnosti. Motivy ošklivosti se na těchto fotografiích žen projevují zejména hyperrealistickým zdůrazněním nejrůznějších vad ve vzhledu imaginárních typů dámských figur, které Sherman ve svých fotografiích imituje. Mohou to být například nezvyklým způsobem zvýrazněné kruhy pod očima⁴⁹⁵, nehezky rostlý chrup⁴⁹⁶, velké bradavice trůnící

⁴⁹⁰ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled #327, 1996 (Respini, 2012). Viz obr. příloha označení

Cit.4.kap.Pozn.X_60.C.S._Close.Up._#327_4

⁴⁹¹ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled #329, 1996 (Respini, 2012). Viz obr. příloha označení

Cit.4.kap.Pozn.X_60b.C.S._Close.Up._#329_4b

⁴⁹² Fotografie: Cindy Sherman, Untitled, 1996 (Sherman, 2013). Viz obr. příloha označení

Cit.4.kap.Pozn.X_60c.C.S._Close.Up._#X_4c

⁴⁹³ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled, 1996 (Sherman, 2013). Viz obr. příloha označení

Cit.4.kap.Pozn.X_61.C.S._Close.Up._#X_5

⁴⁹⁴ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled #319, 1996 (Sherman, 2013). Viz obr. příloha označení

Cit.4.kap.Pozn.X_62.C.S._Close.Up._#319_6

⁴⁹⁵ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled (Pregnant Woman), ca. 2002 (Respini, 2012). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.X_63.C.S._Head.Shots._#X_1

⁴⁹⁶ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled #362, 2000 (Respini, 2012). Viz obr. příloha označení

Cit.4.kap.Pozn.X_64.C.S._Head.Shots._#362_2

ostentativně na obličej⁴⁹⁷, špatně rozetřený make-up, zarudlost spálené kůže z kosmetické návštěvy solária⁴⁹⁸, komickým způsobem vypadající neopálené oblasti kolem očí v důsledku nošení slunečních brýlí⁴⁹⁹, šeredně působící pigmentace kůže⁵⁰⁰ i nepovedené zásahy do vzhledu tváře skrze využívání služeb plastické chirurgie. Ačkoliv tyto užité artefakty ošklivosti hrají na snímcích Sherman důležitou úlohu ve formování určitého charakteru estetických dojmů diváka, nepůsobí nikterak karikujícím způsobem. V této sérii totiž Sherman dosáhla díky svému citu pro zobrazení ošklivých detailů degradující krásu vyfotografovaných žen nikoliv nadsázky, nýbrž vizuálně uvěřitelnému realismu v oblasti kriticky pojaté postmoderní sociologické reflexe určitých typů žen, se kterými se bylo možné setkat v konzumní společnosti v době vzniku uvedených fotografií. V rámci stejného tvůrčího záměru se k této tématice Cindy Sherman vrátila v sérii „Society Portraits“ z roku 2008, kde z hlediska užití ošklivosti lze zmínit spíše jen autoportréty⁵⁰¹ Sherman v postavách viditelně zestárlých žen.

V dalších letech prvního desetiletí 21. století Sherman obrátila mimo jiné svou pozornost na tematiku klaunů⁵⁰². Ti měli v americké kulturní tradici archetypální postavení zábavně laděných postav bavící lid v prostorách cirkusů a různých kabaretů a právě na postavy klaunů se Cindy Sherman zaměřila formou samostatné série v první polovině nultých let nového milénia. V sérii „Clowns“ z roku 2004 Sherman otevírá pomocí

⁴⁹⁷ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled #360, 2000 (Respini, 2012). Viz obr. příloha označení

Cit.4.kap.Pozn.X_65.C.S._Head.Shots._#360_.3

⁴⁹⁸ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled #354, 2000 (Respini, 2012). Viz obr. příloha označení

Cit.4.kap.Pozn.X_65b.C.S._Head.Shots._#354_.3b

⁴⁹⁹ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled #359, 2000 (Respini, 2012). Viz obr. příloha označení

Cit.4.kap.Pozn.X_66.C.S._Head.Shots._#359_.4

⁵⁰⁰ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled #351, 2000 (Respini, 2012). Viz obr. příloha označení

Cit.4.kap.Pozn.X_67.C.S._Head.Shots._#351_.5

⁵⁰¹ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled, 2008 (Respini, 2012). Viz obr. příloha označení

Cit.4.kap.Pozn.X_68.C.S._Soc.Port._#X_.1

⁵⁰² Fotografie: Cindy Sherman, Untitled #411, 2004 (Sherman, 2004). Viz obr. příloha označení

Cit.4.kap.Pozn.X_69.C.S._Clowns_#411_.1

odpudivého⁵⁰³ potenciálu make-up⁵⁰⁴ líčení⁵⁰⁵ a znetvořujících⁵⁰⁶ prvků v obličejích (i na postavách⁵⁰⁷) klaunovských postav úplně jiné chápání postav klaunů, když jim vtiskává zlověstný⁵⁰⁸ a vnitřně⁵⁰⁹ rozervaný⁵¹⁰ rozměr jejich duší⁵¹¹ cupovaných⁵¹² ve spárech deviantských⁵¹³ myšlenek⁵¹⁴. Na této sérii je rovněž patrný příklon Sherman k novým možnostem digitální fotografie, které začala intenzivně využívat například formou využití Photoshopu v otázce montování umělého pozadí v jejích fotografiích či digitálních technik uplatněných v oblastech bizarního znetvořování tváří portrétovaných postav. Nutno říci, že stále intenzivnější využívání digitálních montáží a softwarových programů na editaci obrazu

⁵⁰³ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled #417, 2004 (Sherman, 2004). Viz obr. příloha označení
Cit.4.kap.Pozn.X_70.C.S._Clowns_#417_.2

⁵⁰⁴ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled #424, 2004 (Sherman, 2004). Viz obr. příloha označení
Cit.4.kap.Pozn.X_71.C.S._Clowns_#424_.3

⁵⁰⁵ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled #418, 2004 (Sherman, 2004). Viz obr. příloha označení
Cit.4.kap.Pozn.X_72.C.S._Clowns_#418_.4

⁵⁰⁶ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled #410, 2004 (Sherman, 2004). Viz obr. příloha označení
Cit.4.kap.Pozn.X_73.C.S._Clowns_#410_.5

⁵⁰⁷ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled #419, 2004 (Sherman, 2004). Viz obr. příloha označení
Cit.4.kap.Pozn.X_74.C.S._Clowns_#419_.6

⁵⁰⁸ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled #426, 2004 (Sherman, 2004). Viz obr. příloha označení
Cit.4.kap.Pozn.X_75.C.S._Clowns_#426_.7

⁵⁰⁹ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled #422, 2004 (Sherman, 2004). Viz obr. příloha označení
Cit.4.kap.Pozn.X_76.C.S._Clowns_#422_.8

⁵¹⁰ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled, 2004 (Sherman, 2004). Viz obr. příloha označení
Cit.4.kap.Pozn.X_77.C.S._Clowns_#X_.9

⁵¹¹ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled, 2004 (Sherman, 2004). Viz obr. příloha označení
Cit.4.kap.Pozn.X_78.C.S._Clowns_#X_.10

⁵¹² Fotografie: Cindy Sherman, Untitled #425, 2004 (Sherman, 2004). Viz obr. příloha označení
Cit.4.kap.Pozn.X_78b.C.S._Clowns_#425_.10b

⁵¹³ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled #415, 2004 (Sherman, 2004). Viz obr. příloha označení
Cit.4.kap.Pozn.X_79.C.S._Clowns_#415_.11

⁵¹⁴ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled #414, 2004 (Sherman, 2004). Viz obr. příloha označení
Cit.4.kap.Pozn.X_80.C.S._Clowns_#414_.12

podle mého názoru v určitém směru devaluje vizuální působivost fotografií Cindy Sherman. Tuto tezi opírám o zatím poslední projekt Cindy Sherman, který je viditelně spjat s využíváním fenoménem ošklivosti jakožto tvůrčího nástroje. Jde o cyklus s pracovním názvem „Instagram“ na kterém pracuje Cindy Sherman od roku 2017 a v době psaní této diplomové práce (rok 2019) stále ještě nebyl uzavřen. Jedná se o skupinu selfie snímků Cindy Sherman, které zveřejňuje na svém účtu v sociální síti Instagram⁵¹⁵. Na těchto fotografiích, lépe spíše řečeno digitálních obrazech, prezentuje Sherman samu sebe k nepoznání⁵¹⁶ znetvořenou⁵¹⁷ pomocí užití různých aplikací pro chytré telefony, ve kterých si lidé mohou automaticky vylepšit vzhled či proměnit svou podobu. Sherman tyto softwarové programy užívá schválně extrémním⁵¹⁸ způsobem, aby impaktně zkarikovala míru kýčového nevkusu⁵¹⁹, se kterou se mnoho lidí neštítí samu sebe prezentovat na sociálních sítích. Přestože se pravděpodobně jedná o angažovaný projekt, se kterým Sherman vědomě bere na paškál určitý nešvar současné vizuální kultury na sociálních sítích a v němž se autorka snaží umně zúročit i své dosavadní zkušenosti se svým „sebeznetvořováním“⁵²⁰, tak je obtížné se ubránit dojmu, že tímto projektem Cindy Sherman může kontaminovat vizuální úroveň svého dosavadního uměleckého portfolia devalvujícími elementy lacinosti a prvoplánové kýčovosti, což jsou hodnotící estetické atributy, kterým se v minulosti ve své tvorbě dokázala Sherman vyhýbat.

⁵¹⁵ K vidění zde: <https://www.instagram.com/cindysherman/?hl=cs>

⁵¹⁶ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled (Instagram), 2004 (Sherman, 2017-2019). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.X_81.C.S._Instagram_#X_.1

⁵¹⁷ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled (Instagram), 2004 (Sherman, 2017-2019). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.X_82.C.S._Instagram_#X_.2

⁵¹⁸ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled (Instagram), 2004 (Sherman, 2017-2019). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.X_83.C.S._Instagram_#X_.3

⁵¹⁹ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled (Instagram), 2004 (Sherman, 2017-2019). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.X_84.C.S._Instagram_#X_.4

⁵²⁰ Fotografie: Cindy Sherman, Untitled (Instagram), 2004 (Sherman, 2017-2019). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.X_85.C.S._Instagram_#X_.5

Dílo a umělecká filozofie americké fotografky Cindy Sherman má podle mého názoru v oblasti zobrazení ošklivosti ve fotografii po roce 1945 velký význam, podobně, jako Diane Arbus. Tomu odpovídá množství prostoru, který jsem v této diplomové práci věnoval analýze části jejího portfolia. Na Cindy Sherman je sympatické v oblasti zobrazování ošklivosti především to, že se touto cestou nesnaží o vyvolání prvoplánové kontroverze a s ní souvisejícím zviditelnění sebe na uměleckém kolbišti slávy. Sherman při tvorbě svých děl zůstává nad věcí, snaží se ve svých fotografiích vymazat samu sebe, ačkoliv se na nich objevuje. Její originálně pojaté fotografie jsou hravým kompilátem intuitivní tvorby, v níž Sherman naplno rozehrává svou imaginaci a smysl pro zachycení pitoresktna v jeho různých podobách. Nemůžeme Sherman ve sféře zachycení ošklivosti jakkoliv obviňovat, že by její cesta ke slávě a jejího udržení byla založená vykořisťování stigmatizovaných osob či by je nějakým způsobem cíleně dehonestovala. Sherman není v uměleckém světě lovkyní senzací, je spíš bedlivou pozorovatelkou všeho potencionálně bizarního, co se v podmínkách naší konzumně orientované kultury života může objevovat a dokáže to pak s patřičnou nadsázkou a jízlivostí reflektovat ve své tvorbě.

Obrazová příloha: 4.3. Cindy Sherman

Cindy Sherman



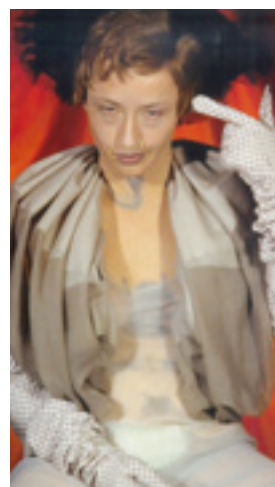
1



1b



2



4b



4c



3



4

1 / Cit.4.kap.Pozn.X_01.C.S.#30_1 /

Cindy Sherman, Untitled Film Still #30, 1979. (detail)

1b / Cit.4.kap.Pozn.X_01b.C.S.#X_1b /

Cindy Sherman, Untitled Film Still, 1977 (detail)

2 / Cit.4.kap.Pozn.X_02.C.S.#134_2 /

Cindy Sherman, Untitled #137, 1984. (detail)

3 / Cit.4.kap.Pozn.X_03.C.S.FashionA_3 /

Cindy Sherman, Fashion photography for Comme des Garçons, 1993. (detail)

4 / Cit.4.kap.Pozn.X_04.C.S.FashionB_4 /

Cindy Sherman, Fashion photography for Comme des Garçons, 1993. (detail)

4b / Cit.4.kap.Pozn.X_04b.C.S.FashionB_4b /

Cindy Sherman, Fashion photography for Comme des Garçons, 1994. (detail)

4c / Cit.4.kap.Pozn.X_04c.C.S.FashionB_4c /

Cindy Sherman, Untitled #217 (fashion), ca. 1984-1990. (detail)

Obrazová příloha: 4.3. Cindy Sherman

Cindy Sherman



5b



5

5 / Cit.4.kap.Pozn.X_05.C.S.#122_5

/

Cindy Sherman, Untitled #122, 1983. (detail)

5b / Cit.4.kap.Pozn.X_05b.C.S.#132_5b

/

Cindy Sherman, Untitled #132, 1984. (detail)

Obrazová příloha: 4.3. Cindy Sherman

Cindy Sherman



Obrazová příloha: 4.3. Cindy Sherman

Cindy Sherman



7



8b



8



7b

7 / Cit.4.kap.Pozn.X_07.Fairy#145_2

/

Cindy Sherman, Untitled #145, 1985. (detail)

7b / Cit.4.kap.Pozn.X_07b.Fairy#154_2b

/

Cindy Sherman, Untitled #154, 1985. (detail)

8 / Cit.4.kap.Pozn.X_08.Fairy#141_3

/

Cindy Sherman, Untitled #141, 1985. (detail)

8b / Cit.4.kap.Pozn.X_08b.Fairy#166_3b

/

Cindy Sherman, Untitled #166, 1987. (detail)

Obrazová příloha: 4.3. Cindy Sherman

Cindy Sherman



9b



9

9 / Cit.4.kap.Pozn.X_09.Fairy#180_4

/ Cindy Sherman, Untitled #180, 1989.

9b / Cit.4.kap.Pozn.X_09b.Fairy#142_4b

/ Cindy Sherman, Untitled #142, 1985. (detail)

Obrazová příloha: 4.3. Cindy Sherman

Cindy Sherman



10 / Cit.4.kap.Pozn.X_10.Fairy#148_5

11 / Cit.4.kap.Pozn.X_11.Fairy#191_6

12 / Cit.4.kap.Pozn.X_12.Fairy#146_7

13 / Cit.4.kap.Pozn.X_13.Fairy#156_8

/

Cindy Sherman, Untitled #148, 1985.

/

Cindy Sherman, Untitled #191, 1989.

/

Cindy Sherman, Untitled #146, 1985.

/

Cindy Sherman, Untitled #156, 1985.

Obrazová příloha: 4.3. Cindy Sherman

Cindy Sherman

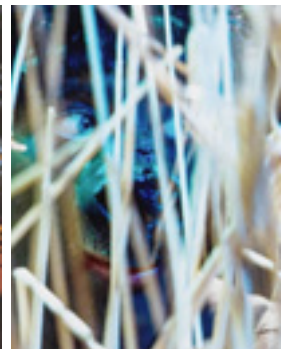


14 / Cit.4.kap.Pozn.X_14.Fairy#160_9
14a / Cit.4.kap.Pozn.X_14a.Fairy#151_10a
15 / Cit.4.kap.Pozn.X_15.Fairy#X_10
15b / Cit.4.kap.Pozn.X_15b.Fairy#143_10b

/ Cindy Sherman, Untitled #160, 1986. (detail)
/ Cindy Sherman, Untitled #151, 1985. (detail)
/ Cindy Sherman, Untitled, From the series Fairy Tales, 1985. (detail)
/ Cindy Sherman Untitled #143, 1985. (detail)

Obrazová příloha: 4.3. Cindy Sherman

Cindy Sherman



15c / Cit.4.kap.Pozn.X_20.Fairy#157_. 15

16 / Cit.4.kap.Pozn.X_16.Pig_11

17 / Cit.4.kap.Pozn.X_17.Fairy#152_. 12

18 / Cit.4.kap.Pozn.X_18.Fairy#140_. 13

19 / Cit.4.kap.Pozn.X_19.Fairy#X_. 14

/ Cindy Sherman, Untitled #157, 1986. (detail)

/ Cindy Sherman, Untitled (Pig woman), 1986. (detail)

/ Cindy Sherman, Untitled #152, 1985. (detail)

/ Cindy Sherman, Untitled #140, 1985. (detail)

/ Cindy Sherman, Untitled (Sans Titre), 1986-87. (detail)

Obrazová příloha: 4.3. Cindy Sherman

Cindy Sherman

20b / Cit.4.kap.Pozn.X_20b.Fairy#187_15b

Cindy Sherman, Untitled #187, 1989. (detail)



20

Obrazová příloha: 4.3. Cindy Sherman

Cindy Sherman



21



20



22

- | | | | | |
|----|---|---------------------------------------|---|--|
| 20 | / | Cit.4.kap.Pozn.X_20.Fairy#157_15 | / | Cindy Sherman, Untitled #157, 1986. (detail) |
| 21 | / | Cit.4.kap.Pozn.X_21.Fairy#174_16 | / | Cindy Sherman, Untitled #174, 1987. (detail) |
| 22 | / | Cit.4.kap.Pozn.X_22.Diss.Un.H._#177_1 | / | Cindy Sherman, Untitled #177, 1987. (detail) |

Obrazová příloha: 4.3. Cindy Sherman

Cindy Sherman



23



26a



24

23 / Cit.4.kap.Pozn.X_23.C.S._Diss. /
Un.H._#173_2

24 / Cit.4.kap.Pozn.X_24.C.S._Diss. /
Un.H._#153_3

26a / Cit.4.kap.Pozn.X_26a.C.S._Diss. /
Un.H._#170_5a

Cindy Sherman, *Untitled #173*, 1986.

Cindy Sherman, *Untitled #153*, From series 'Untitled Horrors', 1985. (detail)

Cindy Sherman, *Untitled #170*, 1987. (detail)

Obrazová příloha: 4.3. Cindy Sherman

Cindy Sherman



25



25b

25 / Cit.4.kap.Pozn.X 25.C.S._Diss.
Un.H._#175_4

/ Cindy Sherman, Untitled #175, 1987. (detail)

25b / Cit.4.kap.Pozn.X 25b.C.S._Diss.
Un.H._#167_3b

/ Cindy Sherman, Untitled #167, 1986. (detail)

Obrazová příloha: 4.3. Cindy Sherman

Cindy Sherman



28



28a



27

- | | | | | |
|-----|---|--|---|--|
| 27 | / | Cit.4.kap.Pozn.X_27.C.S._Diss.
Un.H._#169_6 | / | Cindy Sherman, Untitled #169, 1987 (detail) |
| 28 | / | Cit.4.kap.Pozn.X_28.C.S._Diss.
Un.H._#168_7 | / | Cindy Sherman,Untitled #168, 1987 (detail) |
| 28a | / | Cit.4.kap.Pozn.X_28a.C.S._Diss.
Un.H._#178_7a | / | Cindy Sherman, Untitled #178, 1987. (detail) |

Obrazová příloha: 4.3. Cindy Sherman

Cindy Sherman



29

29 / Cit.4.kap.Pozn.X_29.C.S._Diss. /
Un.H._#239_8

30 / Cit.4.kap.Pozn.X_30.C.S._Diss. /
Un.H._#181_9



30

Cindy Sherman, Untitled #239, 1987. (detail)

Cindy Sherman, Untitled #181, 1987. (detail)

Obrazová příloha: 4.3. Cindy Sherman

Cindy Sherman



28b



31



26

26 / Cit.4.kap.Pozn.X_26.C.S._Diss. /
Un.H._#184_5

28b / Cit.4.kap.Pozn.X_28b.C.S._Diss. /
Un.H._#243_7b

31 / Cit.4.kap.Pozn.X_31.C.S._Diss. /
Un.H._#X_10

Cindy Sherman, Untitled #184, 1988. (detail)

Cindy Sherman, Untitled #243, 1991. (detail)

Cindy Sherman, Untitled, 1989.

Obrazová příloha: 4.3. Cindy Sherman

Cindy Sherman



32 / Cit.4.kap.Pozn.X_32.C.S._Diss.
Un.H._#190_11

/ Cindy Sherman, Untitled #190, 1989.

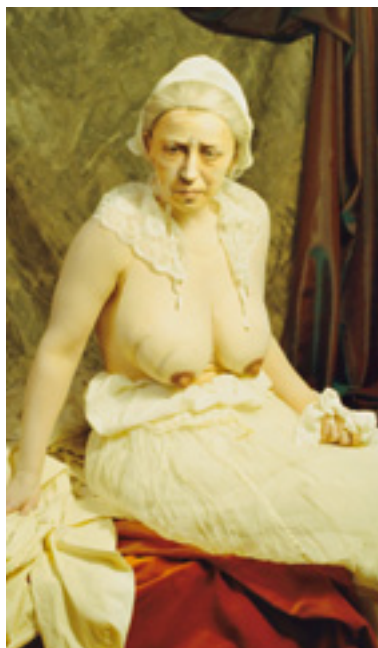
32

Obrazová příloha: 4.3. Cindy Sherman

Cindy Sherman



34b



34



36b



35



33



38



36

- | | | |
|---|---|---|
| 33 / Cit.4.kap.Pozn.X_33.C.S._Hist.Postr._#183_1 | / | Cindy Sherman, Untitled #183, 1990. (detail) |
| 34 / Cit.4.kap.Pozn.X_34.C.S._Hist.Postr._#222_2 | / | Cindy Sherman Untitled #222 1990. (detail) |
| 34b / Cit.4.kap.Pozn.X_34b.C.S._Hist.Postr._#228_2b | / | Cindy Sherman, Untitled #228, 1990. (detail) |
| 35 / Cit.4.kap.Pozn.X_35.C.S._Hist.Postr._#214_3 | / | Cindy Sherman, Untitled #214, 1990. (detail) |
| 35b / Cit.4.kap.Pozn.X_35b.C.S._Hist.Postr._#194_3b | / | Cindy Sherman, Untitled, #194, 1989. (detail) |
| 36 / Cit.4.kap.Pozn.X_36.C.S._Hist.Postr._#213_4 | / | Cindy Sherman, Untitled #213, 1989. (detail) |
| 38 / Cit.4.kap.Pozn.X_38.C.S._Hist.Postr._#211_6 | / | Cindy Sherman, Untitled #211, 1989. |

Obrazová příloha: 4.3. Cindy Sherman

Cindy Sherman



37 / Cit.4.kap.Pozn.X_37.C.S._Hist.Portr._#276_5 /

Cindy Sherman, *Untitled #276*, 1993. (detail)

39 / Cit.4.kap.Pozn.X_39.C.S._Hist.Portr._#197_7 /

Cindy Sherman *Untitled #197* 1989. (detail)

Obrazová příloha: 4.3. Cindy Sherman

Cindy Sherman



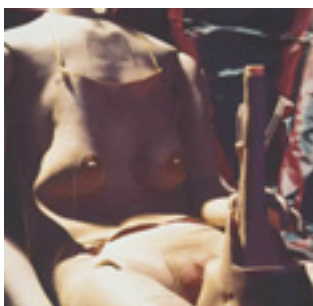
40



42



43



46



41



47

40 / Cit.4.kap.Pozn.X_40.C.S._Sex.Pict._#187_1 /

41 / Cit.4.kap.Pozn.X_41.C.S._Sex.Pict._#1X_2 /

42 / Cit.4.kap.Pozn.X_42.C.S._Sex.Pict._#264_3 /

43 / Cit.4.kap.Pozn.X_43.C.S._Sex.Pict._#250_4 /

46 / Cit.4.kap.Pozn.X_45.C.S._Sex.Pict._#253_6 /

47 / Cit.4.kap.Pozn.X_47.C.S._Sex.Pict._#263_8 /

Cindy Sherman, *Untitled #187*, 1989.

Cindy Sherman, *Untitled (vagina)*, 1992. (detail)

Cindy Sherman, *Untitled #264*, 1992. (detail)

Cindy Sherman, *Untitled #250*, 1992. (detail)

Cindy Sherman, *Untitled #253*, 1992. (detail)

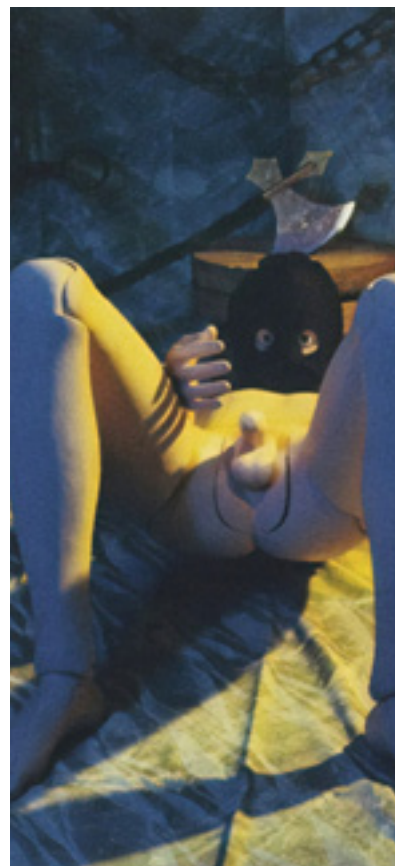
Cindy Sherman, *Untitled #263*, 1992. (detail)

Obrazová příloha: 4.3. Cindy Sherman

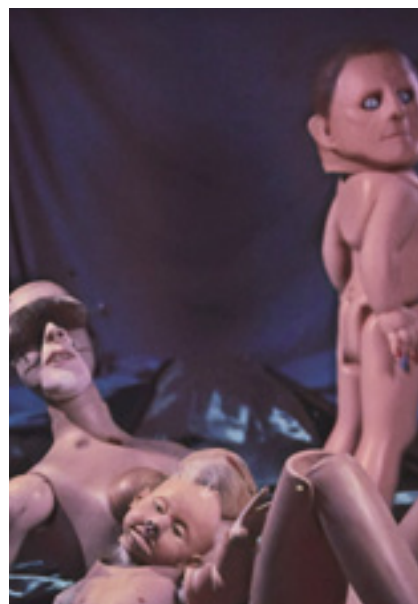
Cindy Sherman



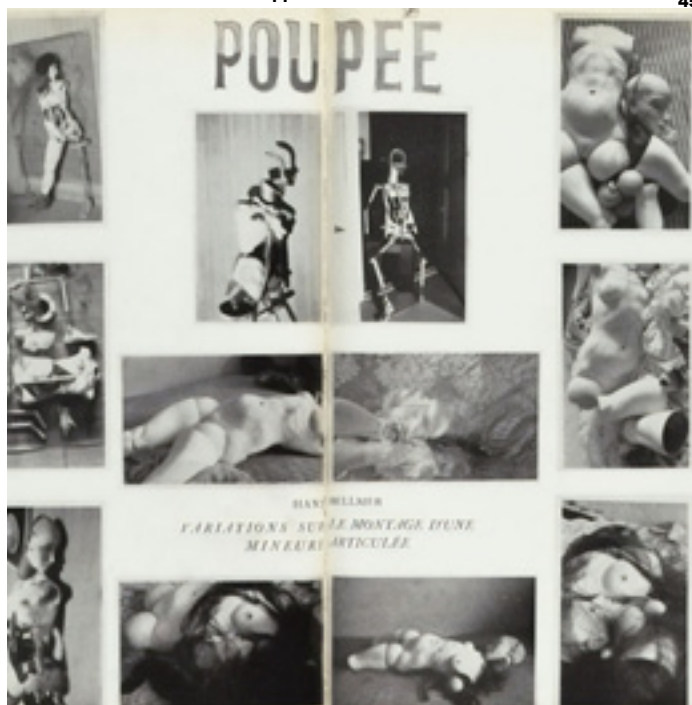
44



45



48



48b

- 44 / Cit.4.kap.Pozn.X_44.C.S._Sex.Pict._#257_5 / Cindy Sherman, Untitled #257, 1992. (detail)
 45 / Cit.4.kap.Pozn.X_45.C.S._Sex.Pict._#256_6 / Cindy Sherman, Untitled #256, 1992. (detail)
 48 / Cit.4.kap.Pozn.X_48.C.S._Sex.Pict._#312_9 / Cindy Sherman, Untitled #312, 1994. (detail)
 48b / Cit.4.kap.Pozn.X_48b.H.B._LaPoupes_9b / Hans Bellmer, La Poupées (Spread from Minotaure magazine, December 1934), MoMa, 1934.

Obrazová příloha: 4.3. Cindy Sherman

Cindy Sherman



50



49



51

49 / Cit.4.kap.Pozn.X_49.C.S._Untitl.H._#315_.1 /

Cindy Sherman, Untitled #315, 1995.

50 / Cit.4.kap.Pozn.X_50.C.S._Untitl.H._#308_.2 /

Cindy Sherman, Untitled #308, 1994. (detail)

51 / Cit.4.kap.Pozn.X_51.C.S._Untitl.H._#314F_.3 /

Cindy Sherman, Untitled #314F, 1994. (detail)

Obrazová příloha: 4.3. Cindy Sherman

Cindy Sherman



72

55



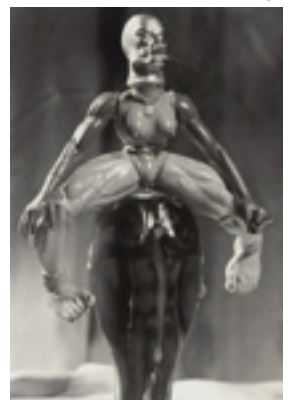
53



54



52



52b

52 / Cit.4.kap.Pozn.X_52.C.S._BW_#343_1 /
 52b / Cit.4.kap.Pozn.X_52b.C.S._BW_#339_1b /
 53 / Cit.4.kap.Pozn.X_53.C.S._BW_#336_2 /
 54 / Cit.4.kap.Pozn.X_54.C.S._BW_#335_3 /
 55 / Cit.4.kap.Pozn.X_55.C.S._BW_#340_4 /

Cindy Sherman, Untitled # 343, 1999. (detail)
 Cindy Sherman, Untitled #339, 1999. (detail)
 Cindy Sherman, Untitled #336, 1999. (detail)
 Cindy Sherman, Untitled #335, 1999. (detail)
 Cindy Sherman, Untitled #340, 1999. (detail)

Obrazová příloha: 4.3. Cindy Sherman

Cindy Sherman



60



60c



59



60b



62



61

59 / Cit.4.kap.Pozn.X_58.C.S._Close.Up._#X_2 /
 60 / Cit.4.kap.Pozn.X_60.C.S._Close.Up._#327_4 /
 60b / Cit.4.kap.Pozn.X_60b.C.S._Close.Up._#329_4b /
 60c / Cit.4.kap.Pozn.X_60c.C.S._Close.Up._#X_4c /
 61 / Cit.4.kap.Pozn.X_61.C.S._Close.Up._#X_5 /
 62 / Cit.4.kap.Pozn.X_62.C.S._Close.Up._#319_6 /

Cindy Sherman, Untitled, 1996. (detail)
 Cindy Sherman, Untitled #327, 1996. (detail)
 Cindy Sherman, Untitled #329, 1996. (detail)
 Cindy Sherman, Untitled, 1996. (detail)
 Cindy Sherman, Untitled, 1996. (detail)
 Cindy Sherman, Untitled #319, 1996. (detail)

Obrazová příloha: 4.3. Cindy Sherman

Cindy Sherman



56

Obrazová příloha: 4.3. Cindy Sherman

Cindy Sherman



65b

68



67

63



64

65



66

- 63 / Cit.4.kap.Pozn.X_63.C.S._Head.Shots._#X_1 /
- 64 / Cit.4.kap.Pozn.X_64.C.S._Head.Shots._#362_2 /
- 65 / Cit.4.kap.Pozn.X_65.C.S._Head.Shots._#360_3 /
- 65b / Cit.4.kap.Pozn.X_65b.C.S._Head.Shots._#354_3b /
- 66 / Cit.4.kap.Pozn.X_66.C.S._Head.Shots._#359_4 /
- 67 / Cit.4.kap.Pozn.X_67.C.S._Head.Shots._#351_5 /
- 68 / Cit.4.kap.Pozn.X_68.C.S._Soc.Port._#X_1 /

- Cindy Sherman Untitled (Pregnant Woman), ca. 2002. (detail)
- Cindy Sherman, Untitled #362, 2000. (detail)
- Cindy Sherman, Untitled #360, 2000 (detail)
- Cindy Sherman, Untitled #354, 2000. (detail)
- Cindy Sherman, Untitled #359, 2000. (detail)
- Cindy Sherman, Untitled #351, 2000. (detail)
- Cindy Sherman, Untitled, 2008. (detail)

Obrazová příloha: 4.3. Cindy Sherman

Cindy Sherman



70



70

70 / Cit.4.kap.Pozn.X_70.C.S._Clowns_#417_2 /

Cindy Sherman, Untitled #417, 2004. (detail)

71 / Cit.4.kap.Pozn.X_71.C.S._Clowns_#424_3 /

Cindy Sherman, Untitled #424. 2004.

Obrazová příloha: 4.3. Cindy Sherman

Cindy Sherman



73



77



78

73 / Cit.4.kap.Pozn.X_73.C.S._Clowns_#410_5 /
77 / Cit.4.kap.Pozn.X_77.C.S._Clowns_#X_9 /
78 / Cit.4.kap.Pozn.X_78.C.S._Clowns_#X_10 /

Cindy Sherman, Untitled #410, 2004. (detail)
Cindy Sherman, Untitled, 2003-2004. (detail)
Cindy Sherman, Untitled, 2003-2004. (detail)

Obrazová příloha: 4.3. Cindy Sherman

Cindy Sherman



69



72



78b

69 / Cit.4.kap.Pozn.X_69.C.S._Clowns_#411_1 /
72 / Cit.4.kap.Pozn.X_72.C.S._Clowns_#418_4 /
31 / Cit.4.kap.Pozn.X_31.C.S._Diss.Un.H_#X_10 /
78b / Cit.4.kap.Pozn.X_78b.C.S._Clowns_#425_10b /

Cindy Sherman, Untitled #411, 2003. (detail)
Cindy Sherman, ,Untitled # 418', 2004. (detail)
Cindy Sherman, Untitled, 1989.
Cindy Sherman, Untitled #425, 2004.

Obrazová příloha: 4.3. Cindy Sherman

Cindy Sherman



79



80



76

76 / Cit.4.kap.Pozn.X_76.C.S._ Clowns_#422_8 /
79 / Cit.4.kap.Pozn.X_79.C.S._ Clowns_#415_11 /
80 / Cit.4.kap.Pozn.X_78.C.S._ Clowns_#414_10 /

Cindy Sherman, Untitled #422, 2004. (detail)
Cindy Sherman, Untitled #415, 2004. (detail)
Cindy Sherman, Untitled #414, 2004. (detail)

Obrazová příloha: 4.3. Cindy Sherman

Cindy Sherman



74

69



75

78b

74 / Cit.4.kap.Pozn.X_74.C.S._Clowns_#419_6

/

Cindy Sherman, Untitled #419, 2004. (detail)

75 / Cit.4.kap.Pozn.X_75.C.S._Clowns_#426_7

/

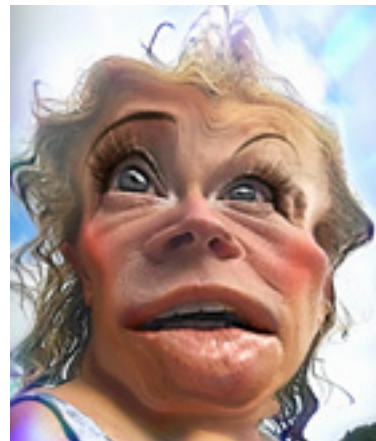
Cindy Sherman, Untitled #426, 2004. (detail)

Obrazová příloha: 4.3. Cindy Sherman

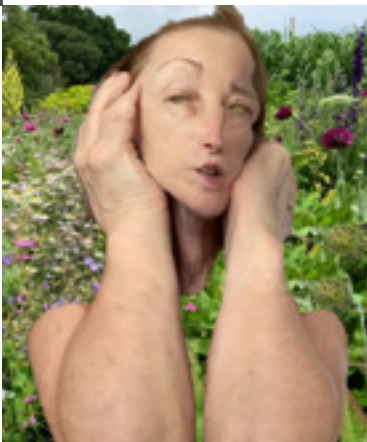
Cindy Sherman



85



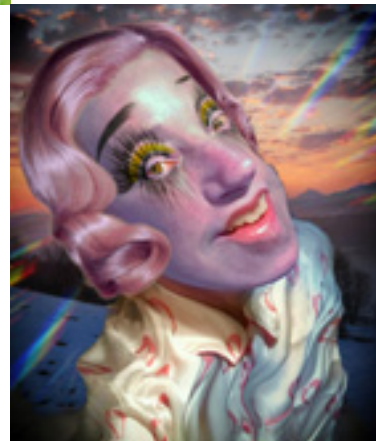
81



82



83



84

81 / Cit.4.kap.Pozn.X_81.C.S._Instagram_#X_1 /
82 / Cit.4.kap.Pozn.X_82.C.S._Instagram_#X_2 /
83 / Cit.4.kap.Pozn.X_83.C.S._Instagram_#X_3 /
84 / Cit.4.kap.Pozn.X_84.C.S._Instagram_#X_4 /
85 / Cit.4.kap.Pozn.X_85.C.S._Instagram_#X_5 /

Cindy Sherman, Untitled (Instagram), 2004. (detail)
Cindy Sherman, Untitled (Instagram), 2004. (detail)
Cindy Sherman, Untitled (Instagram), 2004. (detail)
Cindy Sherman, Untitled (Instagram), 2004. (detail)
Cindy Sherman, Untitled (Instagram), 2004. (detail)

4.4. Joel-Peter Witkin

Americký fotograf J. P. Witkin patří k nejkontroverznějším umělcům uplynulých přibližně 40 let. Povaha a obsah jeho díla, které mají v oblasti využívání fenoménu ošklivosti na poli fotografie po roce 1945 své osobité místo již od sklonku 70. let 20. století, rozděluje odbornou i laickou veřejnost až do současnosti. Witkin proslul místy až perverzně laděnými inscenovanými fotografiemi portrétů, na kterých zachytil v obskurně laděném aranžmá, majícím promyšlenou symboliku povětšinou sakrálního charakteru, různým způsobem znetvořené a tělesně postižené lidi. Mezi osoby, které Witkin také fotografoval, patřily i jiné, tehdejší společností sociálně ostrakizované či pejorativně tabuizované, typy lidí, jako například byli transsexuálové či sadomasochisté. Největší míru kontroverze ovšem v očích veřejnosti Witkinovi z etického pohledu vysloužily skandální aranžované zátiší, v nichž byly použité těla mrtvých lidí, popřípadě jejich části, v morbidně laděném vyznění.

Witkinova životní cesta se s tématem smrti dostala dle jeho vyprávění již v době jeho dětství. Už v matčině břiše zemřela vedle Witkina a jeho bratra jeho sestra, jejíž plod byl během těhotenství samovolně potracen (Marino, 2013). Později, když Witkin během studií na Columbijské univerzitě v New Yorku absolvoval regresní terapii, si údajně na tento traumatický moment vzpomenu, když prý viděl skrze průsvitný obal placenty, jak plod jeho sestry mizí pryč z matčina břicha. Tímto způsobem Witkin podle svých slov zažil motiv smrti ještě před svým narozením (Třešňák, 2010). Tato informace, která je známá jen z Witkinova vyprávění, sama o sobě působí velmi podivně a neuvěřitelně, takže je třeba ji brát s patřičným odstupem, protože její pravdivost nebyla ověřena z nezávislých zdrojů. Další mezník, který podle vlastního vyjádření nasměroval Witkina k morbidní tematice, byla událost, kdy Witkin ve svých šesti letech, když jej spolu s jeho bratrem vedla matka do kostela, se stal svědkem fatální dopravní nehody, při které se mu k nohám dokutálela dekapitulovaná hlava malé holčičky a on se jí pak téměř dotkl⁵²¹ prsty (Urban, 2011).

⁵²¹ Witkin ale ve vyprávění v několika dalších zdrojích zmiňuje tento morbidní zážitek ze svého útlého dětství rozdílným způsobem. Witkin například v 90. letech minulého století tvrdil, že v momentě, kdy se k němu dokutálela hlava zesnulé holčičky, se jí chtěl dotknout, ale kdosi jej těsně předtím stáhl zpět: „*At the place*

Tento traumatický zážitek měl Witkina podle jeho vyjádření hluboce poznamenat⁵²², dokonce měl v pozdější době pocit, že jej hlava této mrtvé holčičky vedla v jeho pozdějším snažení umělecky ztvárnit téma smrti, bolesti a násilí (Witkin, 1985). Podle jiného zdroje dokonce měl Witkin pod tíhou zmiňovaného traumatického zážitku posléze začít už jako malý chlapec silně tíhnout k shromažďování různých tištěných materiálů věnující se tělesnému a mentálnímu postižením lidí a dalšího ve své podstatě morbidnímu obsahu (Beyst, 2006). Což samo o sobě by mohlo, vzhledem k pozdějšímu problematickému obsahu Witkinových děl, zavdat k otázkám, jestli takový „koníček“ patří k běžným aktivitám chlapců stejného věku. Proto nelze ani vyloučit, že uváděný incident s oddělenou hlavou neznámé holčičky, mohl být i impulsem k aktivaci blíže neupřesněné deviantní poruchy Witkina. Za vrozeného perverzistu, byť jen ve vizuální formě, Witkina například

where I stood at the curb, I could see something rolling from one of the overturned cars. It stopped at the curb where I stood. It was the head of a little girl. I bent down to touch the face, to speak to it — but before I could touch it someone carried me away“ (Celant, 1995, s. 55). V rozhovoru pro český týdeník Respekt v roce 2010 ale Witkin explicitně tvrdí „Dotkl jsem se její tváře a hlava té holčičky se pro mě v symbolické rovině stala múzou.“ (Třešňák, 2010). Rozdílnost Witkinovy výpovědi může v celkovém kontextu k jeho postavě zpochybňovat věrohodnost Witkinových tvrzení. V tomto případě je obezřetnost k pravdivosti Witkinovy vzpomínky z dětství zvláště na místě, protože pokud nejsou dostupné důkazy o tom, zda se tato nehoda, které měl být Witkin jako dítě svědkem, doopravdy stala. Jedinou podpůrnou informací, která by měla svědčit o existenci proběhlé nehody, sděluje opět jen Witkin sám, když uvádí: „*Má žena vždycky říkala: Tohle je příliš bláznivé na to, abys to mohl zažít. Ale před třemi lety jsme dostali dopis: nějaká žena nám napsala, že její otec byl tehdy v Brooklynu svědkem téhož neštěstí. Uvedla přesně místo a rok, kdy se autonehoda stala.*“ (Třešňák, 2010). Takže validita zmiňovaného svědectví i samo potvrzení jeho existence, je pořád stejně diskutabilní, protože tuto informaci ve výsledku opět uvádí sám Witkin.

⁵²² Je třeba dodat, že s touto historkou ze svého dětství Witkin přichází ve většině rozhovorů s ním a že nejsou zprávy, že by pravdivost této události byla ověřena z nezávislých zdrojů (například z policejní databáze). Není proto vyloučeno, že popisovaný příběh o hlavě malé holčičky, která se měla dokutálet až k nohám Witkina, může být ve skutečnosti efektním způsobem vymyšlená legenda pro vytvoření vhodných biografických prvků, které by napomohly zesílit uměleckou image samotného Witkina a zároveň působit jako určité alibi ohledně původu vzniku jeho sklonu k vytváření morbidního obsahu.

považuje umělecká kritička Cintra Wilson (Wilson, 2000)⁵²³. Nicméně kromě sbírání materiálů s obskurní tematikou měl Witkin jako malý chlapec rovněž zálibu v krásném

⁵²³ Pochybnosti o duševním zdraví fotografa Joela-Petera Witkina a jeho možné inklinaci k perverznosti, sadismu a problematického vztahu vůči ženám lze rovněž vyvodit z ideje Witkinovy magisterské práce na konci jeho graduálního studia na univerzitě v Novém Mexiku v roce 1975. Záměrem Witkina bylo tajně šmírovat vybrané ženy v ulicích, fotografovat je, sexuálně svést a ve finále je ukryt svázané do rakve s prohlášením, že to vše jim udělal proto, že ženám závidí jejich schopnost rodit děti (McKenna, 1989). Z eufemistického hlediska lze takový scénář magisterské praktické práce označit za minimálně poněkud „podivný“ projekt. Spekulace o Witkinovu minimálně latentním sklonu k puzení sadistickému násilí například vůči ženám, můžeme pocítit reflexí Witkinova prohlášení ze zhruba stejného období (rok 1976), které může působit ospravedlnění tehdejšího Witkinova sadistického přístupu k ženám, co by formě retribuice za to, že byl Witkin ženou přiveden na tento svět, v němž se cítil zmatený v chápání své existence: „*The masochism in my work represents the abuse and pain I felt originated with women--the source of all life. The sadism was a way of repaying woman for my confused existence.*“ (McKenna, 1989). Ze stejného období pochází i Witkinova pouliční snímek, který pořídil v Los Angeles (Fotografie: Joel-Peter Witkin, Los Angeles Death (formerly Untitled [L.A. CA.]), 1976. Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.X_41. J.P.W.Angel1) zachycující přízračně vypadající tvář ženy v popředí rozostřenou bokehem objektivu, přičemž za ní úplně vlevo se nachází „rozpůlená“ (poloviční část ženy zasahuje do obrazu fotografie a zatímco druhá půlka už nikoliv) postava kráčející ženy. A právě Witkinův komentář, zahrnující jeho představu, v níž škrtní onu postavu ženy v popředí, a že způsobil bolest „rozpůlené“ ženě v pozadí, který je zachycen v knize „Joel-Peter Witkin – Forty Photographs“ z roku 1995 a jenž pronesl k této své staré fotografii, svým způsobem představuje jeho ojedinělé přiznání k sadismu. Zde předkládám k nahlédnutí jeho originální znění: „*This woman's physical form, especially the way in which it was cut in half by the frame 'made' this image for me—but her presence was disturbing. She was now part of an 'incident' I had created, and also a 'witness' to it. She had observed me symbolically inflicting pain onto the object I had made by attempting to strangle it. This object then became a symbol not only of the image, but of my sadism. I had been caught in the process of inflicting pain. In all my previous work, the viewer could never know that I had either caused or renewed the pain and suffering which I presented as photographic prints. This image proved it!*“ (Witkin, 1985, s. 12). Witkinův možná až misogynický vztah k ženám jako takovým, mohl patřit mezi hlavní důvody (mezi ně patřil i prvotní záměr Witkina se stát psychoterapeutem), které Witkina během jeho studentských let přivedly až k opakovaným návštěvám výše zmíněných psychoterapií. Lze tak soudit například z toho, že Witkin sám prozradil, že v rámci terapeutických úkonu musel například absolvovat bizarní akt spočívající v tom, že ho svázali dohromady s blíže nespecifikovanou

umění a údajně sbíral s nadšením reprodukce malířských a sochařských děl (Horvat, 1989), což později ve svém životě zúročil nejen při studiu dějin umění, ale i ve své fotografické tvorbě, do níž zašifroval mnoho odkazů na řadu klasických uměleckých děl.

J. P. Witkin podobně jako Diane Arbus pocházel z konzervativní rodiny, která byla navíc silně nábožensky ortodoxní. Po rozvodu rodičů⁵²⁴ žil s bratrem-dvojčetem v péči

ženou, se kterou musel znehybněn strávit celé tři dny (McKenna, 1989). Osobou, která v přeneseném slova významu de facto mohla Witkina dohnat až do prostředí zmiňovaných psychoterapií, mohla být žena, se kterou Witkin v roce 1974 odcestoval do indické Kalkaty, aby zde spolu pracovali v hospicu Matky Terezy, který pečoval o lidi trpící tělo znetvořujícím způsobem onemocněním zvaném lepra (v pozdější době Witkin v souvislosti s komentováním své tvorby zachycující tělesně znetvořené lidi častokrát užíval přirovnání sama sebe k postavě Svatého Františka z Assisi, která se podle křesťanské mytologie neštítala lidí, kteří trpěli leprou a naopak se jim snažila pomáhat, což stvrdila prý i tím, že se nemocné nebála i políbit). Witkin v indickém lepráriu prý po čase onemocněl zápallem plic a daná žena (není vyloučeno, že s ní mohl mít Witkin milostný poměr) ho tam nechala prý skoro umřít (McKenna, 1989). Což mohl být ten důvod, proč Witkin v určité fázi svého života na ženy tak zanevřel. Život tehdy Witkinovi údajně zachránil až převoz do nemocnice v USA.

⁵²⁴ Witkinův otec byl ortodoxní žid a matka praktikující katolička. Náboženské rozpory ohledně toho, k jaké víře vést jejich děti, nakonec vedly Witkinovy rodiče k rozvodu, k němuž došlo, když Witkinovi byly tři roky. Witkin poté byl se svým bratrem (je jeho dvojčetem) svěřen do péče matky, ale s otcem se i nadále vídal, byť velmi sporadicky. Nelehká finanční situace jeho matky i jeho otce patrně přispěla k tomu, že Witkin později v některých svých dílech rovněž akcentoval motivy materiální nouze, krize a existencionálního ohrožení. (Witkin, 1985). Pocit ohroženosti v životě a zároveň fascinace násilím mohl u Witkina už během jeho dětství odstartovat i tragický skon jeho otce, který žil v posledních 7 letech svého života jako bezdomovec a jenž zemřel na následky utrpeného šoku poté, co byl na ulici přepaden a do bezvědomí zmlácen neznámými útočníky. O tom, že Witkin měl k svému otci problematický vztah, svědčí ambivalentnost vybraných prohlášení, v nichž se při různých příležitostech Witkin vyjadřoval o svém otci. Na jednu stranu Witkin otce uvádí, že ho už v jeho přibližně pěti letech věku podpořil, aby začal fotografovat, když ho navštívil, ukázal mu výstřižky fotografií z různých časopisů a řekl mu, že něco takového chtěl vždycky vyfotit, ale že už to za svého života nedokáže a proto cítí, že by to Witkin jako syn mohl nakonec dokázat vyfotit. Na druhou stranu Witkin přiznal, že necítil vůbec nic, když jeho otec zemřel. V jiném zdroji, je dokonce uvedeno, že se mu otec i fyzicky hnusil špínou na rukách a zápachem po doutnících (Sand, 1996). Problém s Witkinovou emocionalitou ohledně udržení si normálních vztahů se svými rodinnými příslušníky indikuje rovněž Witkinovo doznání, že necítil žádnou spřízněnost také

matky a byl tak ovlivněn křesťanskou vírou, jejíž symboliku přijal později za svou životní filozofii a vtělil ji do velké části svých fotografií. Witkin začal fotografovat jako samouk v polovině 50. let a tento fakt zde zmiňuji proto, že Witkin se už v této době zajímal o fotografování různých bizarních cirkusových show na Coney Islandu, kam chodil se svým bratrem Jeromem, který se věnoval malířství. Witkin dokonce v jedné ze zdejších „freak show“ bratrovi vyfotografoval třínohého trpaslíka, aby tento snímek mohl použít jako obrazovou studii pro namalování obrazu (Beyst, 2006). Witkin si zdejší prostředí obludarií natolik oblíbil, že jej považoval za svůj domov, kde jej fascinovaly žijící přízraky. Witkin zde

vůči svému bratru Jerome Witkinovi (pozn.: později se jejich vzájemný vztah zlepšil, co mimo jiné vyústilo v uspořádání jejich společné výstavy „Two Vision“ v roce 2014), který se v oblasti americké narativní figurativní malby stal slavným umělcem mnohem dříve, než tomu bylo v případě J. P. Witkina. (McKenna, 1989). Je zajímavé, že Witkinův bratr Jerome se na rozdíl od něho snažil k otci, který se předtím, než se stal bezdomovcem, živil dlouhá léta jako sklenář, snažil najít cestu a pochopení (Groff, 2010). Skrze tento zájem o rodinnou historii otce se Jerome Witkin dostal až temné problematice holocaustu a tak se i jeho dočasným uměleckým tématem stala smrt, i když v mnohem hlubší a humánně uctivější formě, než se tomu stalo u Joela-Petera Witkina, který k tématu smrti došel skrze senzacechtivé a dehonestující vykořisťování tělesných ostatků lidí. Ale zpátky opět k Joelu-Peterovi Witkinovi, protože výše uvedené aspekty mohou být ilustrující pro bližší pochopení Witkinovi osobnostní lability, která mu pravděpodobně v jeho osobním životě znesnadňovala uspořádání normálních partnerských i jiných vztahů. Tato možná Witkinova niterně zahnížděná asociálnost (pozn.: navenek přitom Witkin působí jako bodrá a šarmantně usměvavá osobnost) může být důležitá pro snahu pochopit zdroje tak dekadentní povahy jeho díla. V této souvislosti je také možné zmínit, že k atypickým vztahovým poměrům došlo i ve Witkinově vlastní rodině. Jeho manželka Cyntia, která se živila jako tatérka a s ním měl Witkin syna, byla ve skutečnosti lesbička a Witkin musel na jejich ranči v Albuquerque v Novém Mexiku žít s jejími dvěma milenkami několik let. Později Witkina jeho manželka opustila, aby se k němu nedlouhou před svou smrtí vrátila po přibližně dvaceti letech odluky (Wilson, 2000), tedy v době, když už Witkin mimochodem nefotografoval žádné mrtvolky, i když tato souvislost může být čistě náhodného charakteru. Witkin tak mohl po významnou část svého života trpět deprivací vyplývající ze samoty a neexistence přátelských vztahů s jinými osobami, jak může vyplývat z tohoto jeho prohlášení: *“I’m a solitary person and I spend most of my time alone, working and listening to talk radio and classical music”* [...] *“I’ve never had a friend”* [...] *“I swear!”* (McKenna, 1989). Což může do jisté míry vysvětlovat Witkinův chladnokrevný a místy bezohledný přístup k živým i mrtvým objektům jeho fotografické tvorby.

dokonce s jedním takovým „přízrakem“ prý zažil svou první sexuální zkušenost, když o své panictví přišel s tamním hermafroditem (Urban, 2011)⁵²⁵. Když bylo Witkinovo oblíbené Sideshow odstěhováno pryč, tak chtěl odcestovat s ním, ale protože to bylo nereálné, tak se zhruba v tomto období Witkin rozhodl, že si bude výjevy na způsob jeho oblíbených obludárií konstruovat sám podle svých osobních představ. Na tomto místě je možné nastíněnou náklonost, kterou projevoval Witkin v dětství k Freakshow na Coney Islandu, konfrontovat s jeho pozdějším tvrzením, že je rád, že už žádné přehlídky zrůd nejsou (Maxime, 2016). Witkinova změna názoru na tyto zařízení, kde byly pro komerční účely okázale předváděny živoucí lidské kuriozity, možná může souviset s tím, že se mu zpětně protivilo vykořisťování těchto postižených lidí pro zábavní účely. Witkinovi se patrně nezamlouvalo jejich zvěcnění a odlidštění například v provolávání tehdejších promotérů, kteří tyto lidi explicitně nazývali zrůdami s cílem vyděsit i přivábit diváky zároveň⁵²⁶. Na druhou stranu už zde můžeme vidět některé opěrné body možné kritiky Witkina za jeho názorovou nekonzistenci, která podle mého názoru provází Witkinovu osobnost v řadě jeho prohlášení, v nichž komentuje své dílo a své životní postoje. Tato nesourodost Witkinových slovních výstupů pak může zavádět ke spekulacím, zda si Witkin v některých ohledech cíleně nemodifikuje realitu s cílem si vybudovat alibisticky vyznívající image „nevinného“ (v kontextu zobrazení morbidního obsahu ve značné části jeho fotografického díla, které Witkonovi vyneslo pejorativně vyznívající označení kontroverzního tvůrce) velkého umělce.

⁵²⁵ (Urban, 2011, s. 27-28) Možná identita hermafrodita, se kterým měl v 50. letech Witkin údajně přijít o panictví v obludáriu na newyorském Coney Islandu, je zahalena tajemstvím, ale dle informací nastíněných v jiném zdroji (Třešňák, 2010), je možné spekulovat, že jím mohl být intersexuál vystupující zde pod pseudonymem Albert-Alberta - tedy ten stejný hermafrodit, jehož ve své tvorbě související s fenoménem ošklivosti například zachytily v této diplomové práci již uváděné fotografky Lisette Model či Diane Arbus. Pokud připustíme, že právě tato osoba v sobě, byť v rozličných souvislostech, skrývala nahodilý průsečík zájmů spojující nepřímo hned tři fotografy, v jejichž tvorbě sehrálo velkou úlohu zobrazování ošklivosti, tak by to zajisté byla pikantně neobvyklá zajímavost.

⁵²⁶ Tamtéž.

Pro možné pochopení vývinu Witkinova smyslu pro obskurní morbidnost je rovněž na místě zmínit další epizodu z jeho života. V roce 1961 se Witkin nechává odvést do americké armády, kde absolvuje výcvik válečného fotoreportéra. Po dokončení výcviku byl Witkin namísto posláni do bojové akce přiřazen k vojenskému fotooddělení, které mělo na starosti dokumentaci úmrtí v armádě, k nimž většinou docházelo v důsledku fatálních nehod či sebevražd vojáků. Witkin za tímto účelem procestoval řadu států jak v USA, tak i v Evropě. Možná už během této činnosti se u Witkina vyvinula jeho chladnokrevná odolnost⁵²⁷ vůči pohledu na mrtvá těla lidí (včetně snášení rozkladného zápachu), což ho vedlo k rozhodnutí si zažádat o přeložení do Vietnamu, kde se postupně rozrůstal vojenský konflikt⁵²⁸. Nicméně pak se Witkin z neuvedených důvodů rozhodl neúspěšně spáchat sebevraždu a byl z armády propuštěn⁵²⁹. Je zvláštní, že Witkin se k tématu svého pokusu o sebevraždu později nikdy více nevyjadřoval, než v tom smyslu, že mu pokus o sebevraždu přinesl více psychické bolesti než té fyzické⁵³⁰. Proč vlastně na tomto místě diplomové práce, tedy v pasáži předcházející komentáře k vybraným fotografiím, směrem k Witkinovi, jenž diskutabilním způsobem užívá ve své tvorbě fenomén ošklivosti, zmiňuji i okolnosti, které jdou svým významem až za rámec jím pořízených fotografií? Je to z důvodu vykreslení další možné plochy úhlu pohledu na Witkinovu osobnost, abych zdůraznil její tendence k chybějící sebereflexi a abych rovněž poukázal na symptomy napovídající, že Witkin velice často v prezentaci své osoby inklinuje k zastávání vzorců chování, jež mohou být podle

⁵²⁷ Rezistenci vůči dalším aspektům smyslových projevů ošklivosti, jako například představuje odporný zápach rozkládajících se lidských těl, si mohl Witkin vypěstovat již v dobách svého útlého dětství. V rodinné domácnosti totiž žila i Witkinova babička, která byla po zranění zmrzačena a nemohla došlápnout na jednu nohu. Tato babička měla mít podle Witkina otevřené a nehojící se zranění na noze, které již bylo v klinickém stadiu probíhající gangrény. Proto místnost, ve které každé ráno Witkinova matka babičku ošetřovala, byla proplněna zápachem rozkládajících se tkání. Witkin ovšem svou babičku velmi miloval a na tento čichový „zážitek“ vzpomíná se zalíbením jako na součást ranního rituálu, kde se spolu s bratrem vypravovali ráno do školy. (Urban, 2011, s. 27)

⁵²⁸ Tamtéž, s. 28

⁵²⁹ Tamtéž.

⁵³⁰ Tamtéž.

mého názoru typické pro existenci egocentristicky laděného alibismu, pomocí něhož si Witkin dlouhá léta umně budoval svou uměleckou image a stále v tomto směru podle mne dál pokračuje. V uváděném kontextu může být například podnětné si uvědomit, že Witkin jako zaníceně věřící člověk praktikující aktivně římsko-katolické náboženství, se výše zmiňovaným pokusem o sebevraždu dopustil v rámci pravidel své víry závažného hříchu a ztratil tak z tohoto úhlu pohledu mimo jiné svou nevinnost. Witkin přesto v pozdější době o sobě sebevědomě prohlašuje, že díky svému daru nevinnosti, je ve své tvorbě objektivní a nesmiřitelný⁵³¹. Je to další ukázka Witkinových kontroverzních výroků, které si navzájem mohou z určitého pohledu odporovat, z nichž mohou vystávat oprávněné otázky. Z nichž můžu jmenovat například uvést, na základě čeho si Witkin myslí, že má dar nevinnosti a proč zastává názor, že je tzv. „totálně objektivní“, když jeho nejznámější tvorba je podle mého názoru naopak vysoce subjektivní přehlídkou rozličných realizací autorových perverzních představ.

Po propuštění z armády Witkin dokončil v roce 1974 na vysoké škole Cooper Union v New Yorku bakalářské studium sochařství a o dva roky později se Witkin přesunul se do města Albuquerque v Novém Mexiku, kde na tamní univerzitě v letech 1976-1977 vystudoval magisterský stupeň v oboru fotografie vedle současného studia dějin umění. V Albuquerque, kde se Witkin nakonec usadil a žije zde dodnes, již na sklonku 70. let začíná produkovat aranžované ateliérové fotografie disponující jeho charakteristickým obskurním stylem. Bizarní styl Witkinových fotografií nevyplývá jen z užití tematiky, která osciluje mezi fetišisticky sadomasochistickou sférou⁵³² a deviantně přízračnou imaginací⁵³³ dekadentně padlého světa, ale i užití formy. Jak například Urban uvádí, už jedna z raných fotografií Witkina pocházející z roku 1979, na níž je vyobrazena korpulentní žena se

⁵³¹ „Ve své tvorbě nedělám kompromisy. Díky daru Nevinnosti, který v sobě nesu, jsem totálně objektivní a až brutálně nesmiřitelný.“ (Urban, 2011, s. 56)

⁵³² Fotografie: Joel-Peter Witkin, Testicle Stretch with the Possibility of a Crushed Face, 1982 (Urban, 2011).

Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.X_2. J.P.W. Testicle1

⁵³³ Fotografie: Joel-Peter Witkin, Venus and Eros in Purgatory, 1981 (Urban, 2011). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.X_3. J.P.W. Venus1

zobákovitou maskou na obličej⁵³⁴, jak na svém odhaleném bujném poprsí má na jedné z bradavek přísátého úhoře⁵³⁵, předznamenává typickou stylistiku Witkinovy fotografické tvorby (Urban, 2011)⁵³⁶. Tato užitá stylistika Witkinových snímků se často opírá o prvky, mezi které například patří užití masek a především emulace vzhledu starých fotografií, mezi které například patřily daguerrotypie. Witkin toto zdání staromódních fotografií zesiloval jejich částečným cíleným poškozováním, například pomocí škrábání do negativu či při vyvolávání pozitivů následně simuloval vinětaci objektivu a narušoval kontury okrajových částí fotografie. Joel-Peter Witkin v podstatě napodobuje formu, kterou mají kupříkladu archaické portrétní fotografie prostitutek, které v utajení před tehdejší veřejností fotografoval v prvních letech 20. století americký fotograf Ernest J. Bellocq (Poláček, 2015)⁵³⁷. I Bellocq své některé fotografie pravděpodobně záměrně poškozoval škrábáním (například v oblasti obličeje fotografovaných osob ve snaze patrně utajit jejich identitu) či některé své modelky nechal před svým fotoaparátem pózovat v maskách⁵³⁸. Je proto možné se domnívat, že Bellocq a jeho tvorba citelně ovlivnila vzhledové vyznění většiny Witkinových fotografií (Tóth, 2002)⁵³⁹ a podpořila jejich image připomínající podprahově cosi zakázaného, společensky tabuizovaného a utajeného. Techniky kompozice inscenovaných zátiší a portrétů Witkina z tohoto úhlu pohledu můžeme metaforicky přirovnat například k albu opotřebovaných fotografií, které si u sebe doma shromažďuje určitá morbidně či fetišisticky smýšlející osobnost, jež na ně s oblibou hledí jako voyeur a

⁵³⁴ Fotografie: Joel-Peter Witkin, *Woman Breastfeeding an Eel*, 1979 (Urban, 2011). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.X_1. J.P.W.Eel1

⁵³⁵ Právě hadovitá tělesná konstituce úhoře, kterého Witkin pracně získal v době, kdy pracoval jako číšník v jedné z restaurací v Albuquerque, kde v tu dobu pracoval, plní na snímku hlavní roli prvku oškřivenosti spolu s obcludnou maskou připomínající gigantický pračí zobák, jež má portrétovaná žena připevněnou na tváři.

⁵³⁶ (Urban, 2011, s. 29)

⁵³⁷ (Poláček, 2015, s. 78-79)

⁵³⁸ Fotografie: E.J. Bellocq, *Storyville Portrait*, ca. 1912 (Wessel, 2017). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.X_2. E.J.B. Storyville1

⁵³⁹ (Tóth, 2002, s. 23)

dosahuje tím pocitů sexuální potěchy. I další Witkinovy fotografie z kraje 80. let 20. století připomínají chorou imaginárnost přízračně vypadajících výjevu z jakési sadomasochistické subkultury, které jsou aranžovány v hororovém duchu, když v nich můžeme zahlédnout fenomén ošklivosti například v podobě groteskně zdůrazněné tělesné nedokonalosti u figur nesoucí příděch otrokářsky vypadajících dominantů, jež arogantním způsobem ovládají subdominantní jedince vyzářující navenek auru poslušné oběti⁵⁴⁰. Animálnost vyznění takových typů fotografie Witkin potrhuje zapojením postav zvířat a rozmístěním rekvizit v nedokonalém duchu, které podprahově evokuje dojem chaotičnosti. Takto pojatá chaotičnost může v rovině podvědomí na úrovni estetického vnímání diváka vytvářet pocit rozpadu jakýkoliv civilizačních řádů a ušlechtilých hodnot, na které se odkazuje soudobá společnost. Witkinova vizualita působí už v této rané fázi tvorby barbarským⁵⁴¹ dojmem, i když postupem času Witkin do svých fotografií promítá sofistikovaně vrstvené odkazy na malířská díla řady respektovaných umělců. V Urbanově monografii Witkina „Vanitas“, vydané v roce 2010, se můžeme dočíst, že v souvislosti s umělci, jejichž díla Witkin stylizovaně variuje v řadě svých děl, dle vyjádření samotného Witkina patří například níže zmiňovaná jména malířů (Urban, 2011)⁵⁴². Witkin v tomto kontextu zmiňuje i naznačení tematického kontextu jejich užití ve své tvorbě. Středověké obrazy italských malířů, jako byli například Giotto di Bondone (1267 – 1337) a Cenni di Peppo Witkina inspirovaly svým strnulým zobrazením nábožensky procítěného posvátna⁵⁴³. Dílo renesančního malíře Rembrandta si Witkin prý považuje díky tomu, že uvedené posvátno zlidštil⁵⁴⁴. Představitelé dekadentně laděného symbolismu, jakými byli kupříkladu Félicien Rops, Gustav Klimt a Alfred Kubin, Witkina tvůrčím způsobem oslovili zejména svým

⁵⁴⁰ Fotografie: Joel-Peter Witkin, *The Prince Imperial*, New Mexico, 1981. Viz obr. příloha označení

Cit.4.kap.Pozn.X_5. J.P.W.Prince1

⁵⁴¹ Fotografie: Joel-Peter Witkin, *The Capitulation of France*, 1982 (Urban, 2011). Viz obr. příloha označení

Cit.4.kap.Pozn.X_6. J.P.W.Capitulation1

⁵⁴² (Urban, 2011, s. 24)

⁵⁴³ Tamtéž.

⁵⁴⁴ Tamtéž.

tematickým ztvárněním snových vizí a zvráceně laděnými konotacemi například na téma satanismus či zobrazením fyzické ošklivosti démonicky vypadajících zjevení⁵⁴⁵. Voyeuristické vyznění některých Witkinových snímků, v rámci kterého nám mohou nepřímo připomínat utajené pohledy klíčovou dírkou do nějakých obskurních kabinetů hrůzných kuriozit či fetišistických salónů, pro změnu může mít zdroj v inspiraci, jež Witkin čerpal z obrazů polsko-francouzského malíře Balthuse⁵⁴⁶. Německého malíře Maxe Beckmanna Witkin pro změnu adoruje za jeho obrazy, které mu učarovaly svou schopností zachytit průnik témat existenciální ztracenosti, utrpení a smrti. Urban v souvislosti dešifrování symboliky a kompozičních rámců Witkinových fotografií ještě dodává zmínky o dalších klasických personách malířského umění, mezi které například patří Caravaggio, Sandro Botticelli, Giuseppe Arcimboldo, Peter Paul Rubens a Giorgio de Chirico⁵⁴⁷. Zmínky o zdrojích inspirace pro tvorbu J. P. Witkina se mohou na první pohled zdát zbytečné, pokud se v této diplomové práci věnuji hlavně užití fenoménu ošklivosti v oblasti fotografie. Nicméně podle mého názoru je dobré mít tyto výše uvedené poznatky na zřeteli při samotném hodnocení kontroverznosti Witkinova díla ještě předtím, než zde uvedu explicitní příklady fotografií, z nichž vyvěrá hlavní jádro diskutabilní pověsti tohoto fotografa.

⁵⁴⁵ Tamtéž.

⁵⁴⁶ Tamtéž.

⁵⁴⁷ Tamtéž.

Výše předznamenané souvislosti napovídají, že není jeho dílo jednoduché zcela oslavovat jako vyloženě originální či naopak úplně zavrhouvat jako prvoplánově šokující, perverzní a bezobsažné.

Vedle již zmiňovaných fetišistických stylizovaných obrazových dekadencí ve Witkinově rané tvorbě, ve kterých byla ošklivost reprezentována spíše lidskými těly, jejichž největší nedokonalostí byla z vizuálního pohledu zejména obezita, Witkin už v prvních letech po roce 1980 začíná experimentovat s užíváním dvojího druhu pro něho typických d fotografovaných objektů, které lze v této diplomové práci zmínit v kontextu užívání fenoménu ošklivosti.

V první typologické kategorii fotografií, v níž Witkin využívá šokující potenciál ošklivosti, je zachycování nejrůznějším způsobem tělesně postižených či jinak esteticky hendikepovaných lidí. V druhé části kategorického členění ve výše uvedeném smyslu lze ve Witkinově tvorbě považovat morbidně naaranžovaná zátiší, v nichž centrální úlohu, co by nositele prvků fenoménu ošklivosti, sehrává užití mrtvých těl (či jejich částí) lidí a zvířat. Právě tato tematická část Witkinovy tvorby dodnes budí, dle mého pohledu, oprávněné diskuse akcentující problematiku svobody uměleckého projevu ve vztahu k (ne)respektování určitých legislativních i morálních pravidel, o níž se opírá míra civilizovanosti soudobé společnosti.

Pozornost Witkina, jak už bylo výše sděleno, byla už od dětství z valné části přitahována směrem ke světu různých obludně zohavených mrzáků, živoucích lidských „monster“, které společnost dnes většinou může vidět jen v prostředí specializovaných ústavů. Nicméně dříve v USA (cca do 70-80. let 20. století) bylo možné takové lidi vidět v přítomí pokoutních obludáří nebo v pozicích žebráků na ulicích. Proto po svém přesunu do Nového Mexika se začal po takto lidech zohavených nepřízní osudu shánět, aby je mohl fotografovat. Nejdříve to dělal skrze své známé, později se Witkin dokonce rozhodl

v novinách publikovat obskurně formulované inzeráty⁵⁴⁸, v nichž vyčerpávajícím způsobem vyjmenoval snad veškeré druhy tělesného postižení implikující v sobě znaky ošklivosti.

Witkin v svém inzerátu rovněž zmínil také poptávku po jedincích se změněnou či obojetnou sexuální identitou (například transsexuály či hermafrodity). Tento inzerát ve své době vzbudil značnou pozornost a Witkinovi přinesl desítky odpovědí, což mu při jeho pomalém procesu tvorby (cca 10-12 dokončených fotografických tisků za rok) mohlo hypoteticky zajistit „klientelu“ pro účely jeho fotografování na několik let dopředu.

Díky výše uvedeným možnostem Witkina nalézat různými pitoreskním způsobem tělesně postižené lidi tak mohla vzniknout celá řada jeho fotografií s touto tematikou, která našla postupem času pevné místo ve Witkinových výstavních souborech, se kterým zbrázdil plejády prestižních galerií v USA i po celém světě. Zasluhou toho tak můžeme hledět na Witkinovy fotografie zachycující například muže opírající se o ruce a mající svůj penis explicitně visící na skateboardu, protože měl obě nohy amputované přímo úrovni

⁵⁴⁸ Znění inzerátu, který si nechal Witkin v první polovině 80. let minulého století vytisknout v několika novinách a v němž se explicitně sháněl například po mentálně postižených lidech se zdeformovaným tvarem hlavy, trpaslíky, obry, hrbáče, transsexuály, vousaté ženy. Dále Witkin hledal osoby trpící různými atypickými výrůstky na těle, lidi, který chyběly končetiny, oči, ňadra, genitálie a další běžné součásti těla. Zkrátka se zdá, že Witkin chtěl patrně cíleně oslovit téměř všechny možné nositele „vizuální perverze“ a jeho poptávka v tomto směru už v té době rovněž zahrnovala i shánku po ostatcích mrtvých lidí. Zdá se, že i Witkin si mohl uvědomit, že tento znění tohoto inzerátu může samo o sobě znít podezřele, a proto, patrně aby jeho vyznění poněkud zjemnil, tak konec inzerátu Witkin opatřil se zjevným odkazem na křesťanskou víru v boha, v němž všechny vyjmenované nositele „vizuální perverze“ nepřímo označil živoucí mučedníky, tedy za „nositele Kristových ran“. Pozdější verzi inzerátu na jeho konci Witkin užil frázi označující dokonce všechny nositele abnormalit za živoucí bohy. Pro zajímavost zde uvádím originální znění uváděného inzerátu Witkina: „*Pinheads, dwarfs, giants, hunchbacks, pre-op transsexuals, bearded women, people with tails, horns, wings, reversed hands or feet, anyone born without arms, legs, eyes, breast, genitals, ears, nose, lips. All people with unusually large genitals. All manner of extreme visual perversion. Hermaphrodites and teratoids (alive and dead). Anyone bearing the wounds of Christ.*“ (Martinique, 2016)

pasu⁵⁴⁹. Hororovým způsobem působí fotografie v podstatě nahé ženy obtloustlé postavy s nasazenou helmou z dob nacistického wehrmachtu, která bez rukou se sadisticky podvazanými prsty ďábelsky hledí kamsi mimo stanoviště fotoaparátu a její tvář je dodatečně znetvořená k nepoznání Witkinovou obsesí zasahovat do negativu fotografie animálně neurvalým škrábáním⁵⁵⁰. Dojem klaustrofobní bezmoci a tíživé imobilnosti životem zohaveného člověka, vyzařuje z Witkinova snímku, v němž beznohého Afroameričana s nasazenou kuklou přes tvář vsazuje do něčeho, co připomíná klec pro králíky⁵⁵¹. Ošklivou amorfnost abnormální mas usazeného podkožního tuku, která hyzdí těla obézních lidí, Witkin například zachytil na fotografii vzdávající svérázným způsobem počtu průkopníkovi fotografického zachycení rozfázovaného pohybu Eadweardu Muybridgemu⁵⁵². Patrně v návaznosti na to, že Muybridge v rámci svých fotografických studií pohybu, které uskutečňoval v 70. a 80. letech 19. století, rovněž fotografoval velmi tlusté ženy, když se snažil zachytit jejich dynamiku pohybu. Stejný druh fenoménu ošklivosti Witkin použil na snímku, zachycující extrémně tělnatou ženu, mající na tváři mužně vypadající plnovous⁵⁵³. Witkin rovněž vyfotografoval celou řadu lidí trpících trpasličí vadou růstu, přičemž v tomto smyslu Witkin fotografoval jak muže⁵⁵⁴, tak ženy⁵⁵⁵. Díky

⁵⁴⁹ Fotografie: Joel-Peter Witkin, *Man Without Legs*, 1984 (Urban, 2011). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.X_42. J.P.W.Skateboard1

⁵⁵⁰ Joel-Peter Witkin, *The Revenge of Guernica*, 1982 (Celant, 1995). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.X_43. J.P.W.Revenge1

⁵⁵¹ Fotografie: Joel-Peter Witkin, *Man Without Legs, Leo, from the series, Evidences of Anonymous Atrocities*, New Mexico, 1976 (Witkin, 1985). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.X_44. J.P.W.Leo1. Pozn.: Toto byla pravděpodobně jedna z první fotografií postiženého člověka, kterou Witkin zhotovil už během svého pobytu v Novém Mexiku.

⁵⁵² Fotografie: Joel-Peter Witkin, *Alternates for Muybridge*, San Francisco, 1984 (Urban, 2011). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.X_45. J.P.W.Muybridge1

⁵⁵³ Fotografie: Joel-Peter Witkin, *Blind Woman and Her Blind Son*, 1989 (Urban, 2011). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.X_46. J.P.W.Blind1

⁵⁵⁴ Fotografie: Joel-Peter Witkin, *Portrait of a Dwarf*, Los Angeles, 1987 (Urban, 2011). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.X_47. J.P.W.Dwarf1.

cestování po světě se Witkinovi podařilo na řadě míst najít tělesně postižené osoby, jako tomu může být například v případě snímku beznohé ženy se znetvořenými rukami, kterou Witkin v roce 1997 pořídil i v Praze⁵⁵⁶. Před objektivem Witkinova obskurního oblodária stanuly i osoby s šeredně zdeformovanou kostrou⁵⁵⁷. Mezi jedny z ikonických Witkinových snímků také patří jeho fotografie „Satiro“, kterou Witkin pořídil v roce 1992 v Mexiku⁵⁵⁸. Tato fotografie, jako jedna z mála svého druhu (myšleno ve smyslu fotografování postižených lidí) byla pořízena v plenéru krajiny a nikoliv v ateliéru. Snímek zachycuje torzovité tělo muže, vedle něhož sedí pes a za nímž se v malebně vypadajícím pozadí pasou ovce, jak má na pahýlech svých nohou nasazené uříznuté mohutné zvířecí nohy. Naopak v místech, kde muži už od úrovní ramen chybí ruce, má tento mexický muž, mající k tomu ještě nasazené ďábelské rohy na hlavě, umístěné trnové koruny.

Witkin postižené mrzáky ve svých fotografiích aranžuje v úplně jiném rázu, než bychom čekali z dokumentárních portrétů například Diane Arbus. Zatímco Arbus se snažila věrně zachytit podivnost, kterou z lidí za hledáčkem fotoaparátu empaticky cítila⁵⁵⁹,

⁵⁵⁵ Fotografie: Joel Peter Witkin, Dwarf From Naples, Rome, 2006 (Parry, 2012). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.X_48. J.P.W.Naples1

⁵⁵⁶ Fotografie: Joel-Peter Witkin, Abundance, Prague, 1997 (Urban, 2011). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.X_49. J.P.W.Prague1

⁵⁵⁷ Fotografie: Joel-Peter Witkin, Leda, Los Angeles, 1986 (Urban, 2011). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.X_50. J.P.W.Leda1. Pozn.: Tato Witkinova fotografie je v podstatě dekadentní negativistickou verzí známého obrazu „Leda a labuť“ (viz https://cs.wikipedia.org/wiki/L%C3%A9da#/media/Soubor:Leda_and_the_Swan_1505-1510.jpg), který vytvořil okolo roku 1510 geniální malíř Leonardo da Vinci. Tento obraz symbolizuje opěvnou ódu na plodnost i radost ze života, což Witkin zcela převrátil morbidním způsobem sobě vlastním (Joergensen, 2000, s. 29).

⁵⁵⁸ Fotografie: Joel-Peter Witkin, Satiro, 1992 (Urban, 2011). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.X_51. J.P.W.Satiro1.

⁵⁵⁹ Jinými slovy: Fotografie Diany Arbus mají svou specifickou estetickou hloubku vyplývající z empatické schopnosti autorky zachytit duši, vnitřní svět fotografovaných osob. Dianě Arbus nešlo o pouhopouhé senzacechtivé zobrazení vnější fyzické ošklivosti snímaných osob. Arbus rovněž neinklinovala

tak Witkin ošklivost stigmatizované osoby podle mého úsudku jen využíval co by pouhý „stavební materiál“ pro realizaci svých složitě vrstvených vizí⁵⁶⁰ plných halucinogenních přeludů, religiózní symboliky a dalších odkazů dovolujících u některých interpretů jeho díla evokaci vnořené dekadentní reflexe postmoderního světa, i když Witkin sám k postmoderním tendencím v umění nehlásí (Horvat, 1989). Tuto Witkinovu exploataci postižených lidí můžeme podle mého názoru například nepřímo odvozovat z několika indicií. Za problematické lze například považovat Witkinovo záměrné zvyšování ohyzdnosti tělesně postižených lidí, když jim například pahýly odňatých končetin a jiné místa na těle obaluje černou hmotou, dovybavuje znetvořující protézou připomínající ohavnou tělesnou mutaci, což může evokovat například zdání tělesného rozkladu a hororového zjevení⁵⁶¹. Navíc na řadě záběrů Witkin podřívá důstojnost fotografovaných osob tím, že fotografie

k úmyslnému zohyzďování lidí, které zachycovala na svých snímcích, aby tak pomocí toho mohla realizovat nějaké morbidně fantaskní dekadentní vize.

⁵⁶⁰ Jako další příklad Witkinova alibismu je možné na tomto místě zmínit, že to byl paradoxně právě Witkin, který Diane Arbus kritickým způsobem obviňuje z toho, že její fotografie ukazují lidi zkresleným způsobem, tedy že vyznění vzhledu lidí vyfotografovaných Diane Arbus má být podle Witkina pouze produktem jejích vlastních fantazií a projekcí (Horvat, 1989). Přitom je podle mého úsudku očividné, že je to právě Witkin, který se nesnaží zachytit duši jím fotografovaných mrzáků, protože mu jde jen o naplnění jeho vlastní fantasmagorických vizí a zásluhou toho je pro něj autentické vyobrazení charakteru zachycených lidí jen druhotnou záležitostí. A nic na tom nemění ani argument Witkina, že on na rozdíl od Diane Arbus, dával po fotografování k nahlédnutí pořízenou fotografii (Witkin přitom zapomenul dodat, že jím fotografovaná osoba už v podstatě neměla možnost Witkinovi zveřejnění fotografie zakázat, protože Witkin s lidmi sepisoval smlouvu poskytnutí souhlasu ke zveřejnění fotografií ještě před započítím procesu fotografování). Přijde mi proto poněkud pobuřující, že zrovna Joel-Peter Witkin v tomto duchu kritizuje tak tendenčním způsobem fotografku, která se naopak snažila zachytit lidi tak, jak je na ulici či na jiných místech spatřila, a která se ve většině případů se lidí zdvořile ptala, zda si je může vyfotografovat.

⁵⁶¹ Fotografie: Joel-Peter Witkin, Hermes, New Mexico, 1981 (Urban, 2011). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.X_7. J.P.W. Hermes1

opatřuje často bizarně vyznívajícimi názvy⁵⁶². Na některých záběrech dokonce Witkin stylizuje obskurními proprietami konce uříznutých končetin tak, aby připomínala zduřelý žalud na mužské přirození⁵⁶³. V dalších fotografiích u vybraných částí těla Witkin postprodukční editací negativu napodobuje zdání provedené amputace, i když k ní skutečnosti v dané části těla fotografované osoby nedošlo. Witkin tímto způsobem dělá hrozně vypadajících osob individua ještě hroznější, což nemusí být z určitého pohledu empaticky uctivé třeba k právě osobám, které Witkinovi pózovaly na fotografii, protože Ti pak v podstatě vidí karikaturu svého postižení, se kterým na rozdíl od Witkina, pro něhož je fotografování konkrétních lidí spíše jen jednorázovou záležitostí⁵⁶⁴, musí v těžkém údělu

⁵⁶² Fotografie: Joel-Peter Witkin, *The Collector of Fluids*, 1982 (Parry, 2012). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.X_8. J.P.W. Fluids1

⁵⁶³ Fotografie: Joel-Peter Witkin, *Deveate*, 1981 (Urban, 2011). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.X_9. J.P.W. Deveate 1

⁵⁶⁴ Zmínku o bližším vztahu mezi Witkinem a postiženými lidmi se mi podařilo v provedené rešerši najít jen u dvou lidí. V prvním případě Witkin uvedl, že se spřátelil s hrbatou ženou, když u něj krátce pobývala doma kvůli pořízení fotografie „Joel-Peter Witkin, Art Deco Lamp“ v roce 1987 (Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.X_10.J.P.W.Artdeco1) (Horvat, 1989). V tomto případě ale není možné dohledat další informace o tom, zda jejich přátelství pokračovalo i nadále, či se jednalo jen o zdvořilost hostitele. V druhém případě je už možné najít zmínku o pokračujícím přátelství napříč časem mezi Witkinem a fotografovanou modelkou, která měla amputované jak obě nohy, tak i řadna, v rozhovoru Witkina pro český týdeník *Respekt* z roku 2010 (Třešňák, 2010). Tam dokonce Witkin uvádí, že „se svými modely často navazuje dlouhodobé přátelství“. Když jsem se ovšem například pokoušel v internetovém vyhledávači najít nějaké fotografie Witkina s postiženými lidmi, které mu třeba pózovali pro řadu jeho slavných fotografií (například na vernisážích výstav jeho snímků), tak se mi nepodařilo najít nic. Stejně jsem dopadl i při pokus najít propojení Witkina a charitativních organizací, které by naznačovalo snahu Witkina materiálně i duchovně pomoci postiženým lidem, kteří pro něj pózovali. Vzhledem k počtu lidí, které Witkin za více než 40 let fotografování zachytil, je to přinejmenším zvláštní a může to konvenovat hypotéze, že Witkin sám je ve skutečnosti egocentricky orientovaná osobnost, které je osud a skutečné utrpení lidí, díky nimž valnou část své tvorby uskutečnil, cizí a zmínky o dlouhotrvajících přátelstvích s lidmi z jeho fotografií může být ve skutečnosti vyfabulovaná snaha o pozitivní image a ochrana proti obviněním, že využívá neštěstí druhých spíše pro své duchovní i materiální obohacení. Pochybnosti o skutečné existenci Witkinova soucítění k postiženým lidem i duchovně pozitivní rozměr jeho fotografií

dožít až do smrti. Postižený člověk by i v uměleckém díle, a zvláště, pokud se jedná de facto o portrét, neměl být degradován na úroveň pouhé rekvizity užitá neosobně v režii cizích fantasmagorických představ, byť by se mělo jednat z estetického hlediska jednat o kvalitní dílo. Witkin tak podle mého názoru v podstatě parazituje ve jménu umění na cizím neštěstí. Disonance mezi paradigmatem klasického portrétního žánru, v rámci něhož bychom mohli očekávat, že cílem portrétu je co nejvěrněji vystihnout podobu a charakter fotografovaného člověka, a řadou fotografií Witkina, na niž tváře zachycených lidí schválně halí do masek i v případech, kdy se nejedná o napodobování konkrétních symbolických konstrukcí či záměrné citaci cizích uměleckých děl, je podle mého mínění značná.

Za příklad ilustrující kontroverzní rozměr, který podle mého názoru může vycházet z nerovnováhy mezi předpokládaným výnosem z prodejů Witkinových fotografií na uměleckém trhu a výši honoráře, jenž Witkin vyplácel postiženým lidem za to, že mu pózovali pro jeho snímky, mohou posloužit dostupné informace vážící se například ke vzniku známé Witkinovy fotografie „The Santo Oscuro“ z roku 1987⁵⁶⁵. Tento snímek Witkin zhotovil v době, když už byl známým umělcem a jeho fotografie se prodávaly za ceny převyšující hranici 8 000 USD. Na fotografii je zachycen objekt, který na první vzhled vypadá jako plastová figurína, která je prošpikovaná šípky, má v oblasti hlavy zaseklou mačetu a k tomu ještě v zádech zabodnutý nůž. Ve skutečnosti se ovšem jedná o živého člověka. Jednalo se o oběť užívání léku Thalidomid, který užívaly některé ženy během těhotenství na odstranění ranních nevolností během v 50. letech minulého století. Vlivem neočekávaných vedlejších účinků se narodily tisíce těžce postižených lidí. Zmiňovaný muž, který žebral na motorizovaném vozíku na ulicích Los Angeles a kde ho také zahlédl jeden Witkinův přítel a upozornil ho na něj, neměl žádné ruce ani nohy. Navíc mu chyběla kůže,

například otevřeně zmiňuje i malířka Pamela Mower-Conner z Los Angeles: „[...] *Witkin is doing nothing to help the handicapped and is deluding himself that his work has spiritual content. Spiritually powerful art illuminates unexplained phenomena and in no way do I see his photographs doing that.* [...]” (McKenna, 1989)

⁵⁶⁵ Fotografie: Joel-Peter Witkin, *The Santo Oscuro*, 1987 (Parry, 2012). Viz obr. příloha označení

Cit.4.kap.Pozn.X_11.J.P.W.Santo1

brada i oční víčka (Horvat, 1989). V kontextu celé Witkinovi tvorby zachycující jeho fotografie postižených lidí, patřil tento muž pravděpodobně k těm nejtěžším případům zhmotnělého lidského neštěstí, které kdy Witkin ve svém fotoateliéru fotografoval. K tomu strašnému hendikepu tato osoba trpěla prakticky nepřetržitě těžkými bolestmi a tak musela být neustále pod vlivem utišujících léků⁵⁶⁶. Při vědomí byl pouze, když žebrol na ulici, jinak zbytek dne prospal ve svém domově. Jeho neštěstí využívali každý den dva narkomani, kteří s ním doma žili a kteří mu brali léky na bolest pro vlastní potřebu výměnou za to, že mu každé ráno vymění obvazy zakrývající jeho tělo bez kůže⁵⁶⁷. Witkin byl s těmi to tragickými poměry obeznámen a lákalo ho tohoto muže získat pro možnost svého fotografování. Ačkoliv v jiném rozhovoru, který s ním vedl český týdeník Respekt v roce 2010 u příležitosti konání Witkinovy výstavy v Brně⁵⁶⁸, Witkin ve vztahu získávání souhlasu zohavených lidí k fotografování rezolutně uvádí, že nikdy nikoho nepřemlouval a že k těmto lidem, co fotografuje, má hluboký vztah, tak minimálně v tomto případě to bylo zřejmě jinak. Witkinovo tvrzení o nepřemlouvání fyzicky ošklivých a postižených lidí pro účely fotografování, se totiž minimálně rozchází s popisovanou skutečností v případě vzniku zmiňovaného snímku „The Santo Oscuro“. Witkin sám se v tomto případě usvědčuje ze lži a tím jen potvrzuje svoji nedůvěryhodnost. Witkin totiž přiznal, že musel být, kde bydlel zmiňovaný muž bez kůže a končetin, navštívit víc než čtyřikrát, než se mu jej podařilo přesvědčit k fotografování (Horvat, 1989). Když mělo pak k fotografování dojít, tak Witkina tento muž požádal, aby jej vyfotografoval jako lidskou bytost⁵⁶⁹. Vyznění fotografie, v níž je uvedený muž stylizován jako živoucí mučedník, může být z uměleckého hlediska silné, leč je diskutabilní, jestli ve výsledku Witkin naplnil přání svého trpícího „modela“, vezmeme-li úvahu, že nemálo lidí si při pohledu na tuto fotografii nejprve mylně myslí, že se nedívají na živou bytost. Největší kontroverze ale v uvedeném příkladu tkví v tom, že Witkin tomuto postiženému člověku, jehož osobní tragédie a bolestivý úděl by

⁵⁶⁶ Tamtéž.

⁵⁶⁷ Tamtéž.

⁵⁶⁸ (Třešňák, 2010)

⁵⁶⁹ (Horvat, 1989)

snad emocionálně pohnout většinu normálně cítících lidí, nabídnul za fotografování buď malý tisk fotografie či symbolický honorář 200 USD⁵⁷⁰. Muž, který nutně potřeboval ve své nelehké životní situaci finanční prostředky, si raději vzal tyto Witkinem nabízené peníze. Zmiňovaná peněžní částka by se sama o sobě mohla zdát po inflačním přepočtení na současnou hodnotu jako nemalý honorář, ale tento dojem končí ve chvíli, kdy se v jiném zdroji můžeme dočíst, že tuto nabídku trpícímu muži, který mu musel delší čas útrpně pózovat, učinil Witkin v době, kdy byl již velmi dobře honorovaným umělcem, pobírajícím k tomu řadu uměleckých grantů a jež si mohl například dovolit vynaložit na nákladech ke vzniku „The Crucifix“ částku v celkové výši 25 000 USD⁵⁷¹. Takže i v tomto příkladu se ukazuje Witkinův nedostatek empatie a amorálnost, kterou lze vidět i v tom, že Witkin musel s vysokou pravděpodobností tušit, že tomuto muži nabízí v podstatě zanedbatelnou částku. Witkin v sobě nenašel ani dobrou vůli malý tisk fotografie tomuto mrzákovi darovat, aby ji případně mohl později zpeněžit pro zlehčení své nelehké životní situace. Na závěr k tomuto příkladu je možné dodat, že v dnešní době se limitovaná reprodukce této fotografie prodává na uměleckých aukcích za částku přibližně 7 500 USD⁵⁷².

⁵⁷⁰ Hodnota 200 USD činí po orientačním přepočtu v době psaní této diplomové práce cca 4 500 Kč. Při započtení inflace mezi léty 1987 – 2019, je skutečná hodnota Witkinem nabízené částky cca 10 000 Kč.

⁵⁷¹ (Horvat, 1989)

⁵⁷² Cena této fotografie prodané v aukci v roce 2013 činila při přepočtu na CZK cca 172 000 Kč (Bonhams, 2013). Je třeba dodat, že ceny Witkinových fotografií po roce 2008 klesly v důsledku částečné ztráty komerčního zájmu o jeho dílo, které mnozí kritikové hodnotí jako stagnující a opakující se. Svou roli sehrála i hospodářská krize, kterou USA musely po roce 2008 projít. Je zajímavé, že Witkin sám příčiny opadávání zájmu o nákup jeho fotografií ze strany vidí především v tom, že jeho fotografické práce jsou údajně o morálce, což podle Witkina v době, kdy jsou podle něj na uměleckém trhu v New Yorku preferovány ženy jako autorky, už prý není v centru zájmu sběratelů umění. Celé znění citace uvádím zde: „[...] *With the economy going down, I couldn't live on the sales of my work. I'm out of fashion because my work is about morality. It's about human life and it doesn't show the prettiness, or escapism, or the caricature of feminism that someone like Cindy Sherman. There is nothing wrong with feminism, but right now in New York, if you're a woman, you have an advantage, and if you're a guy who is half Jewish and makes meaningful images, people don't want to know about it. [...]*“ (Maxime, 2016). Witkin tedy podle mého soudu hledá zástupné důvody odkazující na vnější vyfabulované příčiny vysvětlující pokles zájmu o jeho dílo, než aby se

Další problematičnosti v oblasti zobrazení ošklivosti ve tvorbě Witkina jsou snímky, které podle mého názoru překračují hranice oddělující od sebe umělecké ztvárnění dekadentně pojaté erotičnosti a kategorie fetišisticky vyprofilované pornografie. Witkin sám se nechal v minulosti slyšet ve smyslu, v němž se o pornografii vyjádřil nelichotivým způsobem⁵⁷³. Pornografii dokonce Witkin podle svých slov považuje za strašné zneužívání lidského ducha, těla a smyslu života⁵⁷⁴. Pokud ovšem toto Witkinovo vyjádření bude konfrontovat s některými jeho fotografiemi explicitně ukazující ve velice perverzním, ohavném duchu, zaranžované některé sexuální aktivity, tak opět můžeme být na pochybách, zde lze Witkinova vyjádření vůbec považovat za upřímná, nepokrytecká a v neposlední řadě jako pravdivá. Stačí se kupříkladu zahledět na Witkinovu fotografii s výmluvným názvem „Arm Fuck“ z roku 1982⁵⁷⁵. Na tomto snímku je vysloveně zachycený sodomistický sexuální akt mezi dvěma muži, během kterého na snímku pánská osoba obličejem rozmazaným pohybovou neostrotí vykonává sexuální praktiku zvanou anální fisting, v rámci níž zasouvá až skoro po rameno svou paži (či pahýl paže) do řitního otvoru druhého muže ležícího před ním na zádech s rozkročenými nohama. V této fotografii J. P. Witkina nelze podle mého názoru spatřovat žádný hlubší duchovní ani umělecký význam⁵⁷⁶. Witkin zde spíše chtěl jen šokovat, bořit v dané době panující tabu a

sebekriticky zamyslel nad tím, zda se jeho tvůrčí invence již nevyčerpala generováním stále předvídanějších vzorců, jež staví jak na frekventovaném užívání kontroverzního obsahu, tak i často průhlednou snahou šokovat diváky. Witkinovo dílo proto z uvedených důvodů ztratilo schopnost diváky překvapovat a stalo se až laciným způsobem příliš předvídatelně čitelné pro ty diváky, kteří už byli s jeho stylem tvorby dobře obeznámeni.

⁵⁷³ (The Magazine: Exclusive Interview with Photographer Joel-Peter Witkin, 2012)

⁵⁷⁴ Tamtéž.

⁵⁷⁵ Fotografie: Joel-Peter Witkin, Arm Fuck, NYC, 1982 (Celant, 1995). Viz obr. příloha označení

Cit.4.kap.Pozn.X_12.J.P.W.Fuck1

⁵⁷⁶ Ve vztahu k užití fenoménu ošklivosti, kterému se tato diplomová práce věnuje, je třeba k této Witkinově fotografii podotknout, že z estetického i symbolického hlediska je na fotografii motiv ošklivosti vystopovat například v odporivé symbolice nečistoty a odporu, kterou může podprahově v sobě pociťovat heterosexuální jedinec při pohledu na sexuální aktivitu homosexuálních osob. Witkin odporivý potenciál

jako nástroj pro tento svůj pravděpodobný úmysl Witkin použil právě sám žánr pornografie, kterým později ve svých prohlášeních tak okázale pohrdá. Za předpokladu, že budeme z definičního hlediska za pornografii považovat „[...] *znázorňování sexuálních motivů za účelem vyvolání pohlavního vzrušení* [...]”⁵⁷⁷, tak uvedená fotografie Witkina tuto definici podle mého názoru bezezbytku naplňuje, zvláště uvážíme-li, že se na tento snímek budou dívat osoby, kterým tato znázorněná sexuální aktivita konvenuje s jejich pojetím sexuality, a tudíž u těchto lidí může zcela logicky pohled na tuto fotografii vybudit stav sexuálního vzrušení. Jiné Witkinovy obrazové halucinace, které si předtím, než se je rozhodne vyfotografovat, pečlivě připraví pomocí nákresu skic, tíživé stigma pornografie dokonce rozšiřují i do sféry náznaků čistě deviantních aktivit jako je například zoofilie, kterou například Witkin akcentuje na fotografii „Eunuch“ z roku 1983, na níž postava psa vykonává sexuální akt na klečícím muži⁵⁷⁸. Tuto úchylnou scénu si Witkin dopředu naplánoval pomocí skici, tak jako většinu jeho dalších fotografií. Ve tvorbě Witkina to ovšem není jediný případ, kdy zvrhlým způsobem využívá ošklivost vyobrazené mezidruhové sexuality mezi člověkem a zvířaty, za což by Witkinovi, pokud by takto laděné fotografie vytvořil na území České republiky, možná hrozilo i obvinění z trestného činu šíření pornografie⁵⁷⁹. Například fotografie „A Day in the Country“, kterou Witkin vytvořil v Polsku v roce 1998⁵⁸⁰, divákovy předkládá perverzní výjev ženy, jak se rukou dotýká ztopořeného penisu koně, který je zavěšen na jeřábu. Od trestního stíhání Witkina patrně

tabuizovaného obsahu ještě k tomu umně zdůraznil vyvolání animální atmosféry obskurní temnoty a morbidního vzrušení, evokující celkově dojem ilegálnosti zobrazené aktivity.

⁵⁷⁷ (Kryglová, 2011, s. 8)

⁵⁷⁸ Fotografie: Joel-Peter Witkin, Eunuch, New Mexico, 1983 (Witkin, 1985). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.X_20. J.P.W.Eunuch1

⁵⁷⁹ Konkrétní znění definice toho trestného činu zní podle § 191 trestního zákona č. 40/2009 Sb. v českém legislativním systému takto: „[...] *trestná výroba a šíření pornografických materiálů popisujících, zobrazujících nebo jinak znázorňujících pohlavní styk se zvířetem* [...]“ (Zoofilie, 2001). Witkinovi by v případě prokázání viny v uvedeném případě mohl hrozit i 1 rok ve vězení.

⁵⁸⁰ Fotografie: Joel-Peter Witkin, A Day in the Country, 1998 (Urban, 2011). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.X_14. J.P.W.Day1

zachránilo jen to, že se údajně jednalo o čerstvě poraženého hřebce z místních jatek, na jehož tělo nechal Witkin připevnit věrně zpracovanou atrapu koňského pohlavního orgánu. Zoofilní dojem může představovat i starší Witkinova fotografie „Daphne and Apollo“ z roku 1990⁵⁸¹, na které je zobrazena nahá postava trpaslice, jejíž fyzická ošklivost je zde ještě intenzifikována umělým znetvořením rukou do podoby nestvůrných pařátů, jak s bázlivým výkřikem hledí směrem na postavu kozla, jehož naskakující pozice těla může podprahově evokovat jeho animální „odhodlání“ tuto trpaslici necudně „zpářit“. Na této fotce můžeme vidět Witkinovu zvrácenou imaginaci, která se zdánlivě snaží alibistickým způsobem schovat pod pláštěnku Witkinovy hluboké erudice z oblasti dějin umění, z níž se snaží inspiračně čerpat pro vznik svých podivných děl. Z těchto dějin umění se Witkin s alibismem sobě vlastním se snaží citovat známé témata, která ovšem obrazově zcela přeměňuje v obludné vyznění. Tak tomu bylo i v případě uvedené fotografie „Daphne and Apollo“, která se odvolává na starořeckou báji⁵⁸². Zatímco v dějinách uměleckého ztvárnění jsou postavy Dafné a Apollona v drtivé většině zobrazovány jako krásně vypadající lidé, tak Witkin toto téma „zprzní“ svým dekadentním cítěním, když do jejich rolí vsadí trpaslici se zdeformovaným tělem a Apollona degraduje do pozice nadřazeného kozla. Celý výjev této Witkinovy fotografie víc než vysoké esteticky hodnotné umění připomíná lacinou snahu o šokování diváka. Taková fotografie, namísto své prezentace v prestižních fotogaleriích světa, by se mohla klidně vyjímat jako ozdobná ilustrace lákající na pouti kolemjdoucí lidi k navštívení nějakého obskurního domu hrůzy.

Propojení obrazových smyslových dojmů vyvolávající u normálně uvažujícího diváka dojmy prudkého znechucení a pohledu na fyzicky ohyzdné tělo ženy trpící silnou obezitou v sobě propojuje celkové vyznění Witkinovy fotografie nazvané „Sanitarium“

⁵⁸¹ Fotografie: Joel-Peter Witkin, Daphne and Apollo, 1990 (Urban, 2011). Viz obr. příloha označení

Cit.4.kap.Pozn.X_15. J.P.W.Dafné1

⁵⁸² V této starořecké báji je dcera boha Péneia Dafné pronásledována bohem Apollonem, který se do Dafné bláznivě zamiloval poté, co ho zasáhl Erótův šíp lásky. Bůh lásky Erót současně Dafné zasáhl šíp lásku zabíjejícím, takže dvojice Dafné a Apollon se v lásce navzájem věčně mýjeli. Za tím vším stála pomsta Eróta za to, že se mu Apollon v minulosti posmíval. (Dafné, 2001)

z roku 1983⁵⁸³. Fenomén ošklivosti je v tomto snímku zobrazen v několika rovinách. První rovina je samotné téma, které fotografie zachycuje. Jedná se pravděpodobně o zobrazení jakési fetišistické praktiky, v rámci níž lidé pomocí trubice zavedené do úst inhalují výpary či polykají tělesné tekutiny vnikající do trubice z jejího druhého konce, který je zaveden do některého z tělesných otvorů druhé osoby. Witkin odpornost této deviantní sexuální techniky na fotografii zesiluje nejen tím, že jako modelku užil ženu s mimořádně ošklivým tělem, jíž na tvář nasadil přízračně démonickou maskou, ale i tím, že za druhý objekt, který má k sobě připevněné ony hadice vedoucí k ženě (jednu z nich má nainstalovanou v řitním otvoru a druhou v tlamě) a jejíž obsah na snímku „konzumuje“ uvedená žena, Witkin zvolil tělo mumifikované zdechlíny opice. Tato fotografie tedy ilustruje, že Witkin především na fotografiích z 80. let minulého století, je schopen zvrhlým způsobem kombinovat různé druhy fenoménu ošklivosti akcentující kromě motivů fyzické ošklivosti také odkazy na fetišisticky úchylné praktiky zoofilie snoubené s koprofilii. Snímek je sice z technického a kompozičního hlediska precizně fotograficky zpracován, nicméně tato umělecká estetická hodnota těžko může být obhájena rozumně uvažujícím interpretátorem, pokud je svým obsahem založena na něčem tak nízkém a odporném. Za pornograficky vyznívající lze označit podle mého názoru i ty Witkinovy fotografie, v níž zachycuje při onanistických aktivitách (či jejich napodobením) různé neatraktivní typy lidí, jako například extrémně tlusté ženy ukájející se v klíně velkou mrkví⁵⁸⁴, která zároveň může představovat hru na

⁵⁸³ Fotografie: Joel-Peter Witkin, Sanitarium, New Mexico, 1983 (Witkin, 1985). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.X_16. J.P.W.Sanitarium1. Pozn.: Tato obskurní Witkinova fotografie později inspirovala v roce 2000 britského návrháře Alexandra McQueena, který stejný motiv použil při předvádění své kolekce (Allwood, 2015). Viz internetový odkaz zde: <https://dazedimg-dazedgroup.netdna-ssl.com/527/azure/dazed-prod/1130/5/1135033.jpg>

⁵⁸⁴ Fotografie: Joel-Peter Witkin, Carrot Cake #1, 1980 (Witkin, 1985). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.X_17. J.P.W.Carrot1

přiřazení symbolu mužského přirození k ženskému tělu⁵⁸⁵ či muže s nasazenou maskou připomínající přízrak ďábla se šíleně zkřivenou obličejovou grimasou⁵⁸⁶.

Mezi další snímky, které podle názoru mají pornografický podtext, lze například uvést fotografii „Journeys of the Mask. The History of Commercial Photography“ z roku 1984⁵⁸⁷. Tento snímek, jehož název je vzhledem k zobrazenému obsahu spíše v pozici oslího můstku, je v podstatě pornografickou variací na výše zmíněnou fotografii „Arm Fuck“. Uvedená fotografie přesto je reprezentantem specifickému využití fenoménu ošklivosti, který je Witkinovi vlastní pro význačnou část jeho fotografického díla a zároveň je klíč pro nastínění, proč je posuzování jeho díla tak problematické. Na fotografii je zachycena krásně vypadající žena s atraktivním tělem vybavená maskou se soškou ukřižovaného Krista která

⁵⁸⁵ Kontrast ohledně nechání diváka v prvotním dojmu mylně určit pohlavní identitu zachyceného objektu (či objektů) na fotografii, například ukázání postavy zprvu vypadající jako žena a přitom současně explicitně zobrazit, že tato „žena“ je ve skutečnosti z biologického hlediska muž, protože má penis, Witkin ve svém repertoáru fotografických děl užíval poměrně často. Uvedený způsob prvotní mystifikace Witkin s oblibou užil u fotografií různých transsexuálů. Výsledný dojem z takové fotografie je pocit ošklivosti jako výsledek silné disharmonie, kterou při pohledu na ženské tělo s penisem pravděpodobně může pocítit většina heterosexuálně orientované populace. Tento princip Witkin použil například v jeho obskurně laděné interpretaci obrazu Zrození Venuše od malíře Sandra Botticelliho z roku cca 1480 u fotografie nazvané „Gods of Earth“ z roku 1988, kde roli Venuše sehrává transsexuální muž vybavený umělým poprsím. Na tomto případě „zošklivění“ schématu slavného obrazu můžeme vidět, že Witkin své citování známých uměleckých děl v naprosté většině realizuje tak, že pomocí fenoménu ošklivosti vzorové dílo zachycující krásno neguje a přetváří tak jeho vyznění v opak. V tom Witkinově postupu je pak při celkového hodnocení těžké specifikovat, jaká je povaha jeho přidané hodnoty a zda vůbec je možné v takovém počínání, opírající se z určitého úhlu pohledu o zničení předchozí krásy, Witkina nějakou přidanou hodnotu naléznout (Beyst, 2006).

Fotografie: Joel-Peter Witkin, Gods of Earth and Heaven, LA, 1988 (Parry, 2012). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.X_18. J.P.W.Venus1

⁵⁸⁶ Fotografie: Joel-Peter Witkin, Portrait of the Constellation: Entrail Lust, San Francisco, 1984 (Witkin, 1985). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.X_19. J.P.W.Constellation1

⁵⁸⁷ Fotografie: Joel-Peter Witkin, Journeys of the Mask. The History of Commercial Photography, 1984 (Urban, 2011). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.X_13. J.P.W. Journeys1

leží v lascivní a svůdné pozici na art-deco laděné pohovce. Žena v daném výjevu vypadá, jako když se nudí při čekání příchodu vytoužené osoby a budí při této činnosti zdání, že si jen tak protahuje pravou nohu. Až sem fotografie svou stylizací, světelnou atmosférou a simulací charakteristického vzhledu starých fotografií z přelomu 19. a 20. století připomíná působivý ateliérový portrét glamourového vyznání, v němž je možné i po estetické stránce nalézt určité hodnotné prvky. V pornografické a perverzní vyznání tato na zběžný pohled nekomplikovaná fotografie dostává překotně ve chvíli, kdy si na snímku v jeho pravém okraji, jenž leží mimo kompoziční schéma zlatého řezu, povšimneme, že část pravého chodidla ženy ležící na pohovce, vniká do rektálního otvoru těla jakéhosi muže. Tuto odpudivým způsobem působící skutečnost ovšem většina z nás zaregistruje až při zevrubnějším prohlížení této Witkinovy fotografie a v momentě tohoto zjištění prožívá chvíle šoku a nepříjemného překvapení. Tento způsob nejdříve vizuálního „zastínění“ ošklivosti, který Witkin provádí pomocí užití vyumělkovaných aranžmá často citující plejády jeho postřehů z dějin umění a napodobující poetiku starých fotografií. Současně pod tyto nosné estetické elementy Witkin úmyslně ve vrstvách instaluje do svých děl „trojského koně“, v jehož pomyslných útrobach se nalézá objekt, jenž svým psychologickým účinem představuje zdroj určité kontaminace, která afektivně naleptává estetické citění diváka temnou tíhou mrzkého účinku fenoménu ošklivosti. Pod tímto průměrem si můžeme ve Witkinově fotografickém díle například představit pohled na zmrzačená těla, zvrhlé sexuální praktiky, sadomasochistické úkony⁵⁸⁸ či prudké emocionální reakce po spatření

⁵⁸⁸ V dostupných zdrojích je možné najít zmínku o tom, že Witkin během přípravy na fotografování sadomasochistických praktik dokázal aktivně participovat v procesu, během kterého musel aktér jeho snímků zcela nepopíratelně (dlužno dodat, že dobrovolně) prožít bolest. V daném kontextu je zajímavé, že Witkin například se smíchem během interview vyprávěl, jak bez mrknutí oka jednomu muž prý na jeho žádost údery kladivem probil ruce dlouhými ocelovými hřebíky. Zde příkládám tento výrok v originálním znění: „*I was alone with these five people. So I grabbed the hammer and banged it and shouted 'I'll do it for you' (laughs).*“ (Horvat, 1989). Touto výpovědí se ale Witkin opět znevěrohodnil svoji creditibilitu své osobnosti, protože se opět (poněkolkáté už) Witkin rozchází s jiným svým dřívějším výrokem, ve němž se dušoval u příležitosti vyprávění, že při přípravě na fotografování snímku „*Pendente*“ v roce 1982, musel Witkin vlastnoručně probíjet tlapy mrtvých opic, když je potřeboval ukřižovat. A tento svůj zážitek popsal

mrtvého těla či jeho částí v obrazové skladbě fotografického díla. Všechny tyto kategorie elementů ošklivosti, které Witkin do svých fotografií rafinovaně instaluje, si můžeme obrazně a metaforicky řečeno představit jako jednu komplexní entitu odpudivosti, kterou s trochou interpretační fantazie můžeme personifikovat třeba do postavy „staré čarodějnice“ mající zle ohyzdnou tvář, která svou škaredost maskuje „kouzlem make-upu“. Pod příměrem „make-up“ si můžeme v rámci užití uvedené metafory následně představit jak Witkinovo umné využití svých kompozičních a stylizačních technik, jež odkoukal při svých letitých studiích dějin umění, tak i jeho různorodé destrukce negativu pomocí škrábání a jiných způsobů poškozování filmové emulze.

V souvislosti s výše uvedeným metaforickým příměrem se nabízí otázka, jaká by byla umělecká hodnota Witkinových děl, kdyby jeho z fotografií zmizely tyto nastíněné artefakty ošklivosti, které Witkin ve své „páteřní“ části díla tak v početném smyslu hojně používal. Odpověď nám paradoxně může napovědět pohled ladění jeho novějších děl, které Witkin vytváří přibližně od roku 2012. V nich můžeme například vidět, že Witkin už spíše fotografuje jen krásné ženy v dekorativně vynívajících nekomplikovaných aranžmá. Lze si všimnout, že tyto Witkinovy fotografie přestávají být temné, škrábané a obskurně laděné. Jsou naopak pozitivně proplněné světlem. Jakoby až tyto snímky naplňovaly prohlášení Witkina, které poskytoval v souvislosti s vnějšími reflexemi všímající si dekadentní morbidnosti jeho děl: „*Já nejsem dekadentní umělec. Dekadence pro mě symbolizuje potlačení života, lidství podléhající temnotě. Podstata mé práce je opačná. Mým přesvědčením je bojovat za světlo.*“ (Třešňák, 2010). Jenomže ona proplněnost světlem a zklidňující demorbidizace

právě slovy, v rámci nichž se Witkin vyjádřil ve smyslu, že by musel být ďábelská osoba, kdyby někdy s potěšením zarážel do rukou hřebíky živému člověku: „[...] *Then I crucified the monkeys on the crosses. I had done this with cats, that is driving nails through their 'hands,' and it's a very strong thing when you take a nail and put it through tissue. I'd be an evil person if I got pleasure out of doing this to a live person.*“ (Witkin, 1985, s. 16). Není bez zajímavosti v tomto směru dodat, že Witkin později neměl ani žádný problém pro účel své tvorby přitloukat ke stolku dlouhými hřebíky například pahýl lidského chodidla. Fotografie: Joel-Peter Witkin, Still Life with Mirror, 2003. Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.X_52. J.P.W.Mirror1.

Witkinova díla ovšem podle mého mínění ukrývá z estetického hlediska jeden nemalý problém, a sice to, že Witkinova díla se stávají kýčovými, obestřela se líbivě provedenou dekorativností a pozbyla charisma tajemství, které by diváka dokázalo vtáhnout do obrazového výjevu a procházet se zvědavostí jednotlivé vrstvy symbolických sdělení. To může indikovat, jak moc bylo Witkinovo dílo v dobách své největší slávy a kontroverze zároveň závislé na přítomnosti užitých elementů využívající síly šokujícím způsobem prezentované ošklivosti. Tato šokující ošklivost se ve Witkinově díle zjevovala například v podobě zobrazení tabuizovaných sexuálních praktik, ukázání nevhledně stigmatizovaných těl mrzáků či zcela bezskrupulózní a neetické zneužití lidských ostatků, z nichž Witkin ve svých dílech aproprioval známky jejich poslední důstojnosti a skandálním způsobem je zvěcnil do pozice pouhopouhých rekvizit hrajících v dekadentně morbidním divadle Witkinových zvráceně halucinačních představ.

Za v podstatě samostatnou kapitolu v oblasti Witkinova užívání fenoménu ošklivosti lze považovat jeho bezprecedentní používání mrtvol lidí v rámci svých aranžovaných ateliérových zátiší, při kterých překročil takřka většinu myslitelných hranic⁵⁸⁹, kterých by se měl držet i v oblasti každý civilizovaný člověk.

Joel-Peter Witkin se začal opírat o specifický druh fenoménu ošklivosti vycházející z explicitního manipulování s reálnými mrtvolami v oblasti inscenované fotografie už v prvních letech 80. let, tedy souběžně s obdobím, v němž vytvářel zmiňovaná fetišistická aranžmá. Witkin se zprvu snažil k mrtvým tělům, které by mohl použít ve svých fotografiích dostat legální cestou už v době svých postgraduálních studií na univerzitě v Albuquerque v Novém Mexiku. Na tamní lékařské fakultě zprvu fotografoval konzervované lidské zárodky, čímž udělal dojem na službu vykonávající doktory. Těm se Witkinovy fotografie zamlouvaly a Witkin si tak pomalu získal jejich důvěru. Po čase mu personál lékařské fakulty nabídl možnost fotografovat i lidské ostatky poté, co budou vydány příslušná povolení. Nakonec podle Witkina trvalo dva roky, než mu univerzitní lékaři poprvé svěřili k vyfotografování lidské ostatky (Třešňák, 2010). Mělo se jednat o

⁵⁸⁹ (Kiss, 2013, s. 43)

první fotografii mrtvého těla člověka, kterou měl Witkin vyfotografovat stylem předznamenávající nechvalným způsobem styl jeho další „umrlčí tvorby“. Shodou okolností měla takto zároveň vzniknout jedna z nejskandálnějších a nejslavnějších Witkinových fotografií vůbec. Od lékařů totiž Witkin obdržel do svého detašovaného ateliéru, který měl k dispozici v prostorách univerzity, krabici s voskem nabalzamovanou hlavou starého muže, která podle Witkina měla být již rozdělená na dvě půlky. Mrtvolnou „rekvizitu“, která byla původně určena pro výuku mediků, měl Witkin vypůjčenou na 24 hodin, z čehož dobrých 18 hodin prý vyplýval fotografickými pokusy danou hlavu zachytit konvenčními způsoby. Když už Witkin myslel, že je vše pro něj ztraceno, tak po krátkém spánku ho napadlo dát ony dvě půlky rty k sobě a tak vznikla v roce 1983 Witkinova fotografie „The Kiss“⁵⁹⁰ (Marino, 2013). Witkin u daného snímku jako svůj tvůrčí záměr viděl v zobrazení lásky člověka vůči sobě samému a rovněž z této kompozice cítil symboliku konvenující k fenoménu jednovaječných dvojčat, v rámci něhož Witkin spolu se svým bratrem přišel na tento svět. Ve skutečnosti při pohledu na uvedenou fotografii vidíme, že Witkin naaranžoval dvě půlky hlavy jednoho nebožtíka v póze evokující hluboký polibek, pro který se v lidovém žargonu vžil termín „francouzské líbání“. V daném kontextu tato fotografie vypadá mimořádně skandálně a neuctivě, protože ze snímku mimo jiné například vyplývá zneužití ostatků člověka v sexuálním kontextu v době, kdy byl explicitně zobrazený polibek „dvou“ mužů brán sám o sobě jako silně pobuřující. Rozměr další kontroverznosti, vycházející z předpokladu, že veřejnost nevěděla nic o tom, že Witkin danou hlavu muže již dostal rozpůlenou, tkví v tom, že obsah fotografie může na první pohled budít dojem, že to byl Witkin, kdo si dovolil pro účely fotografování onu hlavu fyzicky rozpůlit, což má rovněž potenciál působit na diváka velice znepokojujícím způsobem. Tento Witkinův snímek, poté, co jej spatřilo vedení univerzity, rozpoutal mohutné pozdvižení, jehož výsledkem bylo vydání zákazu Witkinovi vstupovat na tamní univerzitní půdu a Damoklův meč výpovědi ze zaměstnání zároveň visel nad profesorem, který byl odpovědný za půjčení

⁵⁹⁰ Fotografie: Joel-Peter Witkin, The Kiss, N.M., 1983 (Urban, 2011). Viz obr. příloha označení

Cit.4.kap.Pozn.X_24. J.P.W. Kiss1.

uvedené části těla Witkinovi k jejímu fotografování. V tuto chvíli se opět ukázalo Witkinův svérázný výklad morálky. Witkin totiž vedoucím představitelům univerzity, výměnou za zrušení výpovědi onomu profesorovi, slíbil, že se vzdává negativu uvedené fotografie, stejně jako dalších fotografií dětských plodů⁵⁹¹, které pořídil v tamním fotoateliéru (Marino, 2013). Univerzita na danou dohodu s Witkinem přistoupila a zachovala pracovní pozici člověku, který předtím schválil Witkinovo fotografování tělesných ostatků. Škola patrně jednala v dobré míře, že sporná fotografie přestane existovat a nedostane se směrem k veřejnosti. Witkin si ovšem před vydáním negativu ke jmenované fotografii pořídil několik pozitivů a snímek publikoval, čímž způsobil rozsáhlý rozruch i na straně širší veřejnosti. Witkin tedy nejenže svou univerzitu ve své podstatě s nejvyšší pravděpodobností podvedl, ale později v rozhovoru s ním s úsměvem na tento incident se svou Alma mater vzpomínal a chlubil se, že díky tomu, že se vzdal negativu, masivně vzrostla cena uváděné fotografie (Marino, 2013). Proto Witkin se z morálního hlediska už v této rané fázi fotografování mrtvol projevoval jako člověk, na jehož čestnosti utkvěla nemalá skvrna pochybností.

Po tomto skandálu na univerzitě v Novém Mexiku se Witkin rozhodl, že bude pro něj snazší využít v té době „divoké“ prostředí Mexika, kde, v co by státu rozvojové úrovně, neplatily v oblasti fotografování ostatků mrtvých lidí skoro žádná omezující pravidla a to jak zákonného, tak i etického charakteru. Zatímco u Witkina, u něhož byly osobní ambice vedené z části uměleckou ctížádostí udělat něco, co ještě ve fotografickém umění nikdo neměl odvalu udělat a z části naplnit bizarní komplex svých dalších niterních nutkání⁵⁹²,

⁵⁹¹ Fotografie: Joel-Peter Witkin, *Counting Lesson in Purgatory*, 1982 (Witkin, 1985). Pozn.: Zřejmě už touto fotografií Witkin prolomil ve své tvorbě nepsané tabu panující v oblasti tehdejšího umění ohledně explicitního zobrazování těl dětí a jejich využívání v oblasti inscenované fotografie. Jak vidíme, Witkin na této fotografii zachytil již značně rozvinutý plod tělesně postiženého dítěte.

⁵⁹² Mezi Witkinova nutkání definující jeho odhodlání překročit tenkou červenou linií regulující důstojné morální uvažování civilizované společnosti, si můžeme u Witkina například představit přání zhmotnit symbolické gesta definující jeho dogmaticky zahážděné niterní prožívání náboženské víry. Witkin mohl být v uvedeném směru také veden pábením k ukázání „krásy“ smrti, jejíž zření mohl mít Witkin

dávalo toto rozhodnutí se „zmocnit“ mrtvol raději v Mexiku, kde byly pramalé byrokratické překážky při absenci morálních zábran, smysl, tak je s podivem, že absenci kritického přístupu a vakuu smyslu pro vnímání etických regulí ohledně nakládání s lidskými ostatky zpětně při hodnocení Witkinova díla vykazuje celá řada autorů, kteří o Witkinově díle psali a Witkinově nakládání s lidskými ostatky v podstatě nevěnovali žádný patřičně kritický odstup. Ze zahraničních autorů lze například v tomto kontextu jmenovat Eugénii Parry⁵⁹³ nebo tuzemského autora, vysokoškolského pedagoga a kurátora Otto M. Urbana⁵⁹⁴, který rovněž ke kontroverzním aspektům ve Witkinově tvorbě přistupuje s absencí jasně formulované kritiky, v rámci níž by se autorsky vymezil vůči explicitním důvodům Witkinovy kontroverznosti.

V Mexiku se Witkinovi podařilo si v několika vybraných márnících vyjednat povolení manipulovat s lidskými ostatky a fotografovat je pro umělecké účely pod jakýmsi slibem, že mrtvoly nebude na svých fotografiích prezentovat dehonestujícím způsobem. O tom, zda tento slib Witkin dodržel či nedodržel, je věc subjektivní povahy, podle mého názoru jej Witkin opakovaně flagrantním způsobem porušoval. Zmínku o překračování

podprahově zdeformované svým sklonem uspokojit vnitřní hlasy vycházející z perverzních predispozic jeho osobnosti.

⁵⁹³ Americká autorka několika Witkinových monografií Eugénia Perry například v dokumentu „An Objective Eye“ z roku 2013 Witkinovo rozhodnutí získávat v Mexiku mrtvoly pro účely fotografování nekriticky obhajuje a nevidí na tom nic špatného. Z jejího vystoupení je možné si udělat dojem, že Witkin byl „obětí“ americké byrokracie a v Mexiku měli pro něj více pochopení. Perry v tomto interview ani v náznaku nevyjádřila, že by na Witkinově počínání s mrtvolami byl něco špatného. Eugénie Perry dokonce bez hnutí s brvou v obličeji s klidem říká, že těla mrtvých jsou vlastně „herci“, kteří musí hrát v divadle, které režíruje Witkin (Marino, 2013).

⁵⁹⁴ U Urbana zřejmě v kladném nekritickém postoji vůči Witkinově tvorbě sehrála i určitá servilita, protože s Witkinem dříve vešel osobně do styku ohledně uspořádání jeho výstavy v Brně v roce 2010. Ta byla součástí exhibičního projektu *Decadence Now*, na níž se Urban jako kurátor podílel. Nemohl si proto zřejmě dovolit proti Witkinovi kriticky vystoupit, i kdyby chtěl, protože mu mohl být do jisté míry zavázán právě proto, že mu Witkin poskytl svolení jeho fotografie použít jak pro zmiňovanou výstavu, tak i pro monografii „*Vanitas*“, kterou ve spolupráci s Witkinem Urban rovněž zhotovil (Urban, 2011).

nepřekročitelných hranic v kontextu zobrazování ošklivosti smrti formou užívání ostatků mrtvých zmiňuje i například fotograf a forenzní specialista Robert Kiss, co by český expert na zobrazování tematiky smrti v oblasti fotografie, který rovněž dodává, že i po smrti zůstáváme stále lidmi a proto by v tomto smyslu mělo být těly mrtvých náležitým způsobem zacházeno (Kiss, 2013)⁵⁹⁵.

Witkin sice říká, že živými lidmi vždy pracuje a že je nevyužívá a zajímavé že význam tohoto sdělení vztahuje i na nezneužívání (patrně ve smyslu nevyužívání těl mrtvých pro svou osobní potřebu) ostatků mrtvých (Maxime, 2016)⁵⁹⁶. Ale tento Witkinův výrok je v podstatě nesmyslným, protože zatímco živý člověk mu může dát souhlas k fotografování i se pak později vyjádřit k výsledné fotografii zda mu vyhovuje být takto autorem snímku prezentován, tak tu samou možnost logicky nemá ten, kdo je mrtvý a jehož tělo si Witkin vypůjčí pro své „umělecké hrátky“. Stejná křivda plynoucí z toho, že si Witkin „vzal“ ke své tvůrčí činnosti něčí mrtvolu, pochopitelně vztahuje i na případné pozůstalé či přátele zemřelé osoby, kteří mohou cítit hlubokou bolest, pokud by narazili některou z Witkinových fotografií, na níž je například člověk, kterého znali, znetvořený a k tomu ještě navíc zachycený v třeba úchylně vypadající situaci. Witkinovu manipulaci s těly zesnulých lidí v žádném případě neospravedlňuje ani fakt, že lidé ještě za svého života odkáží své tělo pro účely vědy a medicínské výuky, proto Witkinův účel užití těl se rozhodným způsobem vybočuje mezi tuto před-domluvenou oblast využití těl. Z tohoto pohledu by se Witkinovo počínání dalo morálně ospravedlnit pouze v situaci, v níž by si Witkin s vybranými osobami dojednal dohodu, v rámci níž by mu tito lidé dali svolení, že

⁵⁹⁵ „Witkin [...] říká ano na vše pochybné a hrozné. Ačkoliv jde o zajímavou teorii, není pro mě osobně dostatečnou argumentací ve smyslu nehumánního a nedůstojného zobrazování lidí. Jeho fotografie, ačkoliv bezesporu vysoce estetické, zacházejí do fáze, kdy už podle mého názoru, figuruje člověk pouze jako rekvizita a tím ztrácí veškerou důstojnost. Každý člověk by měl mít určité hranice, které mu určují estetické a morální hodnoty. Witkin moje hranice mnohokrát překročil. I po smrti jsme přeci stále lidské bytosti.“ (Kiss, 2013, s. 43)

⁵⁹⁶ „[...] I photograph people who all have different characteristics and consciousness. I never know who I'm going to meet. I work with those people – I don't use them. The same thing applies to human remains or inanimate objects.“ (Maxime, 2016).

v případě jejich smrti by Witkin mohl použít jejich těla pro zhotovení svých uměleckých děl. Jenže to by byl pro Joela-Petera Witkina zřejmě příliš zdlouhavý a složitý proces a proto se o nic takového ani nepokusil. Raději si vybral cestu „nejmenšího“ (a z mého metaforicky laděného pohledu de facto „cestu do morálních pekel“) odporu v podobě mexických márníc, kde byla pro něj těla mrtvých dostupná v podstatě stejně snadno, jako „zboží v supermarketu“. Pravděpodobně jako součást vlastního alibismu ve vztahu k tomu, co s mrtvolami činí, si Witkin podle dostupných informací vytkl v podstatě jen jedno „morální“ pravidlo, a sice že nebude fotografovat někoho, jehož identita je mu známá, či pokud by znal někoho, kdo měl k zesnulé osobě blízko (Třešňák, 2010)⁵⁹⁷. Jinak se Witkin pravděpodobně necítil nikterak svázán dalšími pravidly⁵⁹⁸, protože si ke své tvorbě v Mexiku vybíral v době nalezení těl neztotožněné osoby. Většinou se jednalo o bezdomovce či oběti trestných činů. Ačkoliv se Witkin navenek ve svých prohlášeních holedbal s tím, že mu jde o zobrazení krásy mrtvých, že přistupuje k objektům svého

⁵⁹⁷ „[...] jindy na pitevním stole ležela nádherná dvacetiletá dívka. Z jejích vlasů byl ještě cítit šampon. Zemřela na selhání ledvin, takže byla celá žlutá, ale skutečně mimořádně pohledná. Doktor říkal: To by byla krásná fotografie – ale já jsem rezolutně odmítl, protože její totožnost byla známá, udělal bych něco zlého.“ (Třešňák, 2010)

⁵⁹⁸ Myšleno ve smyslu existence dalších pravidel, o kterých by se Witkin zmiňoval v dostupných zdrojích vážící se k výběru ostatků mrtvých pro jeho účely fotografování. Při samotném fotografování v Mexiku už Witkina limitoval už jen formální (a ve své podstatě zásluhou frivolně konajícího dohledu tamního personálu márníc, který měl na Witkina při jeho fotografování údajně dohlížet) v podstatě nenaplněný příslib, v rámci něhož se měl Witkin zavázat odpovědným osobám mexických márníc, že při své práci nebude dehonestovat zapůjčené ostatky mrtvých. Vzhledem k bídě a chaotickým reáliím, které tehdy v Mexiku panovaly, může být důvodné se domnívat, že při tamním získávání povolení fotografovat mrtvolu se Witkin mohl uchýlit i k praktikování korupčních aktivit, protože Witkin evidentně frekventovaným způsobem dostal v mexických márnících prostor zhotovit řady snímků, které můžeme s klidným svědomím interpretovat jako neuctivé hanlivé směrem k mrtvým osobám, jež zachycují. Witkinovi se to mohlo povést i proto, že humánně distingovaný cit pro chápání morálky a smysl pro dodržování litery zásad důstojného nakládání s těly nebožtíků, jsou vlastnosti, které by mohl od otrlých pracovníků mexických márníc očekávat patrně jen naivní člověk.

fotografování s láskou, a s tvrzením, že málokdo ví, „kolik úsilí a lásky“⁵⁹⁹ se skrývá za jeho fotografiemi, tak v praxi, minimálně ve Witkinově „mexickém období“ fotografování mrtvol (cca od 1982 až do cca 2007) je možné dle dostupných zdrojů cítit, že Witkinovo zdání mírumilovnosti v jeho fotografování mrtvol bylo ve skutečnosti poněkud syrovější a odosobnělé povahy. Witkinovi například v praxi u ostatků mrtvol záleželo víc na tom, aby mu pracovníci pohřební služby tolik neházeli těly mrtvých při jejich nakládání do útrobu vozu. Do této fáze sdělení bychom mohli Witkinovo chování ještě relativně tolerovat, protože by se zdálo, že Witkinovi záleží na důstojné manipulaci s těly mrtvých⁶⁰⁰. Jenže tomu tak nebylo, protože pravým důvodem prosby, kterou Witkin adresoval spolupracovníkům mexické márnice, byl ten, že pohřební zřízení při rutinně prováděném hrubém zacházení s těly mrtvých jejich ostatky prudce házeli tváří směrem dolů na nákladní korbu často obyčejných osobních vozů. V nich byly mrtvolná těla primitivním způsobem skrumážováni na sebe v několika vrstvách. Při této samo o sobě jistě otřesné činnosti pak docházelo téměř vždy ke zlomeninám nosních přepážek. Právě (a jen) tento „nešvar“ Witkinovi vadil, protože mu prý znemožňoval údajně z vizuálního hlediska tyto těla fotografovat (Wilson, 2000). I z této informace si můžeme udělat obrázek o tom, kým ve skutečnosti Witkin pravděpodobně v době fotografování v Mexiku byl. V prizmatu nazírání na uvedený kontext pak můžeme nabýt dojmu, že v rámci kritického uchopení Witkinovy osobnosti k ní lze bez zardění přitknout přízviska charakterových soudů, v rámci

⁵⁹⁹ „Ve vnímání mé práce neexistuje žádná, šedá zóna‘ Lidé cítí buď lásku, nebo nenávisť. Ti, kdo nenávidí mé dílo, nenávidí i mne. Nejspíš si myslí, že jsem démon, nebo nějaký zlý černokněžník. Ti, kdo chápou, oč v mé práci jde, zároveň chápou, kolik odhodlání, lásky a odvahy je třeba, abych našel zázračno a krásu v lidech, které naše společnost považuje za zmrzačené, nečisté, dysfunkční či ubohé a nešťastné.“ (Urban, 2011, s. 67)

⁶⁰⁰ Zvláště, když se vynesl například během pobytu v České republice tento výrok, ze kterého by si člověk neznalý skutečnosti, kdo je doopravdy Witkin zač, mohl možná naivně myslet, že Witkin se během celého procesu, zahrnující získání těla a jeho přípravu pro následné fotografování, bedlivě a citem stará o ochranu důstojnosti v oblasti zacházení s těly mrtvých: „[...] Když fotografuji mrtvého člověka, mám velmi hluboký pocit důstojnosti. Duše odešla, ale v tělesné schránce je stále přítomná manifestace osobnosti. [...]“ (Třešňák, 2010).

níž se nám může Witkin jevit jako „chladnokrevný“⁶⁰¹ a sobecký člověk“⁶⁰², kterému záleželo víc na fyzickém vzhledu jeho „mrtvých modelů“, než na tom, aby se s nimi nakládalo důstojným způsobem, který si lidské ostatky bez jakékoliv debaty dozajista zaslouží.

Jako příklady užití fenoménu ošklivosti v oblasti zobrazování smrti není potřeba komentovat příliš velký počet Witkinových snímků, protože obvykle byly vypracovávány podle víceméně stejného (meta)schématu. V tomto schématu Witkin předkládá tělo mrtvého či jeho část jako viditelnou část fotografie, která má podle mého názoru za cíl diváka především šokovat při prvotním pohledu na Witkinův snímek. Pokud vizuální konzument fotografie od fotografie v šoku hned „neuteče“⁶⁰³, tak poté k němu budou

⁶⁰¹ O tom, že Witkin byl minimálně v období 80. let minulého století pravděpodobně osobou s nižším stupněm rozvinuté emocionální inteligence (sám Witkin tento charakterový rys na sobě označuje jako „odolnost patologa“) svědčí historika, která se měla přihodit během období, kdy si Witkin v Albuquerque Novém Mexiku vydělával na živobytí jako vrchní číšník v jedné z tamních restaurací. Jednou večer do této restaurace dorazil opilý Afroameričan, který prý dotíral na Witkinova kolegu, jež měl službu za barem, s cílem vyžebrať pár drobných. Witkinův kolega ovšem po chvíli popadl baseballovou pálku a na místě s ní tohoto člověka umlátíl k smrti. Witkinovi podle jeho slov došlo až po letech, že byl svědkem něčeho „špatného“ (ano, skutečně mluvíme zde o činu, který dle popisu odpovídá minimálně trestnímu činu ublížení na zdraví s následkem smrti, či dokonce o vraždě), protože před tím Witkin zřejmě zastával názor, že bylo vše „v pořádku“ (Artnet, 2012). V této souvislosti by asi mohlo být (hypoteticky) zajímavé, s jakou diagnózou by se Witkin potázel například při vyšetření u klinického psychiatra. Subjektivně se totiž domnívám, že nelze úplně vyloučit variantu, že by takové vyšetření u Witkina mohlo prokázat v nějaké formě přítomnost sociopatické (či dokonce psychopatické) poruchy osobnosti.

⁶⁰² (Wilson, 2000)

⁶⁰³ Urban směrem k vnímání Witkinových fotografií, po opadnutí prvotního šoku ze zobrazení ošklivosti, v knize „Vanitas“ vydané v roce 2010, zmiňuje možnost percepce tzv. „teritorií krásy“: „Witkinův divák je většinou při prvním setkání s jeho dílem zaskočen, to, co fotografie či kresby zobrazují, nikdy předtím neviděl. Často se nechává unést chaotickým čtením jednotlivých detailů, a přestává proto vnímat celek. V tomto smyslu se interpretace Witkinových prací blíží spíše tradičnímu přístupu, jakým čteme například díla barokní či renesanční. Úvahy o kompozici, zlatém řezu, harmonii světla a stínu, o černých plochách a škrábancích jsou výchozím bodem pro uchopení Witkinova díla. [...] Opravdu vnímáme až v momentě, kdy vědomě chápeme, co to vše znamená, teprve tehdy se u Witkina abstraktní tvar promění v lidskou končetinu, useknutou hlavu či deformovanou lidskou těla. Objevuje nová a dosud nepoznaná teritoria krásy, která divák odhalí pouze v případě,

že překoná prvotní zmatení. [...]“ (Urban, 2011, s. 32). Tento výklad je může být ilustrační příkladem způsobu, v rámci něhož může být i primárně ošklivý a svou podstatou zobrazení hrozný obsah fotografie lákavou plochou pro analýzu té skupiny esteticky náročných diváků, kteří jsou nakloněni k přemožení ošklivosti nalezením faktorů, které postavení ošklivosti v zachycené scéně bagatelizují či omlouvají jakožto nástroj k dosažení vznešených estetických hodnot uměleckého díla jako takového. Podle mého soudu je ovšem tento způsob estetického hodnocení díla, které nalézá krásu ve Witkinových fotografiích při současné absenci reflexe morálních otázek vyplývající z problematického získání a užívání lidských ostatků, může být samo o sobě kontroverzním počínáním. Čistě hypoteticky může pochybnost extrakce krásy z Witkinových snímků podhalit extrémním příměrem. Představme si, že by se Witkin rozhodl vytvořit stylizovanou fotografii tím způsobem, že by jako stavebním materiál pro konstruování jeho dekadentně pojaté scény použil miniaturizované vysušené hlavy, které nacisté pro svou zvrhlou potěchu vytvářeli ze skutečných hlav vězňů, kteří byli zavražděni během druhé světové války (viz dobová fotografie zobrazitelná na tomto internetovém odkazu:

https://en.wikipedia.org/wiki/Ilse_Koch#/media/File:Buchenwald_Human_Remains_74066.jpg) a

zároveň si položíme tuto otázku: Co by vlastně Witkinovi s jeho morbidním přístupem a morální bezkrupulózností bránilo tyto děsivé artefakty použít ve svém morbidně pojatém díle? Witkin říkal, že tvoří jen s mrtvolami, u kterých nezná identitu. I v tomto extrémním případě bychom mohli teoreticky říct, že identita obětí, z jejichž hlav si nacisté udělali těžítka na stůl, je neznámá. Měli bychom záhy nekompromisně namítnout, že je naprosto nemyslitelné, aby Witkin tyto hlavy mrtvých použil ve svém díle, protože jejich nositelé byli oběťmi nacistického vraždění. Jenomže i Witkin používal v Mexiku nezřídka také mrtvoly lidí, kteří byli oběťmi zločinu. Pokud se oprostíme od těžko srovnatelného historického kontextu vážící se ke spáchání největšího zločinu v novodobých dějinách lidstva, kterým holocaust bezpochyby byl, tak je možné říci, že se nacházíme v poměrně diskuzní situaci, kdy je těžké argumentačně zpochybnit příměr, že znepokojivost jedné vraždy by měla být větší, než znepokojivost jiné vraždy, byť prováděné v rámci soukolí organizovaného masového vraždění. Dostali bychom se totiž do morálně podivné úvahy, že život jednoho člověka má jinou hodnotu, než život jiného člověka. V obou případech je vražda strašlivým činem. Z toho všeho plyne jedna zásadní úvaha: proč řada uměleckých kritiků oslavuje estetickou hodnotu Witkinových děl zachycující ošklivost smrti a nevdá jim přitom, že na scéně jsou kupříkladu zachycené ostatky člověka, kterého v Mexiku na ulici někdo zavraždil. Dokázali by tito kunsthistorici opěvovat Witkinovi fotografie i v případě, že by v nich začlenil i výše uváděné nacistické těžítka z vysušených hlav vězňů koncentračních táborů, když by je Witkin mistrovským způsobem naaranžoval a prodchnul desítkami „úžasných“ symbolických odkazů? Pokud by odpovědí na tuto řečnickou otázku mělo být rezolutní NE, tak proč je řada erudovaných obdivovatelů Witkina na uměleckou hodnotu jeho díla říká rezolutní ANO, když rovněž zachycují místy oběti násilí a degradují je

Witkinovy fotografie promlouvají v estetickém smyslu skrze svou symbolickou vrstevnatost a odkazy na různá aranžmá slovných děl malířských mistrů, v rámci kterých divákovi tělo mrtvého zdánlivě ožije pod maskou života a nově nabytého významového kontextu celkového uměleckého sdělení. Pokud použiji možná netradiční metaforický příměr, který ovšem podle mého názoru může jednoduše shrnout podstatu umělecké hodnoty Witkinových fotografií, tak osobnost Witkina může naleznout hypotetické podobnosti v objektu hudebního revivalové skupiny, která v novém aranžmá přehrává klasické „hity“ z dob hudební minulosti. Taková skupina nevytváří hudební originály, výsledkem její činnosti je jen vznik jejich stylizačně osobité verze starších písní. Úspěch takové umělecké reinterpretace určuje do velké míry trendový diktát doby v oblasti kulturně sociálního vnímání toho času existujících podob uměleckých děl, z čehož vyplývá i časová relativita délky období, po kterou je dílo skládající se z valné míry reinterpretací cizího díla oslavováno⁶⁰⁴.

do pozice pouhopouhých rekvizit hrajících pro ně cizím divadle perverzních představ Witkina? Celou touto výše uvedenou hypotetickou představou jsem chtěl metaforicky ilustrovat, jak moc je z morálního hlediska ošidné a svým pokrytecké, vzdávat hold Witkinovým fotografiím jen na základě pozláték estetických hodnot odezíraných z dimenze dějiny umění a přitom zcela či z části vědomě ignorovat kontroverzní pozadí, které vznik těchto fotografií obestírá tak tísnivě apelujícím způsobem.

⁶⁰⁴ Pro lepší pochopení jako konkrétní příklad revivalové citace konkrétního díla a dočasnost věhlasu tím získaného uvádím hodnotnou skladbu „Lay Lady Lay“ od legendárního amerického písničkáře a básníka Boba Dylana z roku 1969 (viz https://en.wikipedia.org/wiki/Lay_Lady_Lay; k přehrání zde: <https://www.youtube.com/watch?v=LhzEsb2tNbl>). Toto hudební dílo dnes již žijícího klasika folk-countryové hudby a nositele Nobelovy ceny za literaturu, patří mezi jeho díla, která jsou dodnes ceněná a jejichž melodie jsou stále vitálně zasněným způsobem nezapomenutelné. Uvedenou píseň během toku hudebních dějin od Dylana převzalo spousta hudebních interpretů. Mezi nimi byla i americká industriální metalová kapela Ministry, která v roce 1994, tedy v období kdy vrcholila obliba hodnotově padlé metalové hudby s goticky potměnými rysy, Dylanovu píseň „Lay Lady Lay“ přetvořila „k obrazu svému“ tak, že na chytlavou melodii originálu naroubovala heavy-metalové ukřičené vokály a řízně dekadentní ryk kytarových a bicích nástrojů (k přehrání zde: <https://www.youtube.com/watch?v=npeYMJlbY8o>). Pro toho diváka, který danému hudebnímu stylu v dané době holdoval a nevěděl o existenci Dylanovu originálu, musel počín kapely Ministry vzbudit možná velkou pozornost a zálibení. Na druhou stranu

Podobné dobově platné relativizaci popularity mohou podléhat i Witkinovy fotografie, jejichž morbidní obsah vynesl Witkina, co by jednoho z členů tzv. „Bad Boys of Photography“⁶⁰⁵, jak dobová kritika v 80-90. letech volně přezdívala několika americkým fotografům, kteří ve své době vzbudili svým kontroverzním obsahem svých snímků rozsáhlé společenské diskuse a pohoršení ze strany zastánců tradiční konzervativních hodnot.

mnohý z fanoušků Dylanových písní mohl být naopak remake počinem této metalové kapely upřímně zděšen, protože daná kapele sice Dylanovu píseň ukázala ve zcela nové podobě, za cenu zásadního znegování původní atmosféry a vyznění originálu. Z mého pohledu a z perspektivy současné doby (rok 2019) popularita metalové coververze dávno ustoupila ze světla ramp směrem do temnoty zapomnění, tím jak se plynutím času změnila hodnotová měřítko tehdejší fanoušků daného hudebního směru, zatímco Dylanův originál neztratil nic na své umělecké síle a poselství. Výše uvedený příklad naznačující časovou pomíjivost těch uměleckých děl, které měli ve své době vzniku především šokovat dekadentním přetvořením krásna klasických artefaktů umění a vydobýt si tím pozornost v tehdejší uměleckém světě, zde uvádím proto, že lze aplikovat i na velkou část Witkinova nechvalně proslulého díla, ve kterém Witkin znehodnocujícím způsobem přetváří symbolické ideje z jiných uměleckých děl a dále je tento příklad platný v souvislosti s tím, jak Witkin postupem času rozmělnuje svou tvorbu oběháváním sebe samotného, když se snaží dělat „revival“ vlastního morbidního nápadu instalovat své zátiší z kusů mrtvol lidí či šokovat zobrazením vizuálního aranžmá s tělesně postiženými lidmi. Jeho dílo tak postupem začalo být nudné a předvídatelné a po opadnutí popularity goticko-punkově laděného období modernistické fáze dekadence kulminující v 80. a na začátku 90 let minulého století, započalo svůj pád centra pozornosti uměleckého světa do jeho potměšlého přítomí, čemuž nasvědčuje i významný pokles cen, za které Witkin nyní (rok 2019) prodává svá díla.

⁶⁰⁵ Tento termín v souvislosti s osobou fotografa J-P. Witkina užívá například americká umělecká kritička a kurátorka Kristine McKenna (McKenna, 1989). Pod tímto označením je možné si například představit, vedle Joela-Petera Witkina, také americké fotografy, jakým byl Robert Mapplethorpe (jako problémové byly například vnímané jeho fotografie disponující explicitní homoerotickou tematikou místy přesahující do až pornografického vyznění) či Andres Serrano (některé jeho fotografie zachycující například sakrální symboly ukřižovaného Krista vznášející se ve žlutavé tekutině autorovy moči, spustily v 90. letech skandální odezvu zejména ze strany stoupenců křesťanské víry). Provokující obsah některých děl od těchto autorů dokonce na konci 80. let se stal v USA (a nejen tam) předmětem vyhrcovaných diskuzí i na politické úrovni, když skrze představitele křesťanské a konzervativní loby byla napadána oprávněnost státních úřadů dotovat formou grantů podporu těmto umělcům, jejichž díla pobuřovala širokou veřejnost svým obsesivním obsahem.

V duchu znění uvedené teze například zmiňuje americká kulturní kritička Cintra Wilson, která byla sama na sobě svědkem postupně uvadající geneze jejího vztahu k Witkinovým fotografiím, která oscilovala zprvu od oslavující fascinace až po reflektující zjištění jejich triviální nízkosti⁶⁰⁶ a módní trendovosti. Cintra Wilson se v podstatě vysmívá svému dřívějšímu já za to, že kdysi dílo Witkina adorovalo a vysvětluje mladickou nerozvážností.

Výše zmíněný aspekt Witkinovy „mrtvolné“ reinterpretace tvůrčí stylu umělců klasického malířství například ilustruje fotografie „Harvest“ z roku 1984⁶⁰⁷. Ta zachycuje mumifikovanou část lidského obličejě spolu rozvlátnými částmi zbytků tkání, žil a nervových zakončení. Witkin fotografovaný exponát, který jako jeden z mála stačil ještě pořídit legálním způsobem na území USA, formou zápůjčky z medicínských sbírek, doplnil v dekorativním duchu prvky ovoce, zeleniny, větví a listů. Fotografie v podstatě parafrázuje styl portrétů, kterými se minulosti proslavil italský renesanční malíř Giuseppe Arcimboldo, který na plátně komponoval obskurně vypadající portréty lidí (například císaře Rudolfa II.) sestavené pouze z prvků ovoce, zeleniny, květin a jiných rostlinných elementů. Z mého pohledu proto jediné novum, které Witkin danou fotografií docílil (krom toho, že to byla fotografie a nikoliv malba), bylo vnesení prvku mrtvého těla. Je zajímavé, že když Witkin s odstupem několika let komentoval tuto svou fotografii, tak více než k obsahové

⁶⁰⁶ „I've always liked his photographs; I like to look at them, the same way I used to like to look at the RESEARCH "Freaks" book, or read the National Enquirer or listen to Bauhaus. Now, however, like these other comestibles, they have become dated. Witkin has sifted down into my consciousness as being essentially the Anne Rice of photography, certainly deserving of his place on the shelf with all of the other fine staples of Goth-style shock-rock -- Nine Inch Nails, Michael Gira and the Swans, all that nasty Baudelaire yadda, black-clad ultra-serious teenaged Todesangst. Ultimately, all that careful work just looks trivial to me, silly, lowbrow and campy, because of the hard-headed perversion of the subject matter. I laugh at Witkin pictures the same way I laugh at pictures of my former self in all that eyeliner I used to wear and those pointy "Cure" boots with the skull buckles.“ (Wilson, 2000)

⁶⁰⁷ Fotografie: Joel-Peter Witkin, Harvest, Philadelphia, 1984 (Witkin, 1985). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.X_22.J.P.W.Harvest1

interpretaci⁶⁰⁸, co vlastně chtěl danou fotografií říci, dával na odiv fakt, že mu spolu s manželkou zabralo celých šest hodin času, než se jim povedlo během cesty na místo fotografování exponátu vybrat a sehnat všechny potřebné vegetativní propriety⁶⁰⁹.

Na fotografii s názvem „Vase: Study For The Base Of The Crucifix“ z roku 1985⁶¹⁰ můžeme vidět viditelně poničený exponát lidské lebky částečně pokrytý mumifikovanými tkáněmi, který na snímku lze považovat za dominantu fenoménu ošklivosti. Sám název této fotografie vyznívá, vzhledem k viděnému obsahu, poněkud abstraktním dojmem. Witkin se na tomto snímku pokouší triviální zobrazení ošklivosti rozkládající se lebky člověka kultivačně povznést na vyšší estetickou úroveň (vedle své již obligátní snahy negativ „vylepšit“ jeho škrábáním vedle využití dalších technik jeho umělého poničení), když si bez zjevné souvislosti „vypůjčuje“ kreslené motivy z obrazů Picassa. Přesto ještě tato příkladová Witkinova fotografie víceméně vykazuje nižší úroveň kontroverznosti, protože ukazuje anonymní medicínský exponát pravděpodobně starý několik desítek let, ze kterého nelze vyčíst identita člověka, jehož je tento exponát pozůstatkem.

Během umělecky motivovaného vytěžování mrtvolného obsahu mexických márníc ovšem Witkinovy fotografie explicitním způsobem často znatelně zhrubnou a diváka zahlcují vskutku morbidně dekadentní pustinou výjevů, jejichž obsah lze stěží pojmenovat jinak než přízviskem hrozný. Jak jinak lze přistupovat k například Witkinově fotografii ukazující amputovanou lidskou hlavu položenou na talíři⁶¹¹ či naopak pohled na nahé tělo

⁶⁰⁸ Witkin ke tvůrčímu smyslu uvedeného snímku podotkl, že mu šlo údajně upozornit propojenost lidského těla a ovoce. (Witkin, 1985, s. 17-18)

⁶⁰⁹ Tamtéž.

⁶¹⁰ Fotografie: Joel-Peter Witkin, Vase: Study For The Base Of The Crucifix, 1985 (Parry, 2012). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.X_23.J.P.W.Vase1

⁶¹¹ Fotografie: Joel-Peter Witkin, Head of a Dead Man, 1990 (Parry, 2012). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.X_26. J.P.W.Head1. Pozn.: Obsah této Witkinovy fotografie se z pohledu diváka může skýtat jen jediné zdánlivé pozitivum: naději, že Witkin jen recituje omšelý aranžérský trik, v rámci kterého ve skutečnosti model svou hlavu protáhl otvorem ve stole a tím se docílilo zdání, že na stole je položená useknutá hlava. Jenomže v případě zmiňovaného snímku Witkina divák o tuto „naději“ syrovým způsobem přijde, protože ví, že Witkin nic nefalšuje a mrtvolky v jeho foto-obrazech jsou skutečné.

muže zafixované v sedící poloze, jehož byla pro změnu zase hlava odříznuta⁶¹². Fotografie takového typu jsou jasnou ukázkou obsahu naplňující estetickou klasifikaci „ošklivost pro ošklivost“, v případě těchto fotografií lze dokonce užít expresivnější výrazy „odpornost pro odpornost“. V oblasti umění, ve které tvůrce používá fenomén ošklivosti, je možné zmiňovaný způsob fotografické Witkinovi činnosti považovat za ten z lidského hlediska nejnižší a nejméně hodnotný. Přitom tento způsob vypodobnění vizuální ošklivosti u těchto Witkinových fotografií mrtvol, který je podle mého názoru opravdu hrozný, je v rozporu s tvrzením Witkina, v němž tvrdí, že by nemohl ukazovat hrůzu samu o sobě a proto se snaží děsivý obsah nahradit krásou (Urban, 2011)⁶¹³. Toto odhodlané tvrzení Witkina se sice tváří, jako by mělo vyjadřovat jeho uměleckou filozofii mající v jeho díle paušální platnost, ale minimálně v případě fotografie dekapitulovaného těla muže je pro normálního člověka, bez sklonu kupříkladu k nekrofilní orientaci, opravdu těžké najít nějaké stopy po krásu. Myslím, že je možné o takové fotografii, navzdory subjektivitě estetického hodnocení, prohlásit, že její naprosto dominantní síla spočívá v šokujícím potenciálu zobrazovaného obsahu, nikoliv zobrazování výše uvedeného sousloví O. M. Urbana „objevení nepoznaných teritorií krásy“⁶¹⁴.

Další hroživou subkapitolou ukazování ošklivosti ve vztahu k Witkinovu zachycování mrtvol na ploše fotografie, mohou tvořit z pomyslného hlediska jeho snímky primitivním způsobem destruovaných těl lidských ostatků⁶¹⁵. Prostřednictvím Witkinových

⁶¹² Fotografie: Joel-Peter Witkin, Man Without a Head, 1993 (Urban, 2011). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.X_27.J.P.W.Man1

⁶¹³ „Předmět mých snímků může být děsivý, já však hrůzu proměňuji krásou. Bez krásy bych nemohl tvořit. Nikdy bych nemohl ukazovat hrůzu samu o sobě.“ (Urban, 2011, s. 77)

⁶¹⁴ (Urban, 2011, s. 32)

⁶¹⁵ Slovo „primitivní“ neuvádím v souvislosti k povaze formy poničení tělesných ostatků zachycených objektivem Witkinova fotoaparátu náhodou. Witkin sám se vyjádřil, že měl rád prostředí mexických márníc mimo jiné i proto, že zde byl zásluhou pravděpodobně nižší odborné úrovně místních patologů rozšířený nešvar nerovnoměrných řezů, kterými márníční zřízení zatínali své nástroje do těl mrtvých. V celém znění se Witkin ke zmiňovanému aspektu vyjádřil takto: „Nejčastěji fotografuji v Mexiku. Tam má smrt jiný nádech než v civilizovanějších zemích. V Evropě oddělují končetiny mrtvých těl frézou a řezy jsou

fotografií pozorujeme, pro naprosto většinu z nás, nepoznanou ošklivost posmrtného zohavování těl mrtvých, která se asi nejvíce váže v explicitním zobrazení rozpůlených hlav s odkrytou dutinou, z níž byl odňat mozek⁶¹⁶. Při jiné příležitosti Witkin stylizuje na své fotografii mrtvolu ženy do scény, v níž budí dojem aristokraticky laděné dámy, která zrovna přestala číst knihu a s kontemplačním výrazem možná přemýšlí nad jejím sdělením⁶¹⁷. V písemném popisu této scény může vládnout zdánlivě harmonizující poklidná atmosféra, jenomže při následném pohledu na Witkinu fotografie je tato iluze scénického klidu prudce znásilněná dvě erupujícími prvky fenoménu ošklivosti. V tomto případě vidíme, že tvář neznámé ženy je neurvalou cestou zprzněna kostrbatě vedeným řezem, v rámci něhož byla z hlavy oddělena její horní část a to včetně pravého oka. Tento vskutku úděsný pohled, jehož ošklivá podstata podprahově v divákovi vyvolává úzkost a pocit fyzické bolesti při pohledu na tělo člověka „zmučeného“ blíže neurčeným patologickým zákrokem, je vzápětí doplněna zneklidňujícím zjištěním, že Witkin zobrazuje tělo postarší ženy nahou do půl těla, čímž ji finálním způsobem zbavuje důstojnosti (poté, co Witkin ukázal světu její znetvořený obličej, z něhož je ale možné stále určit identitu zesnulé osoby), která by podle mého názoru měla člověku neoddělitelně náležet i po jeho smrti, zvláště případě, kdy se rozhodně někdo jeho tělo veřejně vystavit.

Čitelný vzorec ve Witkinově linii mrtvolně „záhrobní“ tvorby tvoří fotografie kusů lidských těl, jejichž hrůznost se Witkin pokouší zamaskovat v aranžmá vyznačující se rafinovaně odvedenou zdobností, která odkazuje klasická díla malířských mistrů. V tomto duchu můžeme ve Witkinových fotografiích zahlédnout „ozdobenou“ ošklivost například

čisté. V Mexiku, obzvláště pokud jde o práci studentů, kteří ještě neumějí správně pitvat, jsou řezy kostrbaté, ne strojové [...].“ (Kubíčková, 2010).

⁶¹⁶ Fotografie: Joel-Peter Witkin, Pictures from the Afterworld - Countess Daru, 1994 (Urban, 2011). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.X_28. J.P.W. Countess1

⁶¹⁷ Fotografie: Joel-Peter Witkin, Interrupted Reading, 1999 (Urban, 2011). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.X_29. J.P.W. Reading1

ve formě kusu nohy nesoucí explicitně znaky předchozího masivního odtržení od těla⁶¹⁸, který je obklopený rybou, hroznovým vínem, broskví a bochníkem pečiva. Jiná Witkinova fotografie nabízí detailní pohled na torzo obličeje ženy, z jejíž odřáté části hlavy nad úrovní obočí ční nainstalované části květin, přičemž celá tato bizarně hororová podívaná je korunovaná objektem vycpané opice rovněž instalované do plochy záběru⁶¹⁹. Tím, že bílé květy na tomto fotografickém obraze působí jako tonální dominanta a v pozitivním duchu působící estetická dominanta, je docíleno toho, že divák si elementu ošklivosti v podobě vyfrézované části ženské hlavy všimne až v sekundárním sledu (respektive si uvědomí, že je to skutečná část mrtvoly, nikoliv pouhá napodobenina) a tím dojde k tísnivě drásavé implozi prvotního pozitivního dojmu diváka, vtahujícího tím nekompromisně do hlubin emocí nesoucích se na vlně pocitů znepokojeného znechucení.

Husí kůži rovněž nahánějí Witkinova fotografické zátiší, které sice navenek svou formou zpracování a stylizace budí zdání vyšší estetické úrovně, ale přesto (a možná právě proto intenzivnější cestou) zasahují emoční centrum diváka explozí hořce útrpných pohledů, které vycházejí na odpudivé zjevy různých pahýlů lidských končetin⁶²⁰ či nechutných pokusů Witkina naroubovat lidskou hlavu na tělo mrtvého psa⁶²¹. Nasazování

⁶¹⁸ Fotografie: Joel-Peter Witkin, Still-Life, 1992 (Urban, 2011). Viz obr. příloha označení

Cit.4.kap.Pozn.X_30. J.P.W. Still-Life1. Pozn.: J. P. Witkin v souvislosti s touto jeho fotografií fascinovaně konstatuje, že „majitelka“ tohoto kusu nohy, o který přišla, když spadla pod vlak, asi stále někde v Mexiku žije (Kubíčková, 2010).

⁶¹⁹ Fotografie: Joel-Peter Witkin, Face of a Woman, Marseilles, 2004 (Parry, 2012). Viz obr. příloha označení

Cit.4.kap.Pozn.X_31. J.P.W. Face1

⁶²⁰ Fotografie: Joel-Peter Witkin, Poet: from a Collection of Relics and Ornaments, 1986 (Parry, 2012). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.X_32. J.P.W. Poet1

⁶²¹ Fotografie: Joel-Peter Witkin, Bruja, The Witch (Bruja), 1988 (Horvat, 1989). Viz obr. příloha označení

Cit.4.kap.Pozn.X_53. J.P.W. Witch1. Pozn.: Je třeba podotknout, že nejen z obsahu této fotografie, ale také z popisu jejího vzniku může člověku mrazit v zádech. Witkin totiž okolnosti vzniku tohoto snímku, které podle mého názoru lze brát jako další střípky do mozaiky ilustrující obskurnost jeho osobnosti, popsal v interview s Frankem Horvatem v roce 1989 (Horvat, 1989). Witkinovi se podařilo při jeho pobytu ve Španělsku v roce 1994 sehnat přes své konexe u patologů a veterinářů zdechlinu psa a exponát

amputovaných hlav na různé podstavové objekty praktikuje Witkin i v dalších fotografiích. V díle nazvaném „Queer Saint“⁶²² v roli zřetelného motivu ošklivosti působí hlava přibližně padesátiletého muže s dlouhým krkem explicitně nesoucí stopy po odříznutí od těla, jak je nasazena na těleso lidské kostry, ve kterém jsou zabodnuté dva šípky jako symbolická reminiscence na v křesťanském umění často citovanou symboliku mučednické smrti Sv.

vypreparované hlavy mrtvé ženy. Následně si pronajmul v nejmenované malé vesnici nedaleko Madridu na celou noc prostory místního řeznictví (může být zajímavostí vědět, že Witkinův fotografický ateliér v Albuquerque v Novém Mexiku se rovněž nalézal v prostorách řeznictví, byť bývalého), kde ho pronajímatel na jeho žádost uzamknuli do jedné z místností. Witkin si sebou vzal podle svých slov krásnou japonskou pilu a sadu nožů na vyřezávání vnitřností. S těmito nástroji Witkin posléze začal kúchat tělo uhynulého psa. Pro nesnesitelný zápach musel i otrlý Witkin posléze pracovat s nasazenou maskou a pod odstranění vnitřností začal upravovat oblast hlavy psa. Při této činnosti Witkin nechtěně zavadil nožem o optický nerv a mrtvý pes na něj pak otevřel oči prý na celých 15 minut (!). Poté Witkin navrtal psovi lebku, odstranil z ní mozek a vzniklým otvorem do ní zasunul tyč, aby na ní posléze mohl nasadit onu lidskou hlavu mrtvé ženy. Celý proces trval údajně 8 hodin. Po ukončení fotografování Witkin nad ránem zaklepal na uzamčené dveře a udivená obsluha, která celou dobu před dveřmi celou čekala, musela pak dané místo uklidit a odnést zbytky těla psa do odpadků. Witkin se pak podle svých slov cítil natolik vzrušený, že se mu ani nechtělo pak spát. Uvedené pozadí vzniku tohoto vybraného snímku je podle mě přínosné znát, protože spousta lidí, kteří se dostanou do styku s Witkinovými díly, si mohou z některých vyjádření Witkina, tvrdící, že neživé „exponáty“, které se objevují na jeho fotografiích, fyzickým způsobem nemodifikuje a že je již tak dostává od patřičných zdrojů ve stavu, v kterém je pak jen fotografuje. Takové informace pak mohou diváka uvést v mylnou víru, že Witkin těla mrtvých (v materiálním slova smyslu) neupravuje a že s nimi jen manipuluje při komponování fotografované scény. Výše uvedený příklad ovšem dokazuje, že minimálně v případě zacházení s těly uhynulých zvířat Witkin nemá problém si v praxi ušpinit ruce činností, ze které by se i jen v náznaku normálně cítícímu člověku zvedal obsah žaludku a že mu de facto tato morbidním způsobem ošklivá a zvrácená činnost navozuje (minimálně po psychické stránce) stav silného vzrušení. Na závěr této poznámky je možné dodat, že v podobně zvrácený způsob morbidní princip použil Witkin také v jiné své fotografii nazvané „Dog on a Pillow“. Fotografie: Joel-Peter Witkin, Dog on a Pillow, Marseilles, 1994 (Witkin, 1994). Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.X_33. J.P.W.Dog1.

⁶²² Fotografie: Joel-Peter Witkin, Queer Saint, 1999 (Parry, 2012). Viz obr. příloha označení

Cit.4.kap.Pozn.X_35. J.P.W.Saint1

Šebestiána. Syrovost tohoto výjevu se Witkin snaží estetizovat skrze aplikaci květinami vyzdobené pásky, kterou zakrývá prostor očí mrtvolného kusu hlavy, u níž Witkin pravděpodobně upravil polohu rozevřených rtů tak, aby hlava muže vysílala po emotivní stránce poselství útrpné extáze.

Na jiné fotografii, která ze skupiny snímků zobrazující mrtvé patří k těm z fotografického i estetického hlediska nejzdařilejším, vidíme instalaci oddělené hlavy staře vypadající ženy opatřené parukou s copy na plastové tělo figuríny v pozici připomínající žákyni stojící u školní tabule⁶²³. V tomto výjevu je možné identifikovat několik navzájem se prolínajících se druhů ošklivosti, které staví na významu různých kontrastů. V první linii se nám může jevit jako ošklivá vrásčitá tvář ženy a její znechuceně vypadající grimasa. Zde se ošklivost výjevu skrze kontrapunkt mezi očekáváním pohledu na mladou tvář žačky a deziluzí při zjištění, že hledí na obličej stařeny. Další rovinu ošklivosti bude divák pravděpodobně vnímat při zjištění, že se na místo těla dívá na tělo plastové figuríny, čímž vzápětí dojde k třetím a zřejmě nejsilnějšímu zdroji znepokojení skrze percepci morbidně vypadající ošklivosti, která v tomto případě vyvěrá z uvědomění si, že divák ve skutečnosti na fotografii hledí na dekapitovanou hlavu mrtvoly. Pokud v tomto znepokojivém momentě, kdy divák může pociťovat největší míru znechucení ze sledovaného obsahu, od zmiňovaného snímku neuteče a vydrží se na něj dále dívat, tak je možné u jedinců s odolnější a přesto senzitivně zvědavou povahou očekávat, že dojde k postupnému zmírňování nepříjemných reziduí počátečního šoku i na základě toho, že začne sílit estetický účinek výtvarných kvalit této Witkinovy fotografie, mezi kterými trůní především tonální atmosféra a graficky sugestivní kompozice obrazové skladby, v níž je i efektně zachycen dojem prostorové hloubky například pomocí simulace nečistoty na povrchu fotografie evokující průhled skrze nějaké okénko (tento dojem rovněž posilují tmavé okraje fotografie), jehož sklo je ušpiněné, do prostředí místnosti jakési bizarně archaické školní třídy. A ve finále po zhlédnutí této analyzované fotografie může vnímavý divák dojít

⁶²³ Fotografie: Joel-Peter Witkin, *Bad Student*, 2007 (Urban, 2011). Viz obr. příloha označení

Cit.4.kap.Pozn.X_36. J.P.W.Student1

například k interpretaci, že tato fotografie může například vyjádřit selhání života v jeho smrtelné fatalitě či podobenství sakrálního mýtu Posledního soudu, v rámci něhož by mělo dojít u člověka v momentě jeho úmrtí k procesu přezkoumávání⁶²⁴, jak daný jedinec obstál

⁶²⁴ Je zajímavé, že Witkin ve své téměř posedlosti křesťanskou vírou dokáže aplikovat její prizma i na vskutku bizarní popis zážitků, ke kterým došel během svých návštěv mexických mární. Například v jedné takové z nich Witkinovi márníční zřízenci přivezli odpudivě zanedbané tělo mrtvého muže (pozn.: pravděpodobně to byl bezdomovec). Protože Witkin do této márnice přicházel opakovaně a zkoušel pokaždé tělo toho muže bez domova fotografovat, tak si brzy všimnul, že se tato mrtvola začala měnit. Příčinou změnu vzhledu tohoto těla byl nejen proces tělesného rozkladu, ale především destruktivní zásahy patologů, kteří dané tělesné ostatky podrobovali pitvě. Tato pro normálního člověka jen těžko představitelná podívaná ošklivé hrůzy, naopak u Witkina spustila asociaci s právě výše uvedeným mýtem Posledního soudu, v rámci níž tělo bezdomovce procházelo v očích Witkina posvátným „přezkoumáváním“. Pro účel udělání si patřičné představy o Witkinově morbidním uvažování skloubeným s poněkud pokřivenou interpretací svatého písma Bible zde připojuji ukázkou z Witkinova výprávění v originálním znění: „[...] *Suddenly, he's not a punk any more. He's gone through this kind of transfiguration on the table, on the autopsy table. I say to the technician, 'Don't wash him down. I want all the blood from the suturing.' When they were carrying the brain, I said, 'Look at this brain -- it may have contained thoughts of evil, but however he was judged, he is now a different presence! [...]*“ (Wilson, 2000). Výsledkem tohoto konkrétního Witkinova výprávění bylo zhotovení snímku nazvané „Glassman“ (Fotografie: Joel-Peter Witkin, Glassman, Mexico City, 1994, Viz obr. příloha označení Cit.4.kap.Pozn.X_37. J.P.W.Glassman1.), na níž je daný muž naaranžován sedící opět v pozici Witkinova oblíbeného motivu související s mučednickou smrtí Sv. Sebestiána. K této fotografii a Witkinově výprávění k ní se vážící, je ještě zajímavé dodat, že na dané fotografii má mrtvý muž nepřehlédnutelným způsobem dlouhé prsty na rukou, které jsou odpudivým způsobem špinavé. Podle Witkina muži během těch několika dní (pozn.: Celý tento obskurní proces proběhl prý o Vánocích – což je další aspekt ilustrující Witkinovu podivnost, asociální odtrženost od své rodiny i zvláštní posedlost), co uvedeného muže fotografoval, prý dorostly prsty na rukou o cca 50 procent (Sand, 1996). Spekulovat bych mohl i o tom, proč Witkin tuto fotografii pojmenoval právě jako „Glassman“. Je možné, že Witkin se tímto neobvyklým způsobem chtěl vyrovnat s vnitřně pocítovaným stigmatem související s jeho problematickým vztahem s otcem, který se živil jako sklenář. Witkinovi se jeho otec (i on později zemřel na ulici jako bezdomovec), ke kterému neměl prý žádný kladný vztah, fyzicky hnusil, protože měl zapáchat potem a vykouřenými doutníky a rovněž měl mít na sobě špínu z práce, která mu ulpívala zejména na rukou. Jednou šel Witkin otcí jako malý kluk pomáhat do práce. Otec mu svěřil, bez poskytnutí jakýkoliv

ve všech svých životních zkouškách. Pokud vezmeme v potaz všechny výše zmíněné postřehy k uvedené Witkinovy fotografii, tak se v ní zblíhá účinek děsivé ošklivosti s esteticky působícím elementem výtvarna, čímž zde dochází k překvapivé rovnováze, kterou považuji v kontextu s morbidně laděným dílem Witkina za poměrně vzácný jev⁶²⁵. Mezi další snímky, které díky umné stylizaci dokáží zčásti neutralizovat děsivou podstatu použitých „rekvizit“⁶²⁶ a do jisté míry nastolující harmonizační atmosféru, je možné řadit například surrealisticky vyznívající zátiší s hlavou ženy mající zvláště odevzdaný a zasněný výraz⁶²⁷. Podobným způsobem v primárně nezneklidňující podívanou představuje rovněž Witkinova fotografie zátiší připomínající svou světelnou atmosférou i kompozicí například žánrová díla italského malíře Caravaggia. Na zachycené scéně, připomínající svým temně neproniknutelným pozadím fantaskní jeviště jakéhosi černého divadla, je, vedle pečlivě naaranžovaných objektů různých druhů ovoce, na ploše stolu umístěná hlava muže subtilní

ochranných pomůcek, řezání skleněných tabulí, přičemž po pár minutách se do Witkinova oka zaryla skleněná tříška. Otec k bolestivému zranění svého syna prý přistoupil naprosto frivolním způsobem a pomocí sirky ohrnul jeho víčko a špinavými smradlavými prsty malému Witkinovi, který se přitom svíjel bolestí, vymáčkl z oční bulvy onu skleněnou tříšku. Pro Witkina to byla traumatická zkušenost, kterou ale zpětně paradoxně označil jako tu nejbližší komunikační interakci, kterou kdy měl se svým otcem, což jen ukazuje, jak moc si byl Witkin citově vzdálen od svého otce. A právě ony zmiňované špinavé prsty u rukou, na které takto kriticky Witkin vzpomínal u svého otce, mohly Witkina inspirovat při stylizaci vzniku fotografie „Glassman“, protože i zde na fotografii je zachycen mrtvý bezdomovec a s křiklavě špinavými prsty budí pocit odpornosti.

⁶²⁵ Podle mého subjektivního názoru je možné konstatovat, že u většiny fotografií Witkina, které ukazují skrze zobrazení mrtvol šokující atributy ošklivosti smrti, dochází vzhledem k tomuto morbidnímu obsahu ve výsledném hodnocení daných snímků k uvědomění si převahy působení dojmu ošklivosti nad zažíváním pocitů krásna.

⁶²⁶ Třešňák tento aspekt, na který bychom neměli nikdy zapomínat i v případě, kdy Witkinovy fotografie mrtvol oceňujeme za jejich rozvinutou estetickou hodnotu, označuje trefným přízviskem „zlověstná logistika“, který je možné interpretovat jako konotaci na vysokou míru kontroverze vážící se k okolnostem, za kterých Witkin získával a fotografoval mrtvoly pro svou uměleckou tvorbu (Třešňák, 2010).

⁶²⁷ Fotografie: Joel-Peter Witkin, Empire, 2009 (Urban, 2011). Viz obr. příloha označení

Cit.4.kap.Pozn.X_38. J.P.W.Empire1

tělesné konstituce, jehož výraz i zavřené oči uvolněným způsobem evokují zdání, že právě spí⁶²⁸. Pocity znepokojení plynoucí z pohledu fotografii prudce eskalují vzhůru v momentě, kde si uvědomíme (kromě už výše jmenovaného zjištění, že se jedná o dekapitulovanou hlavu z opravdové mrtvoly člověka), že hlavě muže na snímku chybí celá jedna čtvrtina jejího objemu, kterou z ní někdo před tím vysekl v podobném stylu, jako kdyby si někdo nožem odřízl porci z melounu. Tento hrozivý element zjištění, který divák při pohledu na snímek náhle utrpí, dokáže následně sestřelit jeho jakékoliv esteticky sebenosnější povznášení do výšin kontemplačních rozjímání nad Witkinovu jinak zdařilou kompozicí fotografovaného zátiší a poslat jeho předchozí kladný pocit ze zažívaného uměleckého díla formou „nouzového přistání“ zpět tvrdě na zem Witkinova zvráceného světa.

Witkin ovšem v zobrazení ošklivosti mrtvol dokázal překračovat i další bariéry, které v sobě divák přirozeně má v rámci určitého „pudu estetické sebezáchovy“, pomocí kterého se podvědomě chrání, před hrůzu nahánějící podívanou a neutrpěním případného šoku, jenž může v určitých případech přerůst i dlouho rezonující trauma. Witkin tyto obranné bariéry diváka hledícího na jeho šokující fotografie neurvale nekompromisním způsobem penetruje a tím na něj klade neodbytný tlak. Pod tímto tlakem, kterému musí pozorovatel Witkinova morbidního díla čelit, si můžeme například představit nalezení síly neodvracet zrak od nepříjemné podívané zachycené na Wikinových snímcích. To samozřejmě na vizuálního konzumenta Witkinem vyhrocené ošklivosti klade mimořádné nároky, co se týče agregace jeho odhodlání na toto zřené panoptikum čiré hrůzy hledět delší časový úsek pro možnost estetického dešifrování Witkinova tvůrčího záměru. Pohled na přízračným způsobem zohavené lidské tělo s částečně odhaleným obsahem hrudního koše, zabodnutým rohem na čele hlavy, mající modifikovaný chrup až do té míry, že připomíná zlověstně vražedné čelisti žraloka, opravdu limitním způsobem napíná myslitelné hranice zobrazení fenoménu ošklivosti v oblasti umění⁶²⁹. V této souvislosti plní zdobné prvky a stylizační

⁶²⁸ Fotografie: Joel-Peter Witkin, Still Life, Marseilles, 1992 (Parry, 2012). Viz obr. příloha označení

Cit.4.kap.Pozn.X_39. J.P.W.Sleep1

⁶²⁹ Fotografie: Joel-Peter Witkin, Myself as a Dead Clown, 2007 (Urban, 2011). Viz obr. příloha označení

Cit.4.kap.Pozn.X_34. J.P.W.Clown1

propriety navozující určitou symbolickou atmosféru, které jsou zasazené jak v obrazové skladbě fotografické kompozice, tak i v postprodukční emulaci stárnutí negativů, plní směrem k divákovi funkci jakési „lokální anestézie“, která u něho zmírňuje „bolest“ vyvolanou „zraněním“, jež na podprahové úrovni v emočním centru recipienta vyvolá Witkinův „vystřelený projektil“ před tím pravděpodobně nikdy neviděných výjevů prosycených kontaminacemi elementů vizuální hrůznosti, záhrobní dekadence a fenoménu ošklivého hnusu explicitně zobrazeného fyzického rozkladu ostatků živých bytostí. Jenomže tato estetická forma „narkózy“ vydrží působit jen po určitý čas a pouze v omezené míře. Citlivěji disponovaným jedincům dokonce může pohled na některé kontroverzní Witkinovy fotografie způsobit, namísto zažití mystické katarze vycházející z pomyslného smíření se živých bytostí s neoddělitelnou povahou své smrtelnosti, naopak duševní otřes⁶³⁰.

⁶³⁰ Zde může být záslužné poznamenat další indicii, která podle mého názoru rovněž může indikovat to, že Witkin je natolik do sebe zahleděná osobnost, který je tak nezvratně přesvědčená o pozitivní prospěšnosti vyznění svých obskurní děl, že mu mohou ucházet možné negativní dopady jeho fotografií směr k některým lidem, které je pohledem vizuálně zakoušejí. Sám Witkin, který, jak jsem v této diplomové práci již výše uvedl, v souvislosti ke svém sklonu být přitahován morbidnostmi často uvádí historku o svém chlapeckém setkání s utrženou hlavou malé holčičky, jejíž vidění mu prý navždy změnilo život, si totiž zároveň neuvědomuje, že jeho některé nechutně vypadající fotografie, mohou při výstavách vidět (ač se to zdá zprvu jako nepochopitelné, protože jaký zodpovědný rodič by na výstavu Witkinových snímků zobrazujících mrtvoly a utaté lidské údy sebou vzal své dítě a dovolil mu se na tyto snímky, ze kterých se řadě dospělých dělá zle od žaludku, dívat, že?!) i děti a že jim pak po shlédnutí Witkinových hororových záběrů hrůzy může hrozit vznik niterného traumatu, což může negativně ovlivnit jejich další duševní rozvoj. V daném kontextu proto jako bizarní může působit zjištění, že se Witkin v minulosti během jednoho svého rozhovoru, v němž si postěžoval, jak je jeho dílo hůře přijímané v USA, zatímco v Evropě mu lidé údajně rozumějí více, vyjádřil ve smyslu, že se podstatě pochlubil tím, že prý během jeho výstav uskutečněných v Evropě viděl řadu rodin, jak svým dětem ukazují i jeho nejdrsnější fotografie, mezi kterými prý byl i jeho snímek „Feast of Fools“ zobrazující mrtvé dítě po vykonané pitvě, jak je obklopené pahýly amputovaných lidských údů. Korunku k tomuto odvyprávěnému výjevu, nad kterým by možná nejeden dětský psycholog nevěřicně kroutil hlavou se zděšeným výrazem ve tváři, Witkin ještě nasazuje svým naznačením, že je to prý důkaz loajality, kterou mu tím vzdávají evropští diváci a že něco takového by prý nebylo v USA možné vidět (Maxime, 2016).

Následkem takového „vnitřního zranění“ (alias traumatizaci docílené prostřednictvím pohledu na vybrané exponáty Witkinovy tvorby) je posléze odstartování „hojícího“ procesu. Ten můžeme vnímat jako určitou formu aklimatizace na konzumaci vnímaných vizuálních hrůz předkládaným divákovi Witkinem a výsledkem tohoto „zacelování utrpěné rány“ pak bude jakási „zjizvenost“, která v divákovy obrazným způsobem zůstane možná i napořád. Metaforickou představu výše uvedeného označení „zranění“, je ale možné použít v jiné obrazné představě, když si v něm představíme „penetraci“ civilizačních zvyklostí, které nás jako pomyslná placenta obepíná a chrání před dispozicemi zažití projevů děsů animální primitivnosti a barbarství. V příbuzném duchu této uvedené metafory, tedy ve smyslu dlouhodobého účinku Witkinových děl na diváka, lze vidět a jakési odemčení „13. komnaty“ člověka ukrývající kdesi hluboko v podvědomí pravěký způsob lidskou kulturní evolucí ještě nekultivovaného chápání artefaktů symbolizující dobro a zlo (Třešňák, 2010)⁶³¹. V prizmatu této myšlenky si Witkina můžeme představit i jako temného šamana, který obestřen fabulační aurou vznešeně znějících religiózních moudr a dekorativních lákavostí rafinovaně instalovaných do obrazové skladby jeho fotografických obrazů nás v iluzi zdání zření posvátně kultivovaného umění, nás jako „bludička“ ve skutečnosti zavádí do „bažin“ nepříjemně pohlcujících hlubin zla, temnoty, fatálního konce všeho dobrého, z něhož jsme zvyklí se v životě radovat. Witkin paradoxně, v rozporu toho, jak dekadentně jeho fotografie vyznívají, klade, co se týče smyslu svého umění, na pomyslný piedestal svého snažení projasňování temnoty světlem a oslavu života jako takového a přízvisko „dekadentní“ umělec tvrdošíjným způsobem odmítá⁶³².

Witkin se při zobrazování ostatků lidí či jejich částí ve svých fotografiích, byť se přitom snažil z estetického hlediska vytvářet z určitého pohledu v řadě případů poměrně hodnotně zpracované výjevy, dopustil pod pomyslnou „pláštěnkou“ svobody uměleckého

⁶³¹ „V říši abnormalit, v jakémsi zásvětí naší běžné zkušenosti, dokáže (pozn.: Witkin) občas vidět věci, které rezonují hluboko v útrokách diváků, v pravěké vrstvě nevědomí, kde dobré a špatné ještě nebylo evolucí (nebo chcete-li prozřetelností) kultivováno a rozlišeno.“ (Třešňák, 2010).

⁶³² „Já ale nejsem dekadentní umělec. Dekadence pro mě symbolizuje potlačení života, lidství podléhající zlu a temnotě. Podstata mé práce je opačná. Mým přesvědčením je bojovat za světlo.“ (Třešňák, 2010)

projevu ostudně souhlasného kývnutí na vše hrozné⁶³³. Witkin se v podstatě podobně neurvalým způsobem, jako ve své rané tvorbě překračoval hranice svého umění směrem k fetišistické pornografii, zmocnil dryáčnický tématu smrti, které jak se v minulosti (rok 1955) prorocky vyjádřil anglický sociolog Geoffrey Gorer patří k novému druhu pornografie, protože nahrazuje sex v pozici největšího tabu soudové společnosti (Kiss, 2013)⁶³⁴. Uvedenou tezi lze k Witkinovu dílu, využívajícím explicitním způsobem téma smrti a jiných zavrženíhodných morbidností, lze sociologického hlediska rozšířit zařazením do sféry tzv. „groteskního realismu“ (Čejková, 2011)⁶³⁵. Toto pojmové označení formuloval ruský literární vědec a teoretik kultury Michail Michajlovič Bachtin, který tvrdil, že všechna současnou společností tabuizovaná témata, jako jsou například mrtvoly, rozklad těla, amputace tělesných částí, poruchy růst, explicitní projevy stárnutí soulož, odpudivé projevy nemocí apod. přetváří groteskní realismus do materiální roviny tělesnosti⁶³⁶. Tato rovina materiální tělesnosti pak úzce souvisí s kulturní archetypálností karnevalového veselí. Kultura „karnevalismu“, která vznikla už ve středověku, se například projevovala pořádáním karnevalových průvodů⁶³⁷. V nich lidé s použitím masek stírali sociální rozdíly a v podstatě se tak snažili převrátit naruby panující světové pořádky v rámci podprahové snahy oslavit vítězství života nad strachem ze smrti⁶³⁸. Lidé se v tomto kontextu nasazovali masky smrti, aby oslavili život. Witkin na bázi této teze činí ve svých fotografiích opak – mrtvé lidi aranžuje jako by byli živí. Nasazuje jim tak „masku života“⁶³⁹ mimo jiné i tím, že v oblasti inscenovaných zátiší nezřídka umísťuje element jakési dobrotivosti, pod kterým si můžeme například představit nejen stylizaci mrtvého do iluzorní role živého člověka, ale i

⁶³³ (Kiss, 2013, s. 43)

⁶³⁴ (Kiss, 2013, s. 43)

⁶³⁵ (Čejková, 2011, s. 37-38)

⁶³⁶ Tamtéž.

⁶³⁷ Tamtéž.

⁶³⁸ Tamtéž.

⁶³⁹ Tamtéž. Čejková mimo jiné Witkinovo dílo v uvedeném kontextu interpretuje jako dobrotivou prezentaci smrti opírající se o autorův duchovní optimismus ohledně přirozenosti fatality lidského života.

fotografování ostatků mrtvých vedle lidí živých⁶⁴⁰, jak například můžeme vidět v případě fotografie „Ars Moriendi“⁶⁴¹ (rok vzniku snímku je 2007) z etapy Witkinova pozdějšího období, ve kterém zřejmě završil svou morbidní éru, v rámci níž zachycoval ve svých snímcích mrtvá těla⁶⁴². Na uvedené fotografii je zachycena na boku ležící postava krásné mladé ženy, která se upřeným pohledem dívá do Witkinova fotoaparátu s cudně naznačeným úsměvem a je přitom úplně nahá. Z estetického i tonálního hlediska tento objekt ženy plní na fotografii roli dominanty. Krása tohoto výjevu, který vyznívá bezesporu dobtivým dojmem, je ovšem intenzivním protikladu o povaze ostatních objektů, které Witkin rozmístil okolo postavy ležící ženy. Jsou to totiž již částečně rozložené exempláře lidských hlav, které vsutku vypadají odporným dojmem. Při celistvém vnímání uvedené fotografie proto můžeme dojít ke zjištění, že nám právě jmenovaná žena pomyslným způsobem konejšila tichým zvolání „Nebojte se smrti – podívejte se na mě, já se jí také nebojím.“.

Zmiňovanou hypotézu roli motivu „dobrotivosti smrti“, vystupující často v té části Witkinově fotografické tvorby, v níž hojným způsobem pomocí dekorativních prvků variuje odkaz symbolického styl malířských děl a která zároveň operuje s fenoménem ošklivosti vážícím se k zobrazování odpudivých elementů, jež spočívají v užívání mrtvých těl lidí, nepřímo potvrzuje i Witkin sám. Ve svém díle, v němž zobrazuje hrůzné artefakty smrti a jiné morbidnosti, se Witkin totiž snaží se podle svých slov vlastně oslavovat život, i

⁶⁴⁰ Tamtéž.

⁶⁴¹ Fotografie: Joel-Peter Witkin, *Ars Moriendi*, 2007 (Čejková, 2011). Viz obr. příloha označení

Cit.4.kap.Pozn.X_40. J.P.W.Ars1. Pozn.: Termín „Ars Moriendi“ se užíval v barokním umění a byl chápán jako „umění dobré smrti“, což by se dalo interpretovat z religiózního úhlu pohledu jako niterní reflexe konce lidského bytí, co by brány k věčnému životu (Moriendi Loretánské krypty, 2012).

⁶⁴² Witkin přestal fotografovat mrtvé přibližně okolo roku 2007, z něhož pochází i zmiňovaná fotografie.

V této souvislosti ohledně určení času, během kterého měl Witkin přestat fotit mrtvolu, vyznívá nevěrohodně jedno z dalších vyjádření Witkina, které poskytl během rozhovoru pro *Albuquerque Journal*, který byl publikovaný 13. 10 2018. V něm Witkin totiž uvedl, že nefotografoval lidské ostatky přibližně 20 let, i když ve skutečnosti dle datace vzniku jeho fotografií, kde jsou explicitně zobrazení mrtví, to bylo jen 11 let. Witkin tedy zdá se opět neříkal pravdu. (Roberts, 2018)

když zároveň tím připomíná jeho fatalitu (Kubíčková, 2010). Způsob zpracování a uchopení Witkinových fotografií mrtvol odpovídá historickému žánru zátiší zvaných Vanitas⁶⁴³, v nichž autor prezentuje téma smrti nikoliv v zástupné symbolické rovině, ale přímo ve věcně autentické podobě (Čejková, 2011)⁶⁴⁴. Problém Witkinových obskurních zátiší, v nichž sice rezonuje tradice uměleckého ztvárnění v duchu Vanitas, ale tkví v tom, že zatímco v minulosti se například umělci – malíři chopily realizace Vanitas zátiší jen zprostředkovaně tím, že mrtvé těla či jejich část vytvořili buď svou imaginací, nebo překreslením z obrazových studií, v rámci nichž zachycovali jejich skutečné předlohy⁶⁴⁵, tak Witkin díky výtvarným fotografickým médiu diváky šokuje jako jeden z prvních v daném poli umělecké působnosti zachycenou skutečností. Na tuto „výjimečnost“ je navíc Witkin dle jeho vyjádření ještě patřičně hrdý⁶⁴⁶, i když to podle mého názoru vyznívá problematičtěji, protože svět umění přece nepředstavuje závod o tom, jakou tabuizovanou oblast, v tomto případě zobrazování mrtvol, někdo zobrazí jako první. Některé aspekty související s intimností lidského života i jeho zániku by přeci měli zůstat chráněné z podstaty úcty k lidské důstojnosti a žádný umělec by se neměl „být hrdě do prsou“ za to, že tyto podle mého názoru nepřekročitelné hranice určitých tabu bezostyšně a explicitně překročí. Jeho fotografie bez milosti k divákovi předkládají hrozný, intenzivně ošklivý obraz, jaký skýtá pohled na něčí mrtvé tělo, často zohavené či rozparcelované zásahy patologů. Odpornost tohoto obrazového účinku se sice Witkin místy snaží zmírnit „pozlátkem“ vznešenosti uměleckého vypočtení a provázaností na symboličnost

⁶⁴³ Označení „Vanitas“ se objevuje i v jediné tuzemské monografii Witkinových fotografií, kterou sestavil Otto M Urban (Urban, 2011).

⁶⁴⁴ (Čejková, 2011, s. 37-38)

⁶⁴⁵ Jako příklad lze uvést některé obrazy francouzského malíře Théodora Géricaulta, který na sklonku 18. století maloval studie amputovaných hlav a lidských končetin dle skutečných předloh, které získávala v pitevnách či na popravištích s gilotinou.

Viz ukázka zde: https://cs.m.wikipedia.org/wiki/Soubor:Th%C3%A9odore_Gericault_T%C3%AAtes-de-suppl%C3%ADces.jpg

⁶⁴⁶ (Andres Serrano and Joel Peter Witkin interviews, 1994)

křesťanské víry a známých schémat z dějin umění, ale vizuální bolestnost, kterou tyto Witkinovy záběry zesnulých lidí mohou způsobit například citlivým osobám, se tím v podstatě nezmírní. Mrtvola zůstane pořád mrtvolou, i kdyby ji někdo „pozlatil“ sebehodnotnější uměleckou „látkou“. Zvláště, pokud se Witkin tělesných ostatků zmocnil v naprosté většině podstatě ilegálním způsobem, když obešel americké zákony a pokoutným způsobem⁶⁴⁷ získával těla mrtvých v několika vybraných márnících v Mexiku údajně na základě příslibu, že těla mrtvých nebude dehonestovat. Onen slib nedeonestace zapůjčených mrtvol Witkin podle mého názoru mnohokrát porušil, i když Witkinovo chápání pojmu „dehonestace mrtvých“ mohlo být (alibistickým) způsobem z jeho strany vyloženo jako „zkrášlování mrtvých“ v komparaci s otřesnými podmínkami panujícími tou dobou mexických márnících, kterých byl údajně Witkin svědkem. V těchto márnících, často přeplněných se podle Witkina prý tělesné ostatky nalézaly často plovoucí v nechutném kališti z nashromážděných tělesných tekutin, kde skladovali těla nezotožněných lidí sebraných většinou z nuzných podmínek pouličního života bez domova. Ale i toto vyjádření Witkina je třeba brát s rezervou, protože jej uváděl i v souvislosti s použitím těla mrtvého dítěte, které zachytil v rámci svého zátiší „Feast of Fools“⁶⁴⁸ z roku 1990, v němž je zachyceno tělo mrtvého nemluvněte ležící vnořené ve skrumáži amputovaných a částečně vydlabaných nohou, rukou, která je zdobně proložená prvky ovoce a zeleniny. Všechna tato Witkinem vytvořená vizuální hrůza je divákovi ve finále naservírovaná v „obalu“ jakoby líbivé kompozice odvozené od stylu tvorby holandských malířských mistrů. Je opravdu těžké uvěřit, že by identita tohoto dítěte nebyla známa a že by se jen tak vznášelo v tekutém odpadišti márnice, jak Witkin nechal slyšet (Wilson, 2000). Ať už ale byla pravda jakákoliv, neměla podle mého názoru tato fotografie nikdy vzniknout, minimálně z morálních důvodů, protože ty by zvláště u zobrazení mrtvých dětí měly platit v té nejpřísnější míře. Zde není možné naleznout alibi, že zdánlivě

⁶⁴⁷ Nelze vyloučit, že si Witkin mrtvoly z mexických márníc půjčoval i díky korupci, kterou je Mexiko pověstné dodnes.

⁶⁴⁸ Fotografie: Joel-Peter Witkin, Feast of Fools, 1990 (Wilson, 2000). Viz obr. příloha označení

Cit.4.kap.Pozn.X_21. J.P.W.Feast1

krásnou aranží těl mrtvých na fotografiích, je možné se vykoupit z obecných kánonů morálních zábran na základě toho, že ony zobrazená mrtvá těla lidí se ve skutečnosti nalézala v daleko ošklivějších podmínkách. Ne, toto opravdu podle mne není důvod vytáhnout na světlo veřejného života ostatky lidí, které neměly být viděny nikým jiným, než k tomu zmocněným osobám a institucím. Uvedenou Witkinovu fotografii mrtvého dítěte a lidských údů lze považovat, v oblasti zobrazování fenoménu ošklivosti, jehož příklady využívání u vybraných fotografů uvádím v této diplomové práci, o zcela bezprecedentní překročení hranic zobrazitelného obsahu ve vizuálním umění vůbec.

Výše uvedené postřehy k té části Witkinova díla, ve které prezentuje lidské ostatky, ovšem podle mého názoru nemění nic na to, že se Witkin dopustil ve většině případu exploatace pietní památky všech lidí, jejichž ostatky bez jejich souhlasu za jejich života (to se týká i ostatku lidí, kteří dali své těla k dispozici pro medicínské účely) použil v konotacích často se slučující s naplněním podstaty trestného činu hanobení lidských ostatků (například dle platné legislativy v České republice)⁶⁴⁹.

Právě při vědomí výše uvedených postřehů k Witkinovu dílu si dovoluji vyslovit následující domněnku. Witkinovy fotografie se sice ve své době vryly nesmazatelným způsobem do historie fotografie a našly rovněž umístění v prestižních sbírkách, nicméně způsob jejich estetického hodnocení ze strany dalších generací kunsthistoriků se, podle mého názoru, může nakonec vychýlit směrem k negativně pojatým polohám. Mezi nejvýraznější faktory negativně laděné relativizace fotografického díla Joela-Petera Witkina bude podle mne možné považovat větší citlivost a intenzivnější kritický postoj lidí k problematice zneužívání lidských ostatků k dehonestujícím úkonům v oblasti uměleckých aktivit, včetně vytvoření tlaku ustanovit určitý rámec etických pravidel, která bude v tomto smyslu rámovat svobodu uměleckého projevu, která by i v přirozené snaze bořit určitá tabu neměla překračovat humánně etablované morální zvyklosti, díky kterým bude možné naši i budoucí společnost považovat i nadále za civilizovanou. Dalším faktorem, díky němuž už dnes umělecká hodnota Witkinových fotografií může ztrácet na své unikátnosti, o kterou se

⁶⁴⁹ (Kiss, 2013, s. 43)

sice mohla opírat v době svého vzniku, ale dnes již působí formalisticky, je samotná povaha fabrikálnosti Witkinových zásahů do negativů fotografií s cílem napodobit vzezření archaických fotografií s jakousi patinou „zakázaného ovoce“. Na sklonku probíhající dekády (2010-2020), v níž se stala zejména v prostředí sdílení digitálních fotografií na sociálních sítích jakousi módou používat specifické aplikace upravující jedním klikem fotografii tak, aby připomínala snímek vytvořený dnes již archaickými analogovými metodami fotografií snímaných na filmový materiál (včetně uměle znehodnoceného obrazu zásluhou importu nejrůznějších škrábanců a jiných technických vad přímo do upravované fotografie), se můžou Witkinovy úpravy fotografií, které se vlastně nesou v podobném duchu (tedy napodobení určité retro-atmosféry) i smyslu užití, zdát jako laciné a povrchní, byť v dané oblasti i času realizace takových úprav fotografií Witkin vlastně předběhl svou dobu. Uvedená „nadčasovost“ Witkinova v postprodukčních úpravách negativu a vyhotovených tisků fotografií je ale podle mého názoru v kontextu hodnocení umělecké hodnoty Witkinovy tvorby „Pyrrhovým vítězstvím“, protože v estetických měřítkách dnešní doby nelze tento aspekt jeho fotografií nekriticky přijímat jako přidanou estetickou hodnotu. Naopak toto hledisko umožní při posuzování Witkinových děl, které se v minulosti tak moc opíraly o využití šokující obrazové síly zobrazování fenoménu ošklivosti a drápání jejich negativu často ošklivost zobrazovaných objektu ještě uměle intenzifikovalo, ještě víc atakovat v negativním slova smyslu.

Důvod, proč jsem v této práci věnoval tak enormně velký prostor analýze a pohledu na užívání fenoménu ošklivosti ve fotografickém díle Joela-Petera Witkina, spočívá v několika rovinách, které se výsledně osobnosti tohoto tvůrce protínají do jednoho úběžného bodu, který představuje přízvisko „kontroverzní umělec“. Touto sousloví se v souvislosti s Witkinem užívá (a to jak v médiích tak i odborných kunsthistorických statích) až moc automaticky, bez toho aniž by došlo k žádoucímu kritickému rozvinutí příčin proč je vlastně Witkinovo dílo i on sám tak diskutabilní záležitostí. Často se v souvislosti s Witkinem jen napíše slovo „kontroverzní“ a dál se o Witkinovi píše v oslavném duchu, jako o jednom z nejvýznamnějších umělců současnosti. To si myslím není ten správný přístup jak se k tvorbě podle mého názoru tak pochybné postavě moderních dějin

fotografie postavit. V této subkapitole jsem se proto nejen pokusil rozvinout, souladu s určením této diplomové práce, jaké druhy ošklivosti se ve Witkinově díle objevují, ale také více nastínit, v čem přesně z mého úhlu pohledu spočívá Witkinova kontroverznost. Witkin je totiž nejen diskutabilní osobností proto, že zobrazuje šokujícím způsobem tělesnou nehezku znetvořených lidí způsobem, který zavdává domněnce, že tyto s těmito nebožáky manipuluje pouze pro své potřeby, aniž by mu na nich ve skutečnosti v empatickém slova smyslu doopravdy záleželo. I aspekt Witkinova explicitního zobrazování fetišistických a sadomasochistických praktik (často v pornografickém vyznění), u něhož se nelze divit, že v minulosti byl tak velkým trnem v oku pro mnohé konzervativně uvažující lidi, nepředstavuje žádné převratné zjištění, které by se dalo ve sféře zkoumání Witkinovi kontroverznosti považovat za novum. Witkinova bezskrupulózní demolice tabu civilizované společnosti spočívající v nepoužívání ostatků mrtvých lidí pro umělecké účely už sice představuje mnohem závažnější znak Witkinovy kontroverznosti, ale přesto na tomto místě zmíním především méně známý druh diskutabilnosti Witkina, na který jsem narazil v průběhu rozsáhlé rešerše při výzkumu výše uvedených typů kontroverzností, jež přímo souvisí s explicitním zobrazováním fenoménu ošklivosti. Jedná se o zjištění, že Witkin sám je pochybnou osobou, která je pravděpodobně psychicky labilní a jež minimálně v minulosti měla sklony k deviantně pojaté perverzности a sadismu. Další má domněnka tkví v tom, že si Witkin velice často protiřečí ve svých výstupech, v rámci nichž se vyjadřuje ke svému dílu a ke své životní filozofii⁶⁵⁰. Skoro bych se nebál říct, že Witkin v řadě svých prohlášení se ukazuje jako pokrytec a člověk, který puzen svým egocentrismem a alibismem vědomě (či nevědomě) neříká o sobě a svém díle pravdu. Pokud hodnotícím smyslu oddělím Witkina samotného (tedy způsob, jak se o sobě a svém díle vyjadřuje) od jeho díla,

⁶⁵⁰ Velmi trefně a podnětně tento aspekt (být krátce) vyjádřil Petr Třešňák ve svém článku o Witkinovi u příležitosti výstavy jeho fotografií v Brně v roce 2010. Dovolím si jej zde proto přímo citovat: „*Joel-Peter Witkin je takovým oxymóronem svého druhu. Až obsedantně fascinován religiozitou, především katolickou obrazností, bortí všechna možná tabu, na nichž náboženské tradice lpí. Chce pozvedat život, ale primárně šokuje a leká, noblesu a ducha zralého stáří mu zosobňuje mrtvá hraběnka bez horní části lebky, tváře lidí, jejichž boj o právo na vlastní individualitu tolik obdivuje, halí masky.*“ (Třešňák, 2010).

tak jsem přesvědčen, že Witkin je pozérský kýčař se snahou se zalíbit jak ostatním lidem, tak především sám sobě. A to podle mne je tím největším selháním umělce, protože ztráta integrity vlastní osobnosti a její důvěryhodnosti nutně vedou (či doufám ve Witkinově případě v blízké budoucnosti konečně povede) k relativizaci významu jeho díla v oblasti dějin umění⁶⁵¹. Proto v této diplomové práci pojmám Joela-Petera Witkina a jeho dílo za odstrašující příklad toho, do jakých velmi pochybných sfér (z morálního hlediska) se může dostat ve fotografii (a potažmo v celé oblasti umění) snaha zobrazení fenoménu ošklivosti, v rámci níž autor nemá zábrany zneužívat trpící lidi pro své zviditelnění a okrádat je o jejich důstojnost a to dokonce i v případě, že jsou již po smrti. Kontroverznost „fenoménu Witkin“ ukazuje, že umělecká svoboda by neměla být považována za bezbřehou, pokud její rozpínavost, hnaná nutkáním být v něčem první a zobrazit to, co ještě nikdo před tím neudělal, penetruje hranice nezadatelných lidských svobod a práv, na jejichž respektování stojí sama podstata civilizovanosti naší soudobé společnosti. Pokud bychom také překonávání morálně nepřekonatelných bariér nekriticky tolerovali, tak bychom jen více prohlubovali stávající „nevyváženost současného světa“⁶⁵², což by rozhodně bylo správné.

⁶⁵¹ Třeba v podobně laděné „korektní příslosti“ tolik typické pro naši současnost (byť v případě Witkina postačí jen jej uvést v pravé světlo alespoň pro oblast kunsthistorického bádání), jak se tomu stalo v masmediálním měřítku například v případě již zesnulého zpěváka a skladatele Michaela Jacksona. U jeho osoby se nyní vznášá stín důvodného podezření ze spáchání pedofilního zneužívání dětí na základě odvyšlaného dokumentu „Leaving Neverland“ z roku 2019 od režiséra Dana Reeda, v němž podávají šokující svědectví o údajném sexuálním zneužívání dva muži, kteří po nějakou dobu bydleli jako děti u Jacksona na jeho ranči.

⁶⁵² Sousedí „nevyváženost současného světa“ jsem na závěr subkapitoly věnované fotografu Joelu- Peteru Witkinovi záměrně. On sám je používá ve svém vlastní reflexi světa takto: *“Fotografování se věnuji, protože chci lidem ukázat, na co jsem přišel. A jsem přesvědčen o následující věci: nevyváženost současného světa je spojená s nevyvážeností v srdci člověka. I když člověka stvořil Bůh, člověk svou svobodu od samého počátku dějin zneužívá, na popud zosobněného Zla. Tím jsou Temnota, Satan — všechno Zlo.“* (Urban, 2011, s. 140). V souvislosti s tímto tvrzení Witkina, prosycené jeho údajně hlubokou vírou v boha, ukrývá jeho názor hovořící o tom, že vznik nevyváženosti je spatřován v zneužívání svobody člověka, kterou mu podle jeho slov dal bůh při jeho zrození a to se má dle Witkina dít na popud zosobněného zla. Zlo v tomto případě

Obrazová příloha: 4.4. Joel-Peter Witkin

E.J. Bellocq



2

2 / Cit.4.kap.Pozn.X_2. E.J.B. Storyville1

/ E.J. Bellocq, Storyville Portrait, ca. 1912.

Obrazová příloha: 4.4. Joel-Peter Witkin

J. P. Witkin



1



3



4



6



5

1 / Cit.4.kap.Pozn.X_1. J.P.W.Eel1

3 / Cit.4.kap.Pozn.X_2. J.P.W. Testicle1

4 / Cit.4.kap.Pozn.X_3. J.P.W. Venus1

5 Cit.4.kap.Pozn.X_5. J.P.W.Prince1

6 Cit.4.kap.Pozn.X_6. J.P.W.Capitulation1

/ Joel-Peter Witkin, Untitled #122, 1983. (detail)

/ Joel-Peter Witkin, Testicle Stretch with the Possibility of a Crushed Face, 1982.

/ Joel-Peter Witkin, Venus and Eros in Purgatory, 1981.

/ Joel-Peter Witkin, The Prince Imperial, New Mexico, 1981.

/ Joel-Peter Witkin, The Capitulation of France, 1982.

Obrazová příloha: 4.4. Joel-Peter Witkin

J. P. Witkin



8

8 / Cit.4.kap.Pozn.X.8. J.P.W. Fluids1 / Joel-Peter Witkin, The Collector of Fluids, 1982. (detail)

Obrazová příloha: 4.4. Joel-Peter Witkin

J. P. Witkin



9



10



7

- | | | | | |
|----|---|--------------------------------------|---|---|
| 7 | / | Cit.4.kap.Pozn.X_7. J.P.W. Hermes1 | / | Joel-Peter Witkin, Hermes, New Mexico, 1981. (detail) |
| 9 | / | Cit.4.kap.Pozn.X_9. J.P.W. Deveate 1 | / | Joel-Peter Witkin, Deveate, 1981. |
| 10 | / | Cit.4.kap.Pozn.X_10. J.P.W. Artdeco1 | / | Joel-Peter Witkin, Art Deco Lamp, 1987. |

Obrazová příloha: 4.4. Joel-Peter Witkin

J. P. Witkin



11

Obrazová příloha: 4.4. Joel-Peter Witkin

J. P. Witkin



12



13

12 / Cit.4.kap.Pozn.X_12. J.P.W. Fuck1

/

Joel-Peter Witkin, Arm Fuck, NYC, 1982.

13 / Cit.4.kap.Pozn.X_13. J.P.W. Journeys1

/

Joel-Peter Witkin, Journeys of the Mask. The History of Commercial Photography, 1984. (detail)

Obrazová příloha: 4.4. Joel-Peter Witkin

J. P. Witkin



14



15

14 / Cit.4.kap.Pozn.X_14. J.P.W.Day1

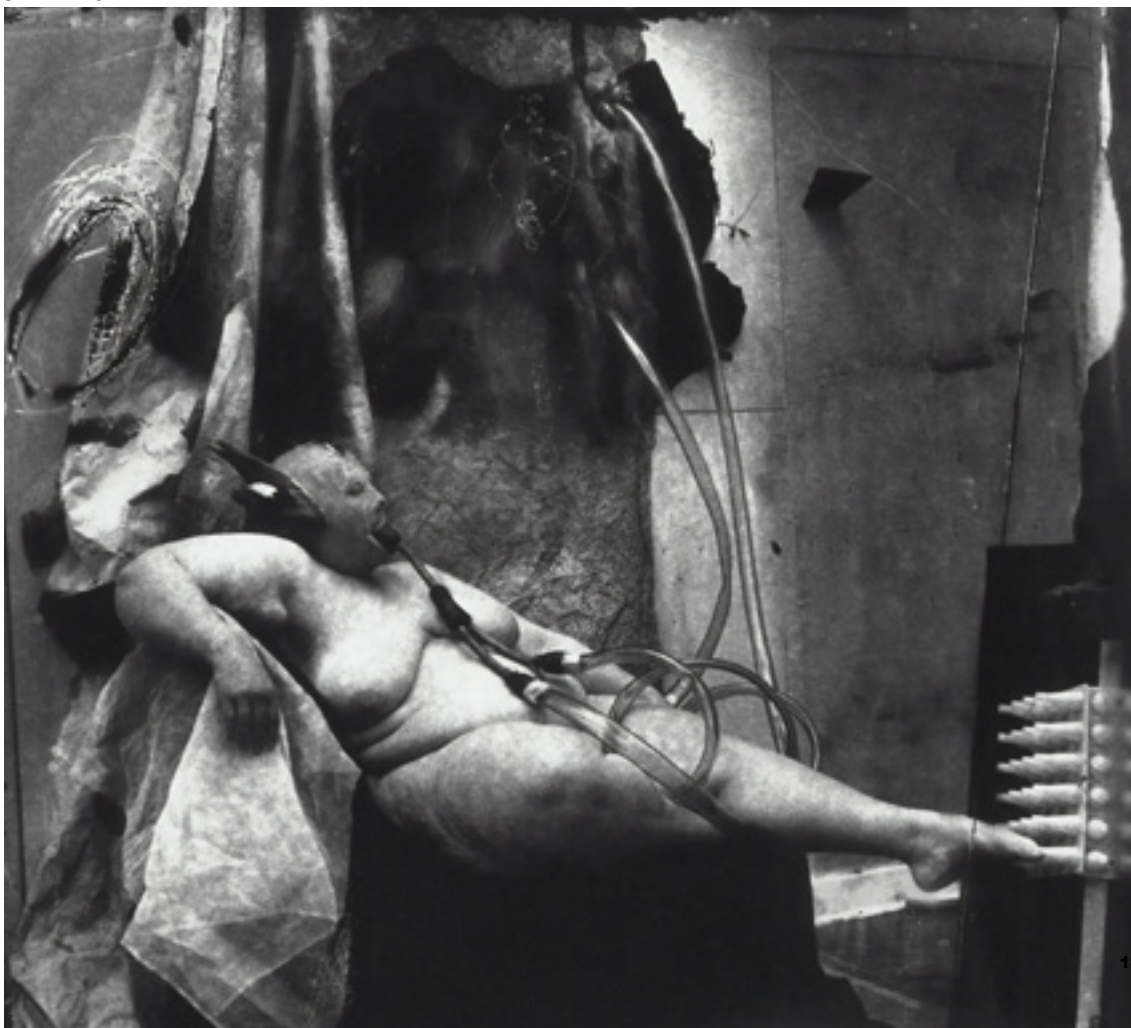
/ Joel-Peter Witkin, A Day in the Country, 1998. (detail)

15 / Cit.4.kap.Pozn.X_15. J.P.W.Dafné1

/ Joel-Peter Witkin, Daphne and Apollo, 1990.

Obrazová příloha: 4.4. Joel-Peter Witkin

J. P. Witkin



16



17



18



19

16 / Cit.4.kap.Pozn.X_16. J.P.W.Sanitarium1 /

Joel-Peter Witkin, Sanitarium, New Mexico, 1983. (detail)

17 / Cit.4.kap.Pozn.X_17. J.P.W.Carrot1 /

Joel-Peter Witkin, Carrot Cake #1, 1980.

18 / Cit.4.kap.Pozn.X_18. J.P.W.Venus1 /

Joel-Peter Witkin, Gods of Earth and Heaven, LA, 1988. (detail)

19 / Cit.4.kap.Pozn.X_19. J.P.W.Constellation1 /

Joel-Peter Witkin, Portrait of the Constellation: Entrail Lust, San Francisco, 1984.

Obrazová příloha: 4.4. Joel-Peter Witkin

J. P. Witkin

20 / Cit.4.kap.Pozn.X_20. J.P.W.Eunuch1

/

Joel-Peter Witkin, Eunuch, New Mexico, 1983.

21 / Cit.4.kap.Pozn.X_21. J.P.W.Feast1

/

Joel-Peter Witkin, Feast of Fools, 1990.



20



20

Obrazová příloha: 4.4. Joel-Peter Witkin

J. P. Witkin



24



22



23

22 / Cit.4.kap.Pozn.X_22. J.P.W.Harvest1

/ Joel-Peter Witkin, Harvest, Philadelphia, 1984.

23 / Cit.4.kap.Pozn.X_23. J.P.W.Vase1

/ Joel-Peter Witkin, Vase: Study For The Base Of The Crucifix, 1985.

24 / Cit.4.kap.Pozn.X_24. J.P.W. Kiss1

/ Joel-Peter Witkin, The Kiss, N.M., 1983. (detail)

Obrazová příloha: 4.4. Joel-Peter Witkin

J. P. Witkin



25



26



27

25 / Cit.4.kap.Pozn.X_25. J.P.W.Lesson1

/

Joel-Peter Witkin, Counting Lesson in Purgatory, 1982. (detail)

26 / Cit.4.kap.Pozn.X_26. J.P.W.Head1

/

Joel-Peter Witkin, Head of a Dead Man, 1990. (detail)

27 / Cit.4.kap.Pozn.X_27. J.P.W.Man1

/

Joel-Peter Witkin, Man Without a Head, 1993. (detail)

Obrazová příloha: 4.4. Joel-Peter Witkin

J. P. Witkin



28



29



30

28 / Cit.4.kap.Pozn.X_28. J.P.W. Countess1 /

29 / Cit.4.kap.Pozn.X_29. J.P.W. Reading1 /

30 / Cit.4.kap.Pozn.X_30. J.P.W. Still-Life1 /

Joel-Peter Witkin, Pictures from the Afterworld - Countess Daru, 1994. (detail)

Joel-Peter Witkin, Interrupted Reading, 1999. (detail)

Joel-Peter Witkin, Still-Life, 1992.

Obrazová příloha: 4.4. Joel-Peter Witkin

J. P. Witkin



33



32



33

31 / Cit.4.kap.Pozn.X_31. J.P.W. Face1

32 / Cit.4.kap.Pozn.X_32. J.P.W. Poet1

33 / Cit.4.kap.Pozn.X_33. J.P.W.Dog1

/ Joel-Peter Witkin, Face of a Woman, Marseilles, 2004.

/ Joel-Peter Witkin, Poet - Collection of relics and ornaments, Berlin, 1986.

/ Joel-Peter Witkin, Dog on a Pillow, 1994.

Obrazová příloha: 4.4. Joel-Peter Witkin

J. P. Witkin



34



35



37

34 / Cit.4.kap.Pozn.X_34. J.P.W.Clown1 /

35 / Cit.4.kap.Pozn.X_35. J.P.W.Saint1 /

37 / Cit.4.kap.Pozn.X_37. J.P.W.Glassman1 /

Joel-Peter Witkin, *Myself as a Dead Clown*, 2007. (detail)

Joel-Peter Witkin, *Queer Saint*, 1999. (detail)

Joel-Peter Witkin, *Glassman*, Mexico City, 1994.

Obrazová příloha: 4.4. Joel-Peter Witkin

J. P. Witkin



36

Obrazová příloha: 4.4. Joel-Peter Witkin

J. P. Witkin



38



39

38 / Cit.4.kap.Pozn.X_38. J.P.W.Empire1

/

Joel-Peter Witkin, *Empire*, 2009. (detail)

39 / Cit.4.kap.Pozn.X_39. J.P.W.Sleep1

/

Joel-Peter Witkin, *Still Life, Marseilles*, 1992. (detail)

62 / Cit.4.kap.Pozn.307_62. D.A.Untitled23

/

J. P. Witkin, *Untitled (23)*, 1970-1971. (detail)

Obrazová příloha: 4.4. Joel-Peter Witkin

J. P. Witkin



40



41

40 / Cit.4.kap.Pozn.X_40. J.P.W.Ars1

41 / Cit.4.kap.Pozn.X_41. J.P.W.Angel1

/ Joel-Peter Witkin, *Ars Moriendi*, 2007.

/ Joel-Peter Witkin, *Los Angeles Death* (formerly *Untitled [L.A. CA.]*), 1976. (detail)

Obrazová příloha: 4.4. Joel-Peter Witkin

J. P. Witkin



42



43

42 / Cit.4.kap.Pozn.X_42. J.P.W.Skateboard1

/ Joel-Peter Witkin, Man Without Legs, 1984.

43 / Cit.4.kap.Pozn.X_43. J.P.W.Revenge1

/ Joel-Peter Witkin, The Revenge of Guernica, 1982.

Obrazová příloha: 4.4. Joel-Peter Witkin

J. P. Witkin



44



49

44 / Cit.4.kap.Pozn.X_44. J.PW.Leo1

/

Joel-Peter Witkin, Man Without Legs, New Mexico, 1976. (detail)

49 / Cit.4.kap.Pozn.X_49. J.PW.Prague1

/

Joel-Peter Witkin, Abundance, Prague, 1997. (detail)

Obrazová příloha: 4.4. Joel-Peter Witkin

J. P. Witkin

- 45 / Cit.4.kap.Pozn.X_45. J.P.W.Muybridge1 / Joel-Peter Witkin, *Alternates for Muybridge*, San Francisco, 1984.
- 46 / Cit.4.kap.Pozn.X_46. J.P.W.Blind1 / Joel-Peter Witkin, *Blind Woman and Her Blind Son*, 1989.
- 50 / Cit.4.kap.Pozn.X_50. J.P.W.Leda1 / Joel-Peter Witkin, *Leda*, Los Angeles, 1986.



46



45



50

Obrazová příloha: 4.4. Joel-Peter Witkin

J. P. Witkin



47

47 / Cit.4.kap.Pozn.X_47. J.P.W.Dwarf1

/ Joel-Peter Witkin, Portrait of a Dwarf, Los Angeles, 1987.

Obrazová příloha: 4.4. Joel-Peter Witkin

J. P. Witkin



48



52

48 / Cit.4.kap.Pozn.X_48. J.PW.Naples1

/

Joel Peter Witkin, Dwarf From Naples, Rome, 2006. (detail)

52 / Cit.4.kap.Pozn.X_52. J.PW.Mirror1

/

Joel-Peter Witkin, Still Life with Mirror, 2003. (detail)

Obrazová příloha: 4.4. Joel-Peter Witkin

J. P. Witkin



51

51 / Cit.4.kap.Pozn.X_51. J.RW.Satiro1

/ Joel-Peter Witkin,Satiro, 1992. (detail)

53 / Cit.4.kap.Pozn.X_53. J.RW.Witch1

/ Joel-Peter Witkin, Bruja, Madrid, 1988. (detail)



53

5. Závěr

V této diplomové práci, jsem si primárně vytkl za cíl ukázat fenomén ošklivosti v díle vybraných fotografů, kteří se svými snímky zapsali do dějin umění v období po roce 1945. Během provádění rozsáhlých rešerší vážící se k tématu jsem rovněž došel k zjištění, že je navíc potřeba, pro správné pochopení toho, co vlastně je možné si pod pojmem ošklivost vybavit, umístit do této diplomové práce také další dvě kapitoly. V první z těchto kapitol, nazvané „Co je to ošklivost a v jakých vybraných smyslech lze tento pojem chápat“, jsem formou rešerše z různých zdrojů nastínil rozličné filozoficko-estetické způsoby uchopování pojmu ošklivost. Z této sekce mé práce vyplynulo, že pod chápáním ošklivosti se skrývá mnohem komplikovanější penzum významů, než poskytuje konotace na asi nejvíce rozšířené chápání významu ošklivosti, podle kterého je ošklivost opakem krásy. Ze všech zmiňovaných pojetí ošklivosti lze na tomto místě například vyzdvihnout typologii ošklivosti, se kterou přišel italský estetik a spisovatel Umberto Eco, podle kterého jsou víceméně jen dva základní druhy ošklivosti. Prvním z nich je tzv. „ošklivost o sobě“, kterou je možné interpretovat jako ošklivost aktivující naši odpudivou reakci skrze naše smysly už svou samotnou fyzickou povahou (například výkaly, zapáchající rozkládající se tělo zvířete či člověka, hnisající rány apod.). Druhé pojetí ošklivosti představuje podle Eca tzv. „ošklivost formální“, která je esteticky účinná u diváka sledující hodnocený objekt v rámci percepce určité nerovnováhy panující mezi jednotlivými částmi celku tohoto objektu, jež by v opačném hledisku vnímání krásy měla být naopak ve vyváženém vztahu⁶⁵³.

Witkin spatřuje v „temnotě a Satanovi“. Witkin si ovšem v uvedeném vyjádření sám nevědomky odpověděl na otázku, kterou si může klást při pohledu Witkinovy fotografie, při současné znalosti kontextu jejich vzniku, ne jeden divák, jež by mohla znít „Je Joel-Peter Witkin zosobněné zlo?“. Pokud do rovnice výše uvedeného prohlášení Witkina dosadíme v souvislosti s pochybnou logistikou početné řady jeho děl, jež spočívají na Witkinově zneužívání své umělecké svobody na úkor potlačování svobody a důstojnosti objektů jeho fotografování, tak by i Witkin sám měl uznat, že ono zmiňované „zlo“ ze skutekové podstaty jeho vlastního provolání pochází v daném kontextu především z něho samotného.

⁶⁵³ (Eco, 2007, s. 19)

Znalost nastíněné diverzity různých chápání ošklivosti napříč dějinami lidského myšlení může být následně nápomocná pro pochopení kontextu zobrazování fenoménu ošklivosti v oblasti dějin umění. Proto jsem se tomuto hledisku věnoval v oné výše jmenované druhé kapitole nazvané „Zobrazení ošklivosti v umění“, v níž jsem uvedl orientační přehled vypovídající o tom, v jakých podobách se ošklivost objevovala v uměleckých dílech v různých dějinných epochách historie umění. Z této kapitoly může být hodnotné si odnést zjištění, že zobrazování ošklivosti v umění bylo dlouhou dobu v druhotné pozici, která byla určována dominantním zobrazováním krásna v uměleckých dílech, což ovlivňovalo i samotnou povahu vykreslení motivů ošklivosti v uměleckém díle, na což už v roce 1766 například poukazoval německý myslitel Gotthold Ephraim Lessing ve své hloubavé estetické analýze antického sousoší Laokoon pocházející z roku 27 našeho letopočtu. Podobu zobrazení ošklivosti v uměleckých dílech rovněž po staletí určoval zejména ve středověku diktát mytologických motivů ze strany převládajícího křesťanského náboženství, kde se tímto způsobem vykreslovaly symbolické odkazy na peklo, nemoci, stáří, ďábla a další přízračná monstra. K osvobození ošklivosti (tedy odpoutání od kánonů zobrazení krásna) začalo docházet až v období novověku, kdy se malířských i sochařských dílech začaly vyobrazovat také různé zpodobnění děsivě vypadajících neznámých tvorů, které zmiňovali ve svých vyprávěních cestovatelé objevující v té době neznámé světy či využití odkazů první vědeckých pokusů v medicínské oblasti poodhalující například pomocí rozboru mrtvolných ostatků anatomii člověka. K renesančnímu osvobození zobrazování ošklivosti rovněž přispěl rozvoj uměleckých žánrů, jako byla například karikatura, ilustrace ke groteskním mýtům a pohádkám vykreslující krutost či fyzickou ohyzdnost nebo kritické vyobrazení palčivých sociálních nešvarů, kterými byla kupříkladu bída, hlad, nemoci a třídní rozpory různých společenských vrstev. V pozdním novověku došlo k romantizaci ošklivosti, jak tomu bylo například zřejmé z díla francouzského spisovatele Victora Huga, jenž v něm vykresloval často fyzicky ošklivé hrdiny jako nositele vnitřní krásy, vznešenosti a oběti primitivního lynče ze strany amorálně a bezcitně uvažující většinové společnosti (například ve svém díle „Chrám Matky Boží v Paříži“ z roku 1831). Na prahu moderní doby, kdy byl feudální systém společnosti přeměněn na kapitalistický, se v umění vzniklém

v éře dekadence objevilo explicitní využívání motivů ošklivosti jakožto forma společenské rebelie proti všem sociálním neduhům buržoazní společnosti a v rámci těchto dekadentních tendencí docházelo i tvůrčímu ztvárnění pocitů fatální životní deziluze a deprese. Motivy ošklivosti, které byly charakteristické pro oblast umění z období dekadence na přelomu 19. a 20. století, byly ve dvacátém století „obohaceny“ o traumatické reflexe dvou nejničivějších válečných konfliktů moderních dějin lidstva. Podobu ztvárnění a užívání fenoménu ošklivosti v oblasti umění rovněž ovlivnil důsledky střetů diktatorních ideologií fašismu a komunismu. V těchto příkladech byl fenomén ošklivosti cíleně zneužitý v třídním boji za účelem dehonestace politických protivníků či skupin obyvatelstva (například Židů). Po roce 1945 se fenomén ošklivosti v hojně míře objevoval v existenciálně laděném expresionismu, když například v malířských dílech docházelo k ošklivé amorfnosti zjevu lidských postav, jak se tomu dělo kupříkladu v díle Francise Bacona. Od konce 60. let minulého století se fenomén ošklivosti znovu objevuje jako tvůrčí nástroj do oblasti umění skrze opětovná užívání dekadentních motivů, které se v postmodernistickém duchu snažily reagovat na krizi konzumerismu ve společnosti. Po roce 2000 jsou tyto dekadentní motivy zobrazování ošklivosti v moderním umění i nadále přítomné, přičemž hrůzyplnost působení fenoménu ošklivosti na diváka se v oblasti umění dokonce nabrala na intenzitě, když i často díky pokroku v oblasti digitálních trikových technologií, se do univerza uměleckých děl invazivním způsobem vměstnaly autenticky působící tísnivé explicitní citace vzrůstající erupce násilí v současném světě, v němž přízrak mediálně tepaných hrozeb vražedného terorismu i rozpoutání válečných konfliktů, spolu s dalšími problémy naší doby, udržuje neustále na podprahové úrovni soudobou společnost ve stresující tenzi a současně pomáhá posouvat práh smyslové tolerance k zažívané ošklivosti na stále vyšší a vyšší úroveň. Při závěrečné analýze výskytu ošklivosti v moderním umění nesmím ani opomenout zmínit užívání fenoménu ošklivosti pro ošklivost samotnou, jež má za cíl diváka především šokovat překonáním nepsaných hranic tabu. Tyto nepsané hranice morálně laděného vkusu, které se ve společnosti po desetiletích do jisté míry ctily, se ale zásluhou těchto často skandálních počinů některých umělců, kteří fenomén ošklivosti spíše užívali jako nástroj pro získání (pochybné) slávy, pomalu drolí a erodují. Dochází tak postupné demolici morálních zábran

neukazovat v oblasti umění divákovi úplně vše, což platí zvláště v případech, kde se jedná o snahu ukázat šokující výjevy obsahující explicitní ukázky ošklivosti. Uvedená demontáž etických pravidel velících k nepřekračování určitých společenských tabu, může představovat do budoucna problém, který, pokud ho budeme i nadále ignorovat, může vést až ke krizi společnosti a devalvací jejích civilizačních hodnot, na jejichž základech tak, jak ji vnímáme dnes, stojí.

Výše zmiňované aspekty povahy fenoménu ošklivosti a kontext jejího různého užití jsem se v míře dispozic, v rámci kterých jsem měl možnost tuto diplomovou práci realizovat, snažil vzít potaz při výběru fotografií, v jejichž díle podle mého názoru zastávalo využívání fenoménu ošklivosti výraznou signifikantní roli. Analýze části fotografického díla těchto vybraných autorů, v níž byl zřetelný výrazný apel na akcentaci prvků fenoménu ošklivosti, jsem v kapitole nazvané „Zobrazení fenoménu ošklivosti ve fotografii po roce 1945 v dílech vybraných autorů“ zasvětil největší prostor této diplomové práce.

Už při výběru autorů, které jsem do této kapitoly zařadil, jsem na základě proběhlé rešerše došel ke zjištění, že fotografií a fotografek, v jejichž pracích je fenomén ošklivosti přítomen, je více než několik set a že i velmi omezený a precizovaný výběr by zahrnoval potřebu zanalyzovat díla minimálně několik desítek významných tvůrců. Proto jsem tuto diplomovou práci koncipoval spíše jako určitý úvod do dané problematiky, jejímuž studiu se hodlám nadále věnovat při vědomí, že výzkum fenoménu ošklivosti u dalších vybraných autorů v dané časové etapě bude vyžadovat několik dalších let intenzivní výzkumné činnosti. Vzhledem k výše nastíněným skutečnostem jsem se rozhodl do této diplomové práce zařadit čtveřici autorů, kteří podle mého názoru i významu jejich díla z hlediska dějin fotografie, vhodným způsobem ilustrují různé styly užívání fenoménu ošklivosti ve fotografii po roce 1945. Užší výběr fotografických autorů, v jejichž díle se ošklivost v různých podobách objevuje, jsem naopak vykompenzoval větší hloubkou, se kterou jsem se jejich dílům v daném kontextu věnoval.

Výběr autorů, který zahrnuje významné americké fotografky (-fy) Diane Arbus, Les Krimse, Cindy Sherman a Joela-Petera Witkina, nabízí ilustrující diverzitu užití fenoménu ošklivosti na ploše tvůrčí fotografie v období po roce 1945.

V díle Diany Arbus nalézáme fenomén ošklivosti obsažený zejména v jejích dokumentárních portrétech lidí, kteří často nesli stigma ošklivosti v podobě fyzického postižení (dle výše uvedené typologie Umberta Eca bychom mohli tento druh ošklivosti doplnit přízviskem „formální“). Arbus ale dokázala ve svých fotografiích zachytit i dojem ošklivosti (jinými slovy znepokojující obskurnosti) plynoucí i z navenek obyčejně působících lidí, ze kterých ovšem sálala jaká si depresivní aura vyvěrající z vnitřních zranění duší fotografovaných osob, které byly rozervané depresivností a tíživým prožíváním melancholie bytí. Diane Arbus si rovněž ve své tvorbě všímala různých tabuizovaných skupin, mezi které například patřila subkultura homosexuálů a transsexuálů. Tyto tabuizované skupiny lidí dokázala Arbus zobrazit s takovou otevřeností a intimitou, že tímto napomohla ke změně nahlížení většinové společnosti na ně samotné. Arbus, která sama těžkými depresemi trpěla, dokázala, spolu s mimořádně rozvinutým darem mezilidské empatie, jedinečným způsobem zachytit bohatý vnitřní svět osob, které většinová společnost odsunula do ústraní svého zájmu, protože se v prizmatu jejího tehdejšího nazírání jednalo o „zrůdy“ či perverzní osoby. Obohacujícím způsobem laděná sálavost lidského pochopení, kterou můžeme zřít z fotografií Diane Arbus spolu s vědomím, že s naprostou většinou lidí, které na svých snímcích zachytila, komunikovala, a tudíž nepořídila jejich fotografie bez jejich vědomí, patří pozoruhodným hodnotám⁶⁵⁴, které dovolují nalézat estetické krásno i v případech, kdy fotografie, v prizmatu první zběžného pohledu, zdánlivě zachycuje jen zjevení příznaků ošklivosti jako takových.

Ve fotografickém díle fotografa Les Krimse ze 70-80. let minulého století zaujímá fenomén ošklivosti jinou pozici, než je to v případě jejího autentického dokumentárního zachycení v díle Diany Arbus. Při svém výzkumu jsem došel k závěru, že Les Krims v žánru inscenované fotografie fenomén ošklivosti cíleně užíval v parodickém a groteskním

⁶⁵⁴ V neposlední řadě by se dalo v souvislosti s pozitivním hodnocením fotografické tvorby Diane Arbus ještě dodat, že Arbus nikterak fotografované osoby účelově nevyužívala, ani jim vědomě nedegradovala jejich důstojnost, ač se mnozí kritici její tvorby namítají, že Arbus vyznění portrétů lidí výrazně zkreslovala projekcí sebe sama do vytvářených snímků, a že lidé, kteří Dianě Arbus souhlasně kývli na fotografování, v řadě případů nemohli tušit, že na jejích fotografiích budou vypadat ošklivě.

kontextu, neboť ve svém díle se kriticky vymezoval vůči odosobněným a šablonovitým formám zobrazení, které byly ve své době obvykle užívány v oblastech fotožurnalistické, módní, forenzní, reklamní, feministicko-aktivistické fotografie. Krims se pomocí užívání prvků ošklivosti v groteskním duchu rovněž úmyslně postavil proti formalisticky pojeté tvorbě umění, které se v té době praktikovalo na amerických uměleckých školách, čímž Krims napomohl otevřít pomyslné dveře novému žánru inscenované konceptuální fotografie.

Zobrazení fenoménu ošklivosti v oblasti konceptuální inscenované fotografie formou aranžování originálně sugestivních stylizovaných autoportrétů i umnou prací s figurativními nápodobami částí lidských těl proslula americká fotografka Cindy Sherman, kterou jsem do této diplomové práce rovněž zařadil. Sherman využívala fenomén ošklivosti k psychoanalytické a postmoderní reflexi identity v rámci tlaku na přehodnocení zažitých genderových vnímání role ženy v sociálním společenství a v tomto duchu dílo Cindy Sherman z 80. let minulého století až po první desetiletí nového tisíciletí podpořilo sociální hnutí usilující emancipaci žen ve společnosti. Sherman rovněž pomocí užívání groteskním způsobem přesaturovaného způsobu zobrazení ošklivosti ve svém fotografickém díle nastavila kritické zrcadlo konzumně orientované společnosti například v oblasti boření tabu u zobrazování produktů z prostředí pornografického průmyslu, odmítnutí tendenčních pokusů stoupenců tradičních křesťanských hodnot cenzurovat moderní umění anebo se tvůrčím způsobem vymezit vůči zobrazování zhnusujících elementů ošklivosti, jdoucí ruku v ruce s přemírou ukazování násilí ve filmech a jiných výstupech masové kultury. Cindy Sherman lze z hlediska povahy zobrazování fenoménu ošklivosti ve fotografii považovat za tvůrkyni, která podobně jako chameleon⁶⁵⁵ dokáže, co by jízlivě senzitivní pozorovatelka, trefně přizpůsobovat obsah své tvorbě směrem k reflektovanému stavu společnosti. K tomuto účelu Cindy Sherman dokáže umně využívat fenomén ošklivosti jakožto nástroj

⁶⁵⁵ Srovnání s chameleonem, tedy živočichem, který dokáže flexibilně měnit svůj vzhled v návaznosti na okolní prostředí, k postavě fotografky Cindy Sherman ladí i z důvodu toho, že Sherman ve většině případů fotografovala jen samu sebe v různých převlecích a maskách, v nichž byla často téměř k nepoznání.

na prohloubení vizuálního účinku, aby její poselství mohlo být směrem k divákovi zesíleným způsobem předáno. Z výše uvedených důvodů lze Cindy Sherman považovat za mimořádně výjimečnou autorku.

Poslední autor, kterého jsem do této diplomové práce zařadil, je americký fotograf Joel-Peter Witkin. Jedná se o tvůrce, který fenomén ošklivosti užíval ve své díle takovými šokujícími způsoby, že mu to až do současné doby vysloužilo v nechvalně proslulém smyslu pověst jednoho z nejkontroverznějších umělců moderní doby. Vzhledem k tomuto aspektu kontroverznosti i skutečnosti, že Witkin ve svých fotografiích užíval několik autonomních druhů zobrazení fenoménu ošklivosti, jsem této mimořádně problematické postavě moderních dějin umění věnoval ve své práci největší prostor. V rámci výzkumné činnosti jsem identifikoval a podrobně analyzoval různé roviny zobrazování ošklivosti, které je možné vystopovat ve Witkinově tvorbě. Mezi ně je možné řadit například explicitní zobrazování dekadentně odpuzujících vykreslení perverzních sadomasochistických a fetišistických praktik, které místy dokonce probořilo hranice umění směrem k pornografii. Další rovinu užívání fenoménu ošklivosti J. P. Witkinem bylo fotografování tělesně postižených lidí (například trpaslíci, lidé po amputacích končetin, osoby se zdeformovaným těly) a osob, jejichž vzhled tělesných konstitucí byl výrazně vzdálený dobovým ideálům krásy (například lidé trpící těžkou obezitou či akty transsexuálních osob s explicitně odhalenými genitáliemi). V provedené rešerši jsem našel řadu indicií, na základě kterých je možné se domnívat, že Witkinovi, v rozporu s jeho bohulibě znějících a láskyplných prohlášeních, v nichž vysvětloval duchovní rozměr své tvorby, v podstatě nešlo o to zachytit ve stylizovaných portrétech těchto nejrůznějším způsobem nepřízní osudu stigmatizovaných lidí dokumentárním způsobem individualitu jejich osobnosti. Místo toho je mnohem relevantnější přijít úvahou, že Witkin uvedené osoby stížené fyzickou ošklivostí používal de facto jako pouhopouhé „rekvizity“ pro realizaci svých dekadentně potemnělých vizí vycházejících z fúze jeho obskurních zvrácených představ a snahy zhmotnit symbolické pojetí mytologie křesťanské víry skloubené s citací slavných malířských děl z umělecké historie. Poslední rovinu zobrazení fenoménu ošklivosti ve Witkinově tvorbě, kterou jsem v této práci zkoumal, je bezesporu ta nejkontroverznějši část jeho díla, kterou tvoří

Witkinova aranžovaná zátiší, v nichž jsou zachycené těla mrtvých lidí nebo jejich amputované části. Jedná se o obsah, který sám o sobě (zvláště, pokud Witkin na ploše svých fotografií ukazuje lidské ostatky nesoucí explicitní znaky rozkladu či fyzického poškození) naplňuje jednu z výše uvedených významových rovin fenoménu ošklivosti, pro kterou platí Umberto Ecova definice tzv. „ošklivosti o sobě“. Z tohoto hlediska je možné Witkinovy fotografie s uvedeným obsahem považovat⁶⁵⁶, za spíše prvoplánově šokující díla, která Witkinovi napomohla se zviditelnit v uměleckém světě, protože ve své době byl Witkin jeden z prvních umělců na poli fotografie, kdo ztratil morální zábrany a neměl problém s tím jako stavební prvky ve svých snímcích použít těla mrtvých lidí. Ačkoliv nemůže být sporu o tom, že Witkin po výtvarné stránce v řadě případů vytvořil, pokud zcela odhlédneme od morbidní podstaty jeho fotografií, po výtvarné stránce esteticky hodnotná díla, tak fakt, že Witkin ve většině svých fotografií bezskrupulózně zneužil (minimálně z etického hlediska), lidské ostatky, ačkoliv tomu neměl souhlas jak od lidí, kteří by mu za svého života povolili použít po smrti jejich tělo pro umělecké účely, tak i ze strany příbuzných zemřelých osob, jejichž těla Witkin ve své tvorbě používal, by měl vést alespoň k jeho jasnému morálnímu odsouzení. Morální selhání tohoto autora jen podtrhuje fakt, že ve snaze obejít platné zákony v USA, se k tělům mrtvých pokoutním způsobem dostával skrze mexické márnice, kde díky primitivním podmínkám a absenci morální soudnosti zajišťující důstojné nakládání s tělesnými ostatky⁶⁵⁷, Witkinovi už prakticky nic nebránilo v téměř libovolném fotografování mrtvol neztotožněných lidí. Vedle výše zmiňovaných kontroverzních rovin zobrazování fenoménu ošklivosti, jsem se v sekci této diplomové práce vymezené analýze díla Joela-Petera Witkina rovněž věnoval zevrubnému pohledu samotnou povahu osobnosti Witkina a její důvěryhodnost. Díky srovnání celé řady výroků Witkina,

⁶⁵⁶ K tomuto závěru jsem na základě vypracované argumentace došel i přesto, že Witkinovo dílo je jím samotným i okruhem jemu spřízněných uměleckých kritiků, glorifikováno jakožto oslava života vycházející z ducha tradičních (v oblasti malířské tvorby) Vanitas zátiší, v nichž je kontrastním způsobem smrt zobrazená v materiální formě vedle motivů symbolizující opačný pól bytí, tedy život, s cílem poukázat na pomíjivost života.

⁶⁵⁷ Stav skutečnosti, který v té době odpovídal dobovým reáliím Mexika, které neslo status rozvojového státu.

v nichž v různých časových rovinách a na rozličných místech komentoval svou tvorbu, jsem komparačním způsobem směrem k dostupným zdrojům a zobrazené realitě našel nemalé množství rozporů ve Witkinových výpovědích, ve kterých si navzájem protiřečil, což podle mne vytváří okolo jeho osoby další rovinu kontroverznosti, jež tentokrát nevyplývá z obsahu jeho díla, ale ze samotné nedůvěryhodnosti Witkina jako umělce, který zjevně v řadě případů svých prohlášení lhal, či si pravdu popisující okolnosti vzniku jeho děl úmyslně modifikoval tak, aby lahodila duchu Witkinova pozérsky-narcistního alibismu. Proto z globálního hlediska zaujímá v mé diplomové práci sekce věnující se tomuto autorovi pozici odstrašujícího příkladu umělce, který fenomén ošklivosti užil podle mého názoru nemorálním způsobem, a proto jsem došel k závěru, že by bylo vhodné v průběhu času přehodnotit význam jeho díla v moderním umění i s přihlédnutím k faktu, že současná povaha jeho díla se limitním způsobem blíží k hranici kýče a sebe-vykrádání, čemuž odpovídá i propad cen, za jakých jsou Witkinovy fotografie nabízeny na uměleckém trhu.

Po tisíciletí adorovaný kult uctívání krásy, jenž se projevil i na enormním množství vypracované odborné literatury, která během toku dějin fenomén krásna na poli estetiky umění zevrubně zkoumala, vytvořil nerovnováhu panující ve vztahu k oblasti zkoumající fenomén ošklivosti. Zmiňovaná nerovnováha se mimo jiné projevila i v existenci pouze malého počtu odborných publikací, které v komplexním měřítku cíleně zkoumaly povahu ošklivosti zobrazované v oblasti fotografické tvůrčí činnosti i v obecné sféře umění jako takového.

Při tomto vědomí, že v našich tuzemských podmínkách, i potažmo na zahraničním poli, panuje v oblasti studia zobrazení fenoménu ošklivosti na poli fotografického umění stále zjevné vakuum, je tato diplomová pouze skromným příspěvkem do dané oblasti, která i nadále čeká na zevrubnější výzkumnou činnost. Studium zobrazení ošklivosti ve fotografii si tento další výzkum bezesporu zaslouží, neboť v našem současném světě nabírá zobrazení ošklivosti (a to nejen na poli fotografie) na intenzitě díky jeho prohlubující se nevyváženosti. Tuto vyřčenou tezi považuji za jedno z klíčových zjištění, ke kterému jsem během vypravování této diplomové práce došel.

Bibliografie

ADORNO, Theodor. 1998. *Estetická teorie*. 1. vyd. Praha: Panglos. ISBN 80-902205-4-1.

Dostupné na internete: <http://kramerius4.nkp.cz/search/i.jsp?pid=uuid:f48dc6f0-bde9-11e5-b5dc-005056827e51>

ALLWOOD, Emma Hope. 2015. If you like McQueen's asylum, you'll like Joel-Peter Witkin. In: *Dazed* [online]. Londýn, Velká Británie: Dazed & Confused [cit. 2019-08-01]. Dostupné na internete: <https://www.dazeddigital.com/fashion/article/26031/1/if-you-like-mcqueen-s-ss01-voss-you-ll-like-joel-peter-witkin>

Andres Serrano and Joel Peter Witkin interviews. 1994. In: *Youtube.com* [online]. London, Great Britain: BBC [cit. 2019-07-23]. Dostupné na internete: https://www.youtube.com/watch?v=ZFof6_J9x18&t=549s&has_verified=1

ARBUS, Diane. n.d. Patriotic Young Man with a Flag, N.Y.C., 1967. In: *Artsy.net* [online]. New York, USA: Artsy [cit. 2019-06-26]. Dostupné na internete: <https://www.artsy.net/artwork/diane-arbus-patriotic-young-man-with-a-flag-nyc-3>

ARBUS, Diane. n.d. A Young Brooklyn Family Going for a Sunday Outing, New York City. In: *The J. Paul Getty Museum* [online]. The J. Paul Getty Trust [cit. 2019-06-26]. Dostupné na internete: <http://www.getty.edu/art/collection/objects/128342/diane-arbus-a-young-brooklyn-family-going-for-a-sunday-outing-new-york-city-american-negative-1966-print-1972-1975/>

ARBUS, Diane. n.d. Woman and Her Son. In: *Mutualart.com* [online]. London: MutualArt [cit. 2019-06-26]. Dostupné na internete: <https://www.mutualart.com/Artwork/Woman-and-Her-Son/41A62486EC82CB71>

ARBUS, Diane. n.d. Transvestite at a Drag Ball, New York City. In: *Artsy.net* [online]. New York, USA: Artnet Worldwide Corporation [cit. 2019-06-26]. Dostupné na

internete: <http://www.artnet.com/artists/diane-arbus/transvestite-at-a-drag-ball-new-york-city-DAfbhu7efoB8wTkrEAGJCw2>

ARBUS, Diane. n.d. The King and Queen of a Senior Citizens' Dance. In: *Getty.edu* [online]. New York, USA: The J. Paul Getty Trust [cit. 2019-06-26]. Dostupné na internete: <http://www.getty.edu/art/collection/objects/128337/diane-arbus-the-king-and-queen-of-a-senior-citizens%27-dance-new-york-city-american-negative-1970-print-1972-1975/>

ARBUS, Diane. n.d. Fat Man at Carnival. In: *Artsy.net* [online]. New York, USA: Artsy [cit. 2019-06-26]. Dostupné na internete: <https://www.artsy.net/artwork/diane-arbus-fat-man-at-carnival>

ARBUS, Diane. n.d. Untitled (Woman in chair with ashtray). In: *Christies.com* [online]. London: Christies [cit. 2019-06-26]. Dostupné na internete: <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/diane-arbus-1923-1971-untitled-woman-in-5479109-details.aspx>

ARBUS, Diane. n.d. Untitled (five women in masks). In: *Artsy.net* [online]. New York, USA: Artsy [cit. 2019-06-26]. Dostupné na internete: <https://www.artsy.net/artwork/diane-arbus-untitled-five-women-in-masks>

ARBUS, Diane. n.d. Untitled (13). In: *Christies.com* [online]. New York, USA: Christies [cit. 2019-06-26]. Dostupné na internete: <https://www.christies.com/lotfinder/photographs/diane-arbus-untitled-1970-1971-5051881-details.aspx?from=salesummery&intObjectID=5051881&sid=e72f0627-f253-499c-86d3-606c3dc8c8a2>

ARBUS, Diane. n.d. Untitled (Masked Woman in a Wheelchair, Pennsylvania), 1970. In: *Artsy.net* [online]. New York, USA: Artsy [cit. 2019-06-26]. Dostupné na internete: <https://www.artsy.net/artwork/diane-arbus-masked-woman-in-a-wheelchair-pennsylvania-1>

ARBUS, Diane. n.d. Eddie Carmel, Jewish Giant, taken at Home with His Parents in the Bronx. In: *Christies.com* [online]. New York, USA: Christies [cit. 2019-06-26]. Dostupné na internete: <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/diane-arbus-1923-1971-a-jewish-giant-5717442-details.aspx>

ARBUS, Diane. n.d. Mexican dwarf in his hotel room in N.Y.C. In: *Moca.org* [online]. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art [cit. 2019-06-26]. Dostupné na internete: <https://www.moca.org/collection/work/mexican-dwarf-in-his-hotel-room-in-nyc>

ARBUS, Doon, ed. a Yolanda CUOMO, ed. 2011. *Diane Arbus: Untitled*. 1. vyd. New York: Aperture. ISBN 978-1-59711-190-4.

ARTNET, . 2012. Interview: Joel-Peter Witkin. In: *Youtube.com* [online]. Paříž, Francie: Artnet [cit. 2019-07-14]. Dostupné na internete: <https://www.youtube.com/watch?v=nU-dE8GmqhI>

AVEDON, Richard. n.d. East Louisiana State Mental Hospital #20. In: *Curiator.com* [online]. [cit. 2019-06-26]. Dostupné na internete: <https://curiator.com/art/richard-avedon/east-louisiana-state-mental-hospital-20-jackson-louisiana-february-15>

AVEDON, Richard. n.d. East Louisiana State Mental Hospital #15. In: *Curiator.com* [online]. [cit. 2019-06-26]. Dostupné na internete: <https://curiator.com/art/richard-avedon/east-louisiana-state-mental-hospital-15-jackson-louisiana-february-15>

AVEDON, Richard. n.d. East Louisiana State Mental Hospital #9. In: *Curiator.com* [online]. [cit. 2019-06-26]. Dostupné na internete: <https://curiator.com/art/richard-avedon/east-louisiana-state-mental-hospital-9-jackson-louisiana-february-15>

AVEDON, Richard. n.d. East Louisiana State Mental Hospital #5. In: *Curiator.com* [online]. [cit. 2019-06-26]. Dostupné na internete: <https://curiator.com/art/richard-avedon/east-louisiana-state-mental-hospital-5-jackson-louisiana-february-15>

BAKER, Kenneth. 2012. Cindy Sherman: Interview with a Chameleon. In: *Walkerart.org* [online]. Minneapolis, USA.: Sightlines [cit. 2019-06-01]. Dostupné na internete: <https://walkerart.org/magazine/cindy-sherman-walker-art-center>

BAKER, Naomi. 2010. *Plain ugly: the unattractive body in early modern culture*. 1. vyd. Manchester: Manchester University Press, 260 s. ISBN 978-0-7190-6875-1.

BAUDRILLARD, Jean. 2003. Síla nechuti. *Umění, krása, šeredno*. Praha: Karolinum, s. 253-261. ISBN isbn80-246-0540-6.

BELLMER, Hans. n.d. La Poupée. In: *Artsy.net* [online]. [cit. 2019-05-12]. Dostupné na internete: <https://www.artsy.net/artwork/hans-bellmer-la-poupee-berlin>

BETTELLA, Patrizia. 2005. *The ugly woman: transgressive aesthetic models in Italian poetry from the Middle Ages to the Baroque*. 1. vyd. Buffalo: University of Toronto Press. ISBN 978-0802039262.

BEYST, Stefan. 2006. Joel-Peter Witkin: A Saint in the Morgue. In: *Http://d-sites.net* [online]. Gent, Belgie: Stefan Beyst Texts [cit. 2019-07-08]. Dostupné na internete: <http://d-sites.net/english/witkin.html>

BOCCIONI, Umberto. n.d. Dynamism of a Woman's Head. In: *Wikiart.org: Visual Art Encyclopedia* [online]. WikiArt.org [cit. 2019-05-12]. Dostupné na internete: <https://www.wikiart.org/en/umberto-boccioni/dynamism-of-a-woman-s-head-1914>

BOGDAN, Robert, Martin ELKS a James KNOLL. 2012. *Picturing disability: beggar, freak, citizen, and other photographic rhetoric*. 1. vyd. Syracuse, N.Y.: Syracuse University Press. ISBN 9780815633020.

Bonhams: Un Santo Oscuro, Los Angeles. 2013. In: *Bonhams.com* [online]. San Francisco: Fraenkel Gallery [cit. 2019-07-18]. Dostupné na internete:

<https://www.bonhams.com/auctions/20912/lot/117/?category=list>

BRAQUE, Georges. n.d. Nude Woman with Basket of Fruit (Canephorus). In:

Wikiart.org: Visual Art Encyclopedia [online]. [cit. 2019-05-12]. Dostupné na internete:

<https://www.wikiart.org/en/georges-braque/nude-woman-with-basket-of-fruit-canephorus-1926>

BRILL, Jen. 2011. Les Krims: Interview. In: *Purple.fr* [online]. Paris: Purple Institute [cit.

2019-06-27]. Dostupné na internete: <https://purple.fr/magazine/ss-2011-issue-15/les-krims/>

BRUEGHEL, Pieter. n.d. Podobenství o slepcích. In: *Ografologii.blogspot.com* [online]. [cit.

2019-06-26]. Dostupné na internete: <http://ografologii.blogspot.com/2009/08/pieter-brueghel.html>

BRUS, Günter. 1965. Transfusion. In: *Pinterest.com* [online]. San Francisco, USA:

Pinterest, Inc. [cit. 2019-08-10]. Dostupné na internete:

<https://cz.pinterest.com/pin/548242954623135242/>

CARPENTER, John. 1982. The Thing. In: *Imdb.com* [online]. New York, USA: Imdb

[cit. 2019-08-20]. Dostupné na internete:

https://www.imdb.com/title/tt0084787/mediaindex?ref_=tt_pv_mi_sm

CELANT, Germano a Joel-Peter WITKIN. 1995. *Witkin*. 1. vyd. Zurich: Scalo. ISBN 9783905080483.

Cindy Sherman. 2001. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA):

Wikimedia Foundation [cit. 2019-08-11]. Dostupné na internete:

https://en.wikipedia.org/wiki/Cindy_Sherman

COLEMAN, A.D. 2017. Paul Diamond (1942-2017): A Farewell. In: *Nearbycafe.com* [online]. New York, USA: Photocritic International & A. D. Coleman on Photography and New Technology [cit. 2019-06-28]. Dostupné na internete: <http://www.nearbycafe.com/artandphoto/photocritic/2017/10/19/paul-diamond-1942-2017-a-farewell/>

CONRATH-SCHOLL, Gabriele a August SANDER. 2017. *August Sander: Masterpieces*. 1. vyd. Mnichov, Německo: Schirmer/Mosel. ISBN 978-3-8296-0845-9.

CRONEBERG, David. 1986. The Fly. In: *Imdb.com* [online]. New York, USA: Imdb [cit. 2019-08-11]. Dostupné na internete: https://www.imdb.com/title/tt0091064/mediaindex?ref_=tt_pv_mi_sm

ČEJKOVÁ, Michaela. 2011. *Modifikace umrlčí ikonografie v současné fotografii*. Praha. Bakalářská práce. Akademie múzických umění v Praze, Filmová a televizní fakulta, Katedra fotografie. Školitel' Mgr. Helena Musilová.

Dafné. 2001. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation [cit. 2019-07-21]. Dostupné na internete: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Dafn%C3%A9>

David Zwirner Gallery: Diane Arbus Untitled. 2018. In: *Davidzwirner.com* [online]. New York, USA: David Zwirner Gallery [cit. 2019-06-26]. Dostupné na internete: <https://www.davidzwirner.com/exhibitions/diane-arbus-untitled>

DECARLO, Tessa. 2004. A Fresh Look at Diane Arbus. *Exhibit: Revelations*. **35**(2): 68-76. ISSN 00377333. Dostupné na internete: <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=ofs&AN=503948379&lang=cs>

DEVOTCOM, . 2012. The Magical Photography of Diane Arbus. In: *Hollisteristic.com* [online]. [cit. 2019-06-25]. Dostupné na internete: <https://www.hollisteristic.com/2012/01/the-magical-photography-of-diane-arbus.html>

Diane Arbus: Human Pincushion at a Carnival in His Silk Shirt. 2013. In: *Artnet.com* [online]. New York, USA: Artnet Worldwide Corporation [cit. 2019-06-25]. Dostupné na internete: <https://www.artnet.com/auctions/artists/diane-arbus/human-pincushion-at-a-carnival-in-his-silk-shirt>

DUCHAMP, Marcel. n.d. L.H.O.O.Q, Mona Lisa with moustache. In: *Wikiart.org* [online]. [cit. 2019-05-13]. Dostupné na internete: <https://www.wikiart.org/en/marcel- Duchamp/l-h-o-o-q-mona-lisa-with-moustache-1919>

ECO, Umberto. 2007. *Dějiny ošklivosti*. Vyd. 1. Praha: Argo. ISBN 978-80-7203-893-0.

ECO, Umberto, ed. 2015. *Dějiny krásy*. 1. vyd. Praha: Argo. ISBN 978-80-257-1433-1.

FELLIG, Arthur, John COPLANS, ed. 2000. *Weegee's New York: Photographs, 1935-1960*. 2. vyd. Mnichov, Německo: Schirmer/Mosel. ISBN 978-3888148743.

FRENCH, Jade. 2019. The Art / Fashion Divide: Cindy Sherman's landmark campaign for Comme des Garçons still holds an edge. In: *Kidsofdada.com* [online]. New York, USA: Dada [cit. 2019-08-11]. Dostupné na internete: <https://www.kidsofdada.com/blogs/magazine/15959989-the-art-fashion-divide>

FULFORD, Robert. 2016. How Diane Arbus went from a 'freak show' to a photographer who saw the 'divineness in ordinary things'. In: *Nationalpost.com* [online]. Toronto: National Post [cit. 2019-06-13]. Dostupné na internete: <https://nationalpost.com/entertainment/books/how-diane-arbus-went-from-a-freak-show-to-a-photographer-who-saw-the-divineness-in-ordinary-things>

GABRIEL, Josef. n.d. Franz Xaver Messerschmidt – sochař, který zápasil s duchy.

Lidemezilidmi.cz [online]. Praha: Občanské sdružení Dobré místo [cit. 2019-05-09].

Dostupné na internete: <http://lidemezilidmi.cz/art-brut/pohledy/franz-xaver-messerschmidt-sochar-ktery-zapasil-s-uchy>

GIRNSOVÁ, Baldine. 2003. Rizika ošklivosti, vytržení z poklidu krásna. *Umění, krásna, šeredno*. Praha: Karolinum, s. 283-320. ISBN isbn80-246-0540-6.

GODSCHALK, Bronte. 2017. This “art” performance uses 500 litres of bull blood, and people are FUMING. In: *Lostateminor.com* [online]. Sydney, Austrálie: Lost At E Minor [cit. 2019-08-10]. Dostupné na internete: <https://www.lostateminor.com/2017/07/05/art-performance-uses-500-litres-bull-blood-people-fuming/>

GOLDIN, Nan. 1984. Nan One Month After Being Battered. In: *Moma.org* [online]. New York, USA: The Museum of Modern Art [cit. 2019-08-11]. Dostupné na internete: <https://www.moma.org/collection/works/102197>

GROFF, Larry. 2010. Jerome Witkin. In: *Paintingperceptions.com* [online]. San Diego, USA: The Painting Perceptions blog [cit. 2019-07-25]. Dostupné na internete: <https://paintingperceptions.com/jerome-witkin/>

Günter Brus. 2001. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation [cit. 2019-05-13]. Dostupné na internete: https://en.wikipedia.org/wiki/G%C3%BCnter_Brus

HALVOVÁ, Dominika. 2018. *Ošklivost v dekadenci*. Brno. Magisterská diplomová práce. Masarykova univerzita. Školitel' Mgr. Eduard Roreček, Ph.D.

HEARTFIELD, John. n.d. And Yet It Moves. In: *Johnheartfield.com* [online]. [cit. 2019-05-12]. Dostupné na internete: <https://www.johnheartfield.com/John-Heartfield-Exhibition/john-heartfield-art/political-art-museum/adolf-hitler-revealed-heartfield-1943>

HENCKMANN, Wolfhart a Konrad LOTTER. 1995. *Estetický slovník*. Vyd. 1. Praha: Svoboda. ISBN 80-205-0478-8.

Hermann Nitsch. 2001. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation [cit. 2019-05-13]. Dostupné na internete: https://en.wikipedia.org/wiki/Hermann_Nitsch

HIRST, Damien. 2006. The Tranquility of Solitude (for George Dyer). In: *Damienhirst.com* [online]. Velká Británie [cit. 2019-05-12]. Dostupné na internete: <http://damienhirst.com/the-tranquility-of-solitude-f>

HOLPUCH, Amanda. 2012. Andres Serrano's controversial Piss Christ goes on view in New York. In: *Theguardian.com* [online]. Londýn, Velká Británie: Guardian Media Group [cit. 2019-08-11]. Dostupné na internete: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/sep/28/andres-serrano-piss-christ-new-york>

HOOPER, Tobe. 1974. The Texas Chain Saw Massacre. In: *Imdb.com* [online]. [cit. 2019-08-10]. Dostupné na internete: https://www.imdb.com/title/tt0072271/mediaindex?ref_=tt_pv_mi_sm

HORVAT, Frank. 1989. JOEL PETER WITKIN: Interview. In: *Horvatland.com* [online]. Albuquerque: Horvat Land [cit. 2019-07-08]. Dostupné na internete: <http://www.horvatland.com/WEB/en/THE80s/PP/ENTRE%20VUES/Witkin/entrevues.htm>

CHAPMAN, Jake & Dinos. 1994. Great Deeds Against the Dead. In: *Christies.com* [online]. Londýn, Velká Británie: Christies [cit. 2019-08-20]. Dostupné na internete: <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/jake-and-dinos-chapman-b-1962-5916643-details.aspx>

CHAPMAN, Jake & Dinos. 2003. Sex. In: *Tate.org.uk* [online]. Londýn, Velká Británie: Tate Gallery [cit. 2019-08-20]. Dostupné na internete: <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-8-autumn-2006/id-have-stepped-on-goyas-toes-shouted-his-ears-and-punched-him-face>

INGLIS, Adam. 2017. The “photographer of freaks” —unpacking the exploitative side of Diane Arbus. In: *Medium.com* [online]. [cit. 2019-05-28]. Dostupné na internete: <https://medium.com/@AdamInglis/the-photographer-of-freaks-unpacking-the-exploitative-side-of-diane-arbus-68f901c6a7c4>

JOERGENSEN, Tim Eskild. 2000. *Assumptions on the morbid and Photography*. Praha. Bakalářská práce. Akademie múzických umění v Praze, Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění v Praze, Katedra fotografie. Školitel' Robert Silverio.

KEATS, Jonathon. 2016. A New Exhibit Reveals How Diane Arbus Became One Of The Greatest Art Provocateurs. In: *Forbes.com* [online]. Jersey City, USA: Forbes Media [cit. 2019-06-25]. Dostupné na internete: <https://www.forbes.com/sites/jonathonkeats/2016/08/11/diane-arbus-met/#67287a972c6e>

KELLEHER, Katy. n.d. Ugliness Is Underrated: In Defense of Ugly Paintings. In: *The Paris Review* [online]. [cit. 2019-05-10]. Dostupné na internete: <https://www.theparisreview.org/blog/2018/07/31/ugliness-is-underrated-in-defense-of-ugly-paintings/>

KISS, Robert. 2013. *Forezní přístup k umělecké fotografii inspirované smrtí po roce 1945*. Opava. Bakalářská práce. Slezská univerzita v Opavě, Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě, Institut tvůrčí fotografie. Školitel' Prof. PhDr. Vladimír Birgus.

KOKOSCHKA, Oskar. n.d. Ludwig Ritter von Janikowsky. In: *Wikiart.org* [online]. WikiArt.org [cit. 2019-05-12]. Dostupné na internete: https://www.wikiart.org/en/oskar-kokoschka/not_detected_235854

KRAUSS, Rosalind E., Cindy SHERMAN a Norman BRYSON. 1993. *Cindy Sherman, 1975 -1993*. 1. vyd. New York: Rizzoli. ISBN 978-0847817566.

KRIMS, Les. 1972. *The Little People of America. 1971*. 1. vyd. Buffalo, USA: Humpy Press (self-published). ISBN 1041119810.

KRIMS, Les. 1972. *Making Chicken Soup*. 1. vyd. Buffalo, USA: Humpy Press (self-published). OCLC: 761308.

KRIMS, Les. 1975. *Fictcryptokrimsographs*. 1. vyd. Buffalo, USA: Humpy Press (self-published). 1041119881.

KRIMS, Les. 2010. Les Krims: Pictures. In: *Leskrims.com* [online]. Buffalo, USA: Les Krims [cit. 2019-06-28]. Dostupné na internete: <http://www.leskrims.com/leskrims2.html>

KRYGLOVÁ, Šárka. 2011. *Trestní aspekty dětské pornografie*. Brno. Magisterská diplomová práce. Masarykova univerzita, Právnická fakulta, Katedra trestního práva. Školitel' JUDr. Jaroslav Fenyk, Ph.D., DSc.,.

KUBÍČKOVÁ, Klára. 2010. Mám rád kostrbaté mexické řezy, říká fotograf zohavených těl Witkin. In: *Idnes.cz* [online]. Praha: MAFRA, a. s. [cit. 2019-07-17]. Dostupné na internete: https://www.idnes.cz/kultura/vytvarne-umeni/mam-rad-kostrbate-mexicke-rezy-rika-fotograf-zohavenych-tel-witkin.A101004_103816_vytvarneum_ob

Les Krims. 2001. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation [cit. 2019-06-27]. Dostupné na internete: https://en.wikipedia.org/wiki/Les_Krims

LESSING, Gotthold, Alois OTOUPALÍK. 1960. *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*. 1. vyd. Praha: SNKLHU, 265 s. Dostupné na internete: <http://kramerius4.nkp.cz/search/i.jsp?pid=uuid:0d5fe820-4aea-11e5-8851-005056827e51>

LUBOW, Arthur. 2018. Arbus, Untitled and Uneathly. In: *Nytimes.com* [online]. New York: The New York Times [cit. 2019-05-19]. Dostupné na internete: <https://www.nytimes.com/2018/11/15/arts/design/diane-arbus-zwirner.html>

LYNCH, David. 1977. Eraserhead. In: *Imdb.com* [online]. [cit. 2019-08-11]. Dostupné na internete: https://www.imdb.com/title/tt0074486/mediaindex?ref_=tt_pv_mi_sm

LYNCH, David. 1980. The Elephant Man. In: *Imdb.com* [online]. [cit. 2019-08-11]. Dostupné na internete: https://www.imdb.com/title/tt0080678/mediaindex?ref_=tt_pv_mi_sm

MARINO, Thomas. 2013. Joel-Peter Witkin: An Objective Eye, Official 30 Minute Free Preview. In: *Youtube.com* [online]. USA: BC Furtney Production [cit. 2019-07-14]. Dostupné na internete: <https://www.youtube.com/watch?v=ro55ed2AAak&t=109s>

MARSCHALL, Brigitte. 2018. Umění a revoluce: Vídeňský akcionismus: Theatralia [21 / 2018 / 1 (252—266)]. In: *Digilib.phil.muni.cz* [online]. Brno: Digitální knihovna Filozofické fakulty Masarykovy univerzity [cit. 2019-08-10]. Dostupné na internete: https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/137931/1_Theatralia_21-2018-1_27.pdf?sequence=1

MARTINIQUE, Elena. 2016. Death, Corpses, Outsider Subjects: Joel-Peter Witkin Photography Leaves a Bitter Taste in Mouth. In: *Widewalls.ch* [online]. London, Great Britain: Widewalls Ltd [cit. 2019-07-17]. Dostupné na internete: <https://www.widewalls.ch/joel-peter-witkin-photography/>

MAXIME, . 2016. Joel Peter Witkin's Photo Paradoxes. In: *Loenke.com* [online]. Paříž, Francie: Loenke Magazine [cit. 2019-07-14]. Dostupné na internete: <https://www.loenke.com/interviews-en/joel-peter-witkins-photo-paradoxes/>

MCKENNA, Kristine. 1989. Joel-Peter Witkin: Peering Over the Abyss : Sexual deviants, cadavers, circus freaks populate photographer's world. In: *Latimes.com* [online]. Los Angeles, USA: Los Angeles Times [cit. 2019-07-19]. Dostupné na internete: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1989-01-01-ca-224-story.html>

MODEL, Lisette a Berenice ABBOTT. 1979. *Lisette Model: An Aperture Monograph*. 1. vyd. New York: Aperture Foundation. ISBN 893810525.

Moriendi Loretánské krypty. 2012. In: *Loreta.cz* [online]. Praha: Provincie kapucínů v ČR [cit. 2019-08-03]. Dostupné na internete: <http://www.loreta.cz/domains/loreta.cz/index.php/cz/vystavy/archivvystav/130-ars-moriendi>

MUEHL, Otto. 1967. Military Training, Action 40. In: *Mumok.at* [online]. Vídeň, Rakousko: Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien [cit. 2019-08-10]. Dostupné na internete: <https://www.mumok.at/en/wehertuchtigung-aktion-401967-1>

MUNCH, Edvard. n.d. Výkřik, 1893. In: *En.wikipedia.org* [online]. [cit. 2019-05-10]. Dostupné na internete: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Scream#/media/File:Edvard_Munch,_1893,_The_Scream,_oil,_tempera_and_pastel_on_cardboard,_91_x_73_cm,_National_Gallery_of_Norway.jpg

NAHOUM-GRAPPEOVÁ, Véronique. 2003. Kánony ošklivosti. *Umění, krása, šeredno*. Praha: Karolinum, s. 263-282. ISBN isbn80-246-0540-6.

NIETZSCHE, Friedrich. 1995. *Soumrak model čili: Jak se filosofuje kladivem*. 1. vyd. Přeložil Alfons BRESKA. Olomouc: Votobia. Malá díla. ISBN 80-85885-33-6. Dostupné na internete: <https://radicalrevival.files.wordpress.com/2011/01/nietzsche-f-soumrak-model.pdf>

NOLDE, Emil. n.d. Excited People. In: *Wikiart.org: Visual Art Encyclopedia* [online]. WikiArt.org [cit. 2019-05-12]. Dostupné na internete: <https://www.wikiart.org/en/emil-nolde/excited-people>

OFILL, Chris. 1996. The Holy Virgin Mary. In: *Moma.org* [online]. New York, USA: The Museum of Modern Art [cit. 2019-08-11]. Dostupné na internete: <https://www.moma.org/collection/works/283373>

Otto Muehl. 2001. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation [cit. 2019-05-13]. Dostupné na internete: https://en.wikipedia.org/wiki/Otto_Muehl

PARRY, Eugenia a Joel-Peter WITKIN. 2012. *Joel-Peter Witkin*. 1. vyd. Paříž, Francie: Delpire. ISBN 9782851072597.

PHILLIPS, Richard. 1999. Cindy Sherman Retrospective: An artist to be taken seriously. In: *Wsws.org: World Socialist Web Site* [online]. Sydney: International Committee of the Fourth International [cit. 2019-06-29]. Dostupné na internete: <https://www.wsws.org/en/articles/1999/08/sher-a18.html>

PHILLIPS, Sandra a Doon ARBUS. 2003. *Diane Arbus: Revelations*. 1. vyd. New York: Random House. ISBN 9780812972207.

Picswe.com [online]. 2019. Místo vydání neznámé: *Picswe.com* [cit. 2019-05-09]. Dostupné na internete: <https://picswe.com/pics/juliette-sade-art-16.html>

POLÁČEK, Daniel. 2015. *Voyeurismus ve fotografii*. Opava. Dostupné na internete: <http://www.itf.cz/index.php?docs&file=253>. Bakalářská práce. Slezská univerzita v Opavě. Školitel' Prof. PhDr. Vladimír Birgus.

POTZL-MALIKOVA, Maria. 2004. *F.X. Messerschmidt a záhada jeho charakterových hláv*. 1. vyd. Bratislava: Albert Marenčin Vydavateľstvo PT. ISBN 80-88912-74-1.

PŘISPĚVATELÉ WIKIPEDIE, . 2015. Periodizace historie. *Cs.wikipedia.org* [online]. Česká republika: Wikipedie: Otevřená encyklopedie. [cit. 2019-05-07]. Dostupné na internete:

https://cs.wikipedia.org/w/index.php?title=Periodizace_historie&oldid=12989659

RESPINI, Eva. 2010. Will the Real Cindy Sherman Please Stand Up?. In: *Moma.org* [online]. New York, USA: The Museum of Modern Art, New York [cit. 2019-07-02]. Dostupné na internete:

https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/learn/courses/Respini_Will_the_Real_Cindy_Sherman_Please_Stand_Up.pdf

RESPINI, Eva, Cindy SHERMAN, Johanna BURTON, John WATERS a Kate NORMENT. 2012. *Cindy Sherman*. 1. vyd. New York, USA: The Museum of Modern Art. ISBN 9780870708138.

ROBERTS, Kathaleen. 2018. Morality is key to artist's work. In: *Abqjournal.com* [online]. Albuquerque, USA: Albuquerque Journal [cit. 2019-07-14]. Dostupné na internete:

<https://www.abqjournal.com/1232483/morality-is-key-to-artists-work.html>

ROMERO, George A. 1968. Night of the Living Dead. In: *Imdb.com* [online]. [cit. 2019-08-10]. Dostupné na internete:

https://www.imdb.com/title/tt0063350/mediaindex?ref_=tt_pv_mi_sm

RUBINFIEN, Leo. 2005. Where Diane Arbus Went. *Art in America*. Art in America, LLC, 93(9): 65-77. ISSN 00043214. Dostupné na internete:

<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=asn&AN=18510814&lang=cs>

Rudolf Schwarzkogler. 2001. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation [cit. 2019-08-10]. Dostupné na internete:
https://en.wikipedia.org/wiki/Rudolf_Schwarzkogler

SAKHNO, Irina a Valeriia BEREST. 2018. VISUAL TRANSFORMATION OF THE NORM: TOWARD THE DIANE ARBUS' 'FREAKS SHOW'.: TOWARD THE DIANE ARBUS' 'FREAKS SHOW'. *International Multidisciplinary Scientific Conference on Social Sciences & Arts SGEM*. STEF92 Technology Ltd, 5: 139-144. ISSN 23675659. Dostupné na internete:

<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=asn&AN=134142442&lang=cs>

SAND, Michael. 1996. Interview - Joel-Peter Witkin. In: *V1.zonezero.com* [online]. New York, USA: World Art [cit. 2019-07-25]. Dostupné na internete:
<http://v1.zonezero.com/exposiciones/fotografos/witkin/jpwdefault.html>

SARTRE, Jean-Paul. 1993. *Nevolnost*. Vyd. 2., upr., V Odeonu 1. Přeložil Dagmar STEINOVÁ. Praha: Odeon. Pocket program. ISBN 80-207-0387-X.

SCOTT, Ridley. 1979. Alien. In: *Imdb.com* [online]. [cit. 2019-08-11]. Dostupné na internete: https://www.imdb.com/title/tt0078748/mediaindex?ref_=tt_pv_mi_sm

SHEETS, Hilarie. 2017. Richard Avedon and James Baldwin's Searing Portrait of Inequality in America. In: *Artsy.net* [online]. [cit. 2019-06-25]. Dostupné na internete:
<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-richard-avedon-james-baldwins-searing-portrait-inequality-america>

SHERMAN, Cindy. 1984. Untitled #137. In: *Moma.org* [online]. New York, USA: The Museum of Modern Art [cit. 2019-08-11]. Dostupné na internete:
<https://www.moma.org/audio/playlist/261/3358>

SHERMAN, Cindy. 1996. *Cindy Sherman*. 1. vyd. Rotterdam: Museum Boymans-van Beuningen. ISBN 90-6918-163-0.

SHERMAN, Cindy. 2003. *Cindy Sherman: The Complete Untitled Film Stills*. 1. vyd. New York: Museum of Modern Art. ISBN 9780870705076.

SHERMAN, Cindy. 2017-2019. Instagram - Cindy Sherman. In: *Instagram.com* [online]. San Francisco, USA: Instagram Inc [cit. 2019-08-13]. Dostupné na internete: <https://www.instagram.com/cindysherman/?hl=cs>

SHERMAN, Cindy, Amada CRUZ, Elizabeth A. T. SMITH a Amelia JONES. 1997. *Cindy Sherman: Retrospective*. 1. vyd. New York: Thames & Hudson. ISBN 9780500279878.

SHERMAN, Cindy a Lena ESSLING, ed., Gabriella. BERGGREN, ed. 2013. *Cindy Sherman - Untitled Horrors*. 1. vyd. Ostfildern; Oslo; Zürich: Hatje Cantz ; Astrup Fearnley Museet ; Kunsthaus Zürich. ISBN 9783775734875.

SHERMAN, Cindy, Maik SCHLUTER a Isabelle GRAW. 2004. *Clowns: Cindy Sherman*. 1. vyd. Munich: Schirmer/Mosel. ISBN 978-3829601689.

SCHIELE, Egon. n.d. Self-Portrait with Black Vase and Spread Fingers. In: *Wikiart.org: Visual Art Encyclopedia* [online]. WikiArt.org [cit. 2019-05-12]. Dostupné na internete: <https://www.wikiart.org/en/egon-schiele/self-portrait-with-black-vase-and-spread-fingers-1911>

SCHWARZKOGLER, Rudolf. 1965. 2nd Action 1965, printed early 1970s: Rudolf Schwarzkogler. In: *Tate.org.uk* [online]. Londýn, Velká Británie: Tate Gallery [cit. 2019-08-10]. Dostupné na internete: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/schwarzkogler-2nd-action-t11846>

SCHWEITZER, Dahlia. 2018. Cindy Sherman: By Dahlia Schweitzer. In: *Cutthroatwomen.org* [online]. Pittsburgh, USA: Cut&Throat Women - A Database of Women Who Make Horror [cit. 2019-06-30]. Dostupné na internete: <https://www.cutthroatwomen.org/sherman>

SCHWENDENER, Martha. 2004. Les Krims: Laurence Miller Gallery. In: *Artforum.com* [online]. New York, USA: Artforum International Magazine [cit. 2019-06-28]. Dostupné na internete: <https://www.artforum.com/picks/les-krims-6783>

SONTAG, Susan. 2005. *On photography*. 1. vyd. (ekniha). New York: Rosetta. ISBN 9780795327186. Dostupné na internete: <http://www.lab404.com/3741/readings/sontag.pdf>

STARÁ, Tereza. 2008. *Estetika ošklivosti*. Brno.

STOKES, Mark. 1994. Cindy Sherman: Nobody's Here But Me. In: *Youtube.com* [online]. New York, USA: BBC Films [cit. 2019-07-03]. Dostupné na internete: https://www.youtube.com/watch?v=UXKNuWtXZ_U

TAYLOR, Michael R. 2009. Surrealism on Display. In: *Golob-gm.si* [online]. Lublaň, Slovinsko: Milan Golob [cit. 2019-08-13]. Dostupné na internete: <http://www.golob-gm.si/34-Games-in-exile-of-Breton-Duchamp-Etant-donnes-mannequin.htm>

The Hunchback of Notre Dame, 1939. n.d. In: *Imdb.com* [online]. [cit. 2019-05-10]. Dostupné na internete: <https://www.imdb.com/title/tt0031455/mediaindex>

The J. Paul Getty Museum: Headless Woman, N.Y.C. [online]. n.d. In: . [cit. 2019-06-25]. Dostupné na internete: <http://www.getty.edu/art/collection/objects/129326/diane-arbus-headless-woman-nyc-american-negative-1961-print-1961-1963/>

The Magazine: Exclusive Interview with Photographer Joel-Peter Witkin. 2012. In: *Santafe.COM: THE Magazine* [online]. Santa Fe, USA: SantaFE - The Magazine [cit. 2019-07-14]. Dostupné na internete: <https://santafe.com/article/exclusive-interview-with-joel-peter-witkin>

The man who shot Chris Burden. 2019. In: *E-flux conversations.com* [online]. E-flux conversations [cit. 2019-08-11]. Dostupné na internete: <https://conversations.e-flux.com/t/the-man-who-shot-chris-burden/1777>

Three images by Diane Arbus. n.d. In: *Tate.org.uk* [online]. [cit. 2019-06-25]. Dostupné na internete: <https://www.tate.org.uk/art/artists/diane-arbus-5271/three-images-diane-arbus>

TÓTH, Matúš. 2002. *Perverznost a morbidnost v súčasnej inscenovanej fotografii*. Praha. Bakalárska práca. Akademie múzických umění v Praze, Filmová a televizní fakulta, Katedra fotografie. Školitel' Prof. PhDr. Vladimír Birgus.

TŘEŠŇÁK, Petr. 2010. Neberu každou mrtvolu: Rozhovor. In: *Respekt.cz* [online]. Praha: Economia a.s. [cit. 2019-07-17]. Dostupné na internete: <https://www.respekt.cz/tydenik/2010/41/neberu-kazdou-mrtvolu>

TŘEŠŇÁK, Petr. 2010. Mrtvé modelky dech: Joel-Peter Witkin zahájil brněnskou retrospektivu. In: *Respekt.cz* [online]. Praha: Economia a.s. [cit. 2019-07-17]. Dostupné na internete: <https://www.respekt.cz/tydenik/2010/41/mrtve-modelky-dech>

URBAN, Otto. 2006. *V barvách chorobných: idea dekadence a umění v českých zemích 1880-1914*. [Http://kramerius4.nkp.cz/search/i.jsp?pid=uuid:f1e43220-ac76-11e4-a7a2-005056827e51](http://kramerius4.nkp.cz/search/i.jsp?pid=uuid:f1e43220-ac76-11e4-a7a2-005056827e51). Praha: Obecní dům. ISBN 80-86339-35-1.

URBAN, Otto. 2010. *Decadence now!: za hranicí krajnosti*. Vyd. 1. V Řevnicích: Arbor vitae ve spolupráci se společností Pro Arte. ISBN 978-80-87164-39-6.

URBAN, Otto. 2011. *Joel-Peter Witkin Vanitas*. 1st ed. Řevnice: Arbor vitae. ISBN 978-80-87164-72-3.

VANĚK, Jiří. 2009. *Způsoby estetického prožívání*. 1. vyd. Praha: Galerie Zdeněk Sklenář. ISBN 978-80-904315-1-5.

WESSEL, Jon. 2017. E. J. Bellocq and the Prostitutes of Storyville. In: *Jonmwessel.wordpress.com* [online]. [cit. 2019-07-16]. Dostupné na internete: <https://jonmwessel.wordpress.com/2017/08/23/e-j-bellocq-and-the-prostitutes-of-storyville/>

WETZLER, Rachel. 2019. I'm trying to erase myself – an interview with Cindy Sherman. In: *Apollo-magazine.com: Apollo - The International Art Magazine* [online]. London, Great Britain: Apollo Magazine [cit. 2019-06-29]. Dostupné na internete: <https://www.apollo-magazine.com/cindy-sherman-interview/>

WILSON, Cintra. 2000. Joel-Peter Witkin: Is his darkly imaginative photography an intellectually camouflaged freak show or high art?. In: *Salon.com* [online]. San Francisco, USA: Salon Media Group [cit. 2019-07-14]. Dostupné na internete: <https://www.salon.com/2000/05/09/witkin/>

WITKIN, Joel-Peter. 1985. *Joel-Peter Witkin - Photographs*. 1. vyd. Pasadena, USA: Twelvetreets Press. ISBN 9780942642155.

WITKIN, Joel-Peter a Van COKE. 1985. *Joel-Peter Witkin: Forty Photographs*. 1. vyd. San Francisco, Calif.: San Francisco Museum of Modern Art. ISBN 0-918471-05-2.

Zoofilie: Právní souvislosti. 2001. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation [cit. 2019-08-01]. Dostupné na internete: https://cs.wikipedia.org/wiki/Zoofilie#Pr%C3%A1vn%C3%AD_souvislosti

ZUSKA, Vlastimil. 2003. *Umění, krása, šeredno: texty z estetiky 20. století*. Vyd. 1. Praha: Karolinum. ISBN 80-246-0540-6.

Jmenný rejstřík

Adams Joseph.....	38	Čejková Michaela	159
Adorno Theodor W.	25	Dalí Salvador	51
Alighieri Dante.....	34	Dix Otto	40, 49, 50
Arbus Diane.....	54, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 85, 86, 108, 112, 114, 123, 124, 170, 171	Drtíkol František	47
Arcimboldo Giuseppe.....	37, 119, 147	Duchamp Marcel.....	52
Aristotelés.....	15, 16	Dylan Bob	145
Assisi František z.....	112	Eco Umberto.....	13, 14, 15, 17, 22, 23, 24, 31, 32, 37, 39, 48, 167, 171
Augustin.....	16	Ensor James	44
Avedon Richard.....	77	Fautrier Jean	52
Bacon Francis.....	53, 169	Fellig Arthur	64, 65
Balthus	119	Fra Angelico	34
Baudrillard Jean.....	28, 29	Friedrich Nietzsche.....	13
Beckmann Max	119	Friedrich Schlegel	29
Bellmer Hans	51, 102	Géricault Théodore	38, 161
Bellocq E.J.	117	Girons Baldine Saint.....	27
Bellocq Ernest J.....	117	Goldin Nan	58
Boccasile Gino.....	52	Gorer Geoffrey	159
Boccioni Umberto.....	49	Gotthold Ephraim Lessing.....	18, 168
Böcklin Arnold.....	43, 44	Goya Francisco	40, 44, 93
Boiffard Jacques-André.....	51	Grappe-Nahoum Véronique.....	26
Bondone Giotto di	118	Gregory Walter L.	69
Bosch Hieronymus.....	34, 36	Grimmové Bratři	81
Botticelli Sandro.....	119, 133	Grosz George.....	50
Boucher François.....	97	Grünewald Matthias.....	33, 36
Braque Georges	50	Hausmann Raoul.....	52
Bromse August	45	Heartfield John.....	52
Bronzino Agnolo	36	Helnwein Gottfried	59
Brouwer Adriaen	41	Hezekiah Trambles.....	69
Brueghel Pieter	35, 38, 80	Hirst Damien	58
Brus Günter	54	Hlaváček Karel	45
Buñuel Luis	51	Hooper Tobe.....	55, 56
Burden Chris.....	57	Horvat Frank.....	151
Caravaggio	97, 119, 155	Hugo Steiner-Prag.....	47
Carmichael Peter	27	Hugo Viktor.....	21, 22, 42, 168
Carpenter John.....	59	Chagall Marc.....	44
Cicciolina.....	<i>viz</i> Staller Illona	Chapman Jake & Dinos	60
Cranach Lucas.....	39	Chirico Giorgio de.....	119
Cronenberg David.....	59	Janis Eugenia Parry.....	139
		Julian Rupert	51
		Kafka Bohumil	46

Kafka Franz.....	47	Picasso Pablo	50
Kant Immanuel	23	Pierre Molinier	102
King Stephen.....	81	Pieter Brueghel	35
Kiss Robert.....	140	Platón.....	16
Klimt Gustav.....	118	Priapos.....	32
Kocian Quido	47	Ratoucheff Andy.....	69
Kokoschka Oscar.....	50	Reagan Ronald	90
Koons Jeff	99	Rembrandt118,	Rembrandt
Krims Les84, 85, 86, 87, 88, 89, 170, 171, 172		Harmenszoon van Rijn	
Kubin Alfred	45, 118	Riis Jacob Augustus	63
Kubišta Bohumil	46	Rijn Rembrandt Harmenszoon van	37
Kupka František	46	Romero George A.....	55
Lessing Gotthold Ephraim18, 19, 20, 31, 168		Rops Félicien	118
Lombroso Cesare.....	41	Rubens Peter Paul.....	119
Lucas George.....	57	Rudolf II.	36, 37, 147
Lynch David	56	Sade Markýz de	24, 25, 40, 55
Manet Édouard	42	Sander August	63, 64, 77
Mapplethorpe Robert.....	57, 99, 146	Sartre Jean-Paul	28
Maro Publius Vergilius.....	18	Savinio Alberto	51
Martini Alberto	50	Scott Ridley	21, 57
Massys Quentin.....	38, 39	Serrano Andres	58, 146
McCarthy Paul.....	57	Shelley Mary Wollstonecraft.....	42
McKenna Kristine	146	Sherman Cindy60, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 128, 170, 172, 173	
Messerschmidt Franz Xaver	41, 49	Schiele Egon.....	50
Model Lisette	62, 63, 64, 66, 114	Schiller Friedrich	22
Muehl Otto.....	54	Schlegel Friedrich	29
Mucha Alfons.....	47	Schwarzkogler Rudolf.....	54
Munch Edvard	44	Simon František Tavík.....	47
Murnau Friedrich Wilhelm	51	Soutine Chaïm	51
Nahoum-Grappeová Véronique	26	Spielberg Steven	59
Nietzsche Friedrich.....	13, 23, 24, 26	Staller Illona	99
Nitsch Herman	54	Steiner-Prag Hugo	47
Nitsch Hermann	55	Strand Paul.....	64
Nolde Emil.....	50	Šalamoun Ladislav	47
Nolde Oscar	50	Štursa Jan	46
Ofilis Chris.....	58	Teschner Richard.....	46
Panuška Jaroslav	45	Toulouse-Lautrec Henri de.....	44
Pasolini Pier Paolo.....	56	Třešňák Petr	155, 165
Pauson.....	31	Urban Otto M... 116, 119, 139, 143, 161	
Peiraiikos.....	32	Váchal Josef.....	46, 47
Peppo Cenni di	118		

Vaněk Jiří.....	14, 15, 17, 42	127, 128, 129, 130, 131, 132, 133,
Vinci Leonardo da.....	38, 39, 52	134, 135, 136, 137, 138, 139, 140,
Warhol Andy.....	53, 54	141, 142, 143, 144, 145, 146, 147,
Waters John	56	148, 149, 150, 151, 152, 153, 154,
Weegeviz Fellig Arthur, viz Fellig Arthur		155, 156, 157, 158, 159, 160, 161,
Wildt Adolfo	49	162, 163, 164, 165, 166, 170, 173,
Wilson Cintra	111, 147	174
Witkin Jerome.....	113	Wojnarowicz David.....
Witkin Joel-Peter	57, 109, 110, 111, 112,	57
113, 114, 115, 116, 117, 118, 119,		Zrzavý Jan
120, 121, 122, 123, 124, 125, 126,		46
		Zuska Vlastimil
		15

Celkový počet znaků vlastního textu včetně mezer: 385 466

Celkový počet normostran ve vlastním textu: 214

Seznam příloh:

- Obrazová příloha: 2. Co je to ošklivost a v jakých vybraných smyslech lze tento pojem chápat
- Obrazová příloha: 3. Zobrazení ošklivosti v umění
- Obrazová příloha: 4.1. Diane Arbus
- Obrazová příloha: 4.2. Les Krims
- Obrazová příloha: 4.3. Cindy Sherman
- Obrazová příloha: 4.4. Joel-Peter Witkin