Denník samovraha

Lukáš Cetera

Slezská univerzita v Opavě

Filozoficko-přírodovědecká fakulta

Institut tvůrčí fotografie

Opava, 2009

Denník samovraha

Bakalárska diplomová práca

Odbor: Tvůrčí fotografie

Vedúci práce: Odb. as. Mgr., MgA. Tomáš Pospěch

Oponent: Odb. as. Mgr. Jiří Siostrzonek, Ph.D.

Lukáš Cetera

Slezská univerzita v Opavě

Filozoficko-přírodovědecká fakulta

Institut tvůrčí fotografie

Opava, 2009

Ďakujem za odborné vedenie práce pánovi Tomášovi Pospěchovi a paní Veronike Bromovej za cenné informácie a čas, ktorý mi obetovala.

Čestne prehlasujem, že túto záverečnú bakalársku prácu som vypracovala samostatne, uviedla som v nej všetku literatúru a ostatné zdroje, ktoré som použila. Súhlasím so zverejnením mojej diplomovej bakalárskej práce na internetovej stránke ITF i so zaradením do knižnice FPF SU v Opave a Uměleckoprůmyslového muzea v Prahe.

V Opave, dňa …….……

Lukáš Cetera, Institut tvůrčí fotografie, FPF Slezské univerzity v Opave

Obsah

1. Uvod 6
2. Problematika vzťahu duševných procesov a umeleckého prejavu 7
Arteterapie 9
Art Brut 13
3. Fotografia ako zrkadlo 16
4. Kazuistika Francesca Woodman 21
Early Works 1972 -1975 22
Providence 1975 – 78 26
Taliansko 1977 – 1978 34
New York 1979 – 1980 & McDowell Colony 1980 41
5. Kazuistika Jano Pavlík 46
Začiatok: Rýchlik na trase: Snina–Košice–Praha a Slovenská nová vlna 47
Ernest a Alica 49
Nie som povinný žiť priemernú dĺžku života 56
6. *Záver* 60
7. Zoznam použitej literatúry: 61



„Pretože zrkadla sú veľmi zvláštna vec. Zrkadla vám dávajú pocit, že existuje váš dvojník. Škótsky prízrak. Keď zazriete seba samého, podľa škótskeho príslovia zomriete. Dvojníkovo pravé ja prichádza, aby si ho vzalo. “

Jorge Luis Borges

1. Uvod

Táto bakalárska práca predstavuje úvod do osobného projektu zameraného na študovanie možnosti aplikovania média fotografie v psychológii, ako terapeutického - expresívneho nástroja, ale zároveň tiež opačne - ex post facto - psychologickej retrospektívnej interpretácie fotografie ako diagnostického - reflexívneho nástroja. V úvode práce si v skratke načrtneme niektoré psychologické princípy, ktoré súvisia s umeleckou tvorbou a opačne – arteterapia a art brut. Taktiež si uvedieme niektorých autorov, ktorý využívali fotografiu ako nástroj introspekcie, či seba-expresie, kedy siahli po fotoaparáte ako pomôcke zvládnutia rôznych životných kríz.

Zároveň táto práca sa zameriava na konkrétnu obsahovú analýzu tvorby výrazných mladých postáv fotografie, Jana Pavlíka a Francesci Woodman - skúma expresivitu ich fotografickej tvorby v kontexte s ich životným príbehom:

Extrémne výrazná, ale zároveň krátka trajektória tvorby oboch autorov, ich posadnutosť samým sebou a napokon ich vlastné rozhodnutie opustiť tento svet predčasne tvoria východzie body zamerania tejto práce. Aj keď sme si stále vedomí, že sa jedná o generačne a geograficky rozdielnych autorov, ktorí dokonca tvorili i v rozdielnych politicko-ekonomických podmienkach, ale vzhľadom k tomu, že význam umenia je určený niekoľkými kontextami - Tomáš Pospiszyl uvádza dve, všeobecné: kontext v ktorom dielo vzniklo a potom kontext, v ktorom je dielo vnímané – budeme vnímať dielo oboch autorov v kontexte ich životného príbehu. To, že sa jednalo o autorov, ktorých tvorba nebola ustálená v zmysle tradície ich tvorby a to, že ich tvorba je silne subjektivizovaná a značne originálna, môžeme si dovoliť sčasti ignorovať historický kontext vzniku, ale zároveň ho nebudeme popierať.

Práca vychádza z rôznych esejí pojednávajúcich či už konkrétne k tvorbe jednotlivých autorov, alebo všeobecnejšie k histórii a interpretácii diela. Taktiež sú tu aplikované i psychologické teórie, kde je najviac zastúpená psychoanalýza, potom i z nej vychádzajúca a upravená Lacanova teória a lingvistika. Cieľom je podať plurálny pohľad na toto téma, zároveň sú tu doplnené i moje vlastné úvahy a interpretácie diel.

2. Problematika vzťahu duševných procesov a umeleckého prejavu

Na to, aby sme získali základný vhľad do tejto problematiky, navrhujem siahnuť hneď v úvode do psychoanalýzy. Freud vysvetľoval kreativitu a umeleckú tvorbu (ako aj ostatné správanie človeka) skrze svoju teóriu založenú na libidóznej energii – pohlavnom pude, sexualite, čím vlastne ľudské konanie a vývin determinoval na biologickú úroveň. I keď intelektuálna práca a tvorivosť na prvý pohľad nemusia mať nič spoločné so sexualitou, sú však živené univerzálnou energiou libida, *Erosom.*[1]

Kreativita podľa neho spočíva v schopnosti sublimovať, teda premieňať pudovú energiu na tvorivú. Pričom táto energiu, ktorá pochádza z pregenitálneho libida je presne ten istý druh energie, ktorá je uvoľňovaná priamo pri perverznej sexuálnej aktivite: *„Perverzie nie sú v emocionálnom slova zmysle ani beštiálne, ani degenerované, Vyvíjajú sa zo zárodku, ktoré sú bez výnimky obsahom nediferencovaných sexuálnych dispozícií dieťaťa. Pokiaľ sú potlačené alebo odklonené k vyšším, asexuálnym cieľom -čo sa deje prostredníctvom sublimácie -stane sa z nich zdroj energie pre veľké množstvo kultúrnych počinov.“*[2]

Toto vysvetlenie kreativity je obmedzené len sa objasnenie motivácie - energetického aspektu tvorivosti. Samotný mechanizmus procesu tvorivosti nie je v tomto citáte obsiahnutý, ale vzhľadom k poznatkom o Freudovej teórie bude umelecká tvorba podliehať zrejme podobným pravidlám princípu reality[3] alebo podobne ako funguje snová práca: Energiu a motiváciu pre naše sny dodávajú podľa Freuda predovšetkým potlačená sexuálne priania -libidózna energia. Funkciou sna je splniť prianie. Vzhľadom na to, že prianie, túžby prameniace z nevedomia sú väčšinou v nesúlade s naším vedomým, princípom reality, je potrebné obsah sna zamaskovať. Freud rozlišuje dve roviny sna, viditeľnú -*manifestovanú*, ktorú si pamätáme po prebudení, a tú druhú zamaskovanú -*latentnú*. Kľúčovou úlohou sna je cenzúra, snová

[1] Neskôr, ku sklonku života a nástupom nacizmu Freud postuloval existenciu deštrukčného pudu smrti – Thanatos, ktorý je opozíciou pudu života, Erosa.
[2] Z Freudovho fragmentu analýzy prípadu hystérie in CHASSEGUETOVÁ-SMIRGELOVÁ, J. *Kreativita a perverze*. Praha: Portál, 2001 str 114
[3] Freud koncipoval štruktúru osobnosti troma rovinami: Superego – osobná morálka jedinca, ktorá vzniká identifikáciou a superegom rodičov – zákazy a príkazy. Ego – centrálna riadiaca inštancia psychiky, riadi sa princípom reality. Id – pudová časť osobnosti, riadi sa princípom slasti. Princíp slasti je v konflikte s princípom reality, pričom tieto sily sa stretávajú v egu.

práca, ktorá prostredníctvom symbolického nahradenia (taktiež princípom kontrastu a zhustenia) snových obrazov maskuje jeho latentný obsah a vytvára tak zamaskovaný sen, ktorý potom môže uspokojovať nevedomé túžby a zároveň nechá naše vedomie ďalej nerušene spať, pretože mu nepredkladá akékoľvek rušivé obrazy.[4]
Samozrejme, aplikovať tento princíp na celú teóriu a vývoj umenia by bolo veľmi zjednodušujúce a zavádzajúce, nakoniec pre niektoré výtvarne smery i nemožné. Ale vzhľadom k téme tejto práce a okruhu autorov, ktorými sa tu budeme zaoberať, nie je táto teória až tak scestná.

Ďalším dôležitým pojmom vo vzťahu duševných procesov a ich prejavom v rámci tvorby je u človeka, ako jediného tvora, schopnosť *seba-externalizácie* (autoprojekcie, ako sa používa v psychoanalýze): *„...schopnosť reprodukovať vnútorné duševné procesy. To, že človek dokáže prežiť svoje vlastné impulzy vo vonkajšom objekte, znamená, že do neho premieta vlastné vnemy a pocity. Tieto projekcie sú nevedomé. Projekcia sa netýka len pocitov a predstáv, ale týka sa i hlbších emócií a psychologických procesov, ktoré je možné vyjadriť symbolicky, pretože každá emócia a každá subjektívne prežívaná myšlienka nachádza svoju vizuálnu reprezentáciu v symbole.“*[5]
Aplikovanie sublimácie a seba-externalizácie (autoprojekcie) v rámci kreatívneho prejavu človeka si načrtneme v nasledujúcich príkladoch, ktoré sa vzájomne dopĺňajú a prekrývajú: *arteterapia a art brut.*

[4] Freud, Sigmund. Výklad snů,Nová tiskárna Pelhřimov, 2005
[5] Ženatá, Kamila. Obrazy z nevědomí. 1.vyd. Praha: Portál, 2005 str. 8

2.1. Arteterapie

Arteterapia spadá do kategórie tzv. expresívnej psychoterapie (mimo iné rozlišujeme psychoanalytickú, dynamickú a interpersonálnu, behaviorálnu, kognitívnu, rogeriansku, existenciálnu, humanistickú, gestalt terapiu atď.), ale využíva i princípy psychoanalýzy, prípadne i ďalších prístupov. Vo všeobecnosti definujeme arteterapiu ako liečbu umením. Tým, že arteterapia sa radí medzi expresívne psychoterapie, predpokladá aktívny prístup pacienta (ďalej už budeme radšej používať označenie klient, ktoré je menej stigmatizujúce, ako doporučujú humanisticky orientovaní terapeuti), ktorý produkuje (umenie), ale takisto rozlišujeme i receptívny druh arteterapie, kedy terapia je založená na vnímaní umeleckého diela. Týmto druhom sa však teraz zaoberať nebudeme, i keď môže byť obsiahnutý v rámci produktívneho prístupu. V širšom poňatí arteterapia zahŕňa dieľčie expresívne prístupy terapie, vychádzajúc tak i z kategorizácie umeleckých žánrov: terapia výtvarným umením (najznámejšia práve pod obecnejším názvom arteterapia), muzikoterapia, tanečná a pohybová (performatívna) terapia, dramaterapia a iné. Voľba špecifického druhu arteterapie závisí jednak od terapeutických cieľov, možností a schopností klienta a samozrejme i samotného terapeuta. Každá z týchto arteterapeutických techník poskytuje špecifický druh zážitku v rámci sebapoznávania, sebavyjadrenia čí ventilácie emócií.

Ako bolo spomenuté, prototypom arteterapie je výtvarné umenie - maľba, ktorá svojimi možnosťami expresivity a dostupnosťou poskytuje širokú paletu pre sebavyjadrenie.

Ale i fotografia predstavuje investovania vhodný potenciál do skúmania jej možnosti uplatnenia v oblasti psychoterapie. Využitie fotografie ako arteterapeutickej metódy má svoje opodstatnenie a špecifiká, ktoré prislúchajú fotografii ako médiu. Mechanická deskripcia reality je kľúčovou a jedinečnou vlastnosťou, ktorú fotografia ponúka pre toto využitie. Niektorý terapeuti síce využívajú fotografiu ako katalyzátor v rámci dlhodobejšej terapie -najmä ak pracujú s klientmi, ktorí prišli o svojich blízkych alebo sú inak traumatizovaní, tiež sa uplatňuje v rámci terapie neurotraumatologických a neurodegenerativnych porúch mozgu -v prípadoch porúch pamäti, zraneniach mozgu, či alzheimerovej choroby atď. V týchto prípadoch, kedy sa

využívajú rodinné albumy fotografií sa fotografia využíva skôr ako receptívna forma terapie.

Fotografia však v tomto smere ponúka toho ďaleko viacej -jednak svojím retro-introspektívnym potenciálom aplikovateľným v rámci diagnostiky a taktiež i jej expresívnym potenciálom, ktorý by mohol byť využitý podobne ako je u maľby a performačného umenia teda v rámci arteterapie a dramaterapie.[6] Takáto „fototerapia“[7] založená na médiu fotografie (môžeme uvažovať takto aj o využití videa) by ponúkala trochu odlišné kvality ako sme zvyknutý u klasickej, maľbou koncipovanej arteterapie; teda okrem obrazovej expresivity by bolo možné naraz uplatniť i expresivitu pohybovo-vyjadrovaciu (napr. selfperformance) ako dramaterapiu, v ktorej je vlastne obsiahnutý katartický účinok znásobený i jeho fotografickým zaznamenaním. Takto zaznamenaná expresia by mohla byť analógiou psychoanalytického princípu terapie -a totiž znovu prežitím situácie, tzv. retraumatizácia situácie. Takisto akt fotografovania, v psychoanalytickom diskurze, môže nadobudnúť i podobnú funkciu ako má sen alebo neurotické fantázie, a to totiž splnenie priania, ktorého charakter vyplýva z vlastnosti fotografie ako média -t. j. splnenie priania je ratifikované a znovu prežívané prostredníctvom fotografie ako indexom skutočnosti, ktorá má buď dočasné trvanie, alebo je umelo vytvorená, či dokonca zavádzajúca, falošná. Fotografia slúži ako hmatateľný dôkaz: „Áno, toto som zažil.“ Ako príklady uvediem „turistov“ ktorí sa nechávajú vyfotografovať pred luxusným autom, ktoré im nepatrí (často krát s náležitými pózami, predstierajúc, že sú majiteľmi vozidla), takisto sa nechávajú fotografovať so slávnymi alebo inak atraktívnymi osobnosťami v pózach naznačujúcich, že sa jedná o ich dôverných známych, atď. Ďalej spomeniem i fenomén, ktorý je čím ďalej viac populárny a vyživovaný internetom: a to záznam a zdieľanie fotografií a videí seba v intímnych situáciách, či dokonca i trestnej činnosti a inej patológie. Médium takto vlastne umožňuje znovu prežívanie i sprostredkované -znovu prežívanie situácií, ktoré s nami zdieľajú cudzí ľudia. Tým, že tieto záznamy majú

[6] V rovine ponímania delenia fotografického prístupu, by som katartický účinok prirovnal výsledku inscenovanej fotografie a retro—introspektívny efekt bude určite mat vo fotografii podobu subjektívne—dokumentaristickú.

[7] Možno by bolo vhodné pouvažovať i nad iný vhodnejším názvom, pretože označenie „fototerapia“ sa užíva v rámci metódy fyzikálnej terapie elektromagnetickým žiarením, ktorá má baktericídny účinok a využíva sa i pri liečbe ochorenia z nedostatku vitamínu D, takisto sa bežne využíva v severských krajinách, ako profylaktická liečba proti poruchám nálady evokovanej nedostatkom slnečného žiarenia.

charakter amatérsky (po formálnej stránke) nám ešte viac evokuje pocit autenticity - zažívame fantázie s „normálnymi“ ľuďmi, presne takými ako sme aj mi. Nie nastrčenými hercami a modelmi.

Marshall McLuhan chápe média ako rozšírenie nervového systému; fotografiu tak možno metaforizovať ako extenziu pamäte ale takisto ako i platformu -zhmotnenú extenziu vedomia, kde je možné manifestovať latentné obrazy (túžby a želania) nevedomia s tým, že tu platí rovnako princíp cenzúry super ega, preto môžu byť niektoré túžby zašifrované (nevedome) na fotografiách len pomocou náznakov, resp. symbolov, čo možno podmieňuje i umeleckú fotografiu od primitívneho zaznamu obrazu[8] (napr. pornografie, drsnej, priamočiarej žurnalistiky).

To, že fotografia funguje ako zrkadlo a dokáže nám obraz seba zmraziť v podobe autoportrétu umožňuje fotografiu využívať v rámci terapeutického procesu budovania, či prebudovávania sebaponímania, ktoré je síce veľmi širokým pojmom, ale nám vystačí zamerať sa len na jeden z jeho aspektov -a to na subjektívne vnímanie tela alebo body image.

Body image v sebe zahŕňa okrem telesného ponímania -vnímania vlastnej telesnej schémy - taktiež i postoje, ktoré si utvárame k vlastnému fyzickému vzhľadu.

Médium fotografie ako nástroj pre prácu s vlastným body image objavilo množstvo umelcov už dávnejšie, niektorých si spomenieme v kapitole Fotografia ako zrkadlo; musíme však konštatovať, že problematikou body image a súvisiacimi otázkami identity v rámci umeleckej tvorby malo a má tendenciu zaoberať sa skôr ženská časť autorov, teda autoriek. Dôvodom je fakt, že u žien je telesný aspekt identity vnímaný cez jeho atraktivitu -miera ktorej sa pripisuje na zodpovednosť majiteľky tela -a ktorá úzko súvisí so sociálnym uznaním. U mužov sociálne uznanie a očakávania nie sú tak výrazne späté s fyzickou atraktivitou. Ženy psychicky ťažšie znášajú degradatívne zmeny svojho tela, ktoré sú spôsobené vekom, úrazom, či následkami chorôb (taktiež si neskôr spomenieme i autorky, ktoré sa skrze fotografiu vyrovnávali so stigmou po odstránení onkologického prsníka).

[8] Tu by sa dalo argumentovať, že umelecký prejav môže pôsobiť formálnou a obsahovou stránkou ako prvoplánový a primitívny a neumelecký (napr. pornografia, gýčová socha), a napriek tomu je uznávaný ako umenie, ako to využíva postmodernizmus, na čo by sa dalo zas argumentovať, že v takomto prípade je skutočný obsah (latentný) posunutý nad manifestovaný obsah, ktorý nakoniec slúži len ako formálna stránka diela.

K tejto problematike ešte uvediem časť z rozhovoru so Zdeňkom Lhotákom, ktorý sa zaoberá fotografovaním svojho tela v rámci tvorby: *"Ženský pohľad na vlastné telo je viac osobnou výpoveďou. Mužský pohľad je naopak obrátený k obecnejším rovinám vnímania tela. (...) Myslím že autoportréty všeobecne je možné považovať za podvedomú formu riešenia vzťahu k sebe a k vlastnému telu.....ďalšie možné interpretácie motívov k mojej práci ponechám psychoanalytikom, nemusím o sebe všetko vedieť."*[9]

Praktické využitie fotografie v rámci arteterapie by teda smerovalo skôr k problematike sebaponímania, s ním súvisiaceho budovania sebavedomia a sebaakceptácie. Čo sa týka konkrétnych diagnóz psychických porúch (teda okrem spomenutých negatívne vnímaných telesných zmien), horúcimi kandidátmi na takto koncipovanú terapiu sú poruchy telesného ponímania, mentálna anorexia a bulímia. Práve prostredníctvom fotografie by bolo možné pracovať s takto narušenou percepciou vnímania: tela. Takáto metóda práce s klientmi nie je dosiaľ dostatočne (alebo skôr vôbec) prebádaná a tak práve rozmáhajúcou sa dostupnosťou digitálnej fotografie môžeme dúfať, že fotografia sa stane riadným členom arteterapeutických techník, vzhľadom k tomu, že empiricky už bola táto metóda mnohokrát otestovaná práve vďaka umelcom, resp. umelkyniam.

[9] Šavrdová, Lenka: Rozhovor se Zdeňkem Lhotákem, in: Autoakt v české fotografii. Diplomová práce, ITF FPF SU, Opava 2004

2.2.Art Brut

"... Týmto pojmom rozumieme diela, ktoré vytvárajú osoby nezasiahnuté umeleckou kultúrou, a (v) ktorých sa uplatňuje len malý alebo žiadny podiel mimikry (na rozdiel od tvorby intelektuálov). Títo umelci čerpajú všetko - námety, voľbu materiálu, spôsob podania, rytmus, rukopis atď. - Priamo zo svojho vnútra a nie z klasických alebo módnych pojatí umenia. Sme tu svedkami absolútne rýdzeho umeleckého činu, drsného, surového, ktorý je v každej svojej fáze výsledkom výhradne vlastných umelcových pohnútok."[10]

V tomto úryvku citátu sú obsiahnuté základné princípy - vymedzenia surového umenia, ktoré vytýčil Jean Dubuffet: umelec, objaviteľ (pre širšiu verejnosť) zberateľ a propagátor art brutu. V tejto kapitole sa nehodlám zaoberať artbrutom so širšieho hľadiska, jeho historickým vývojom, či delením. Uvediem len jeho základné znaky, ktorými sa odlišuje od klasického, či lepšie povedané tradične chápaného umenia, ktoré budeme mať na pozadí pamäti, pri študovaní tvorby autorov v tejto práci, i keď ortodoxný tvorcovia artbrut ignorovali tradície umenia a už vôbec nemali akademické vzdelanie, ale zaujímajú nás skôr z hľadiska procesu a ich postoja k formálnej stránke tvorby.

Význačným rysom pôvodného umenie je maximálna autentickosť a istý druh egocentrizmu tým, že autor sa sústredí len na vlastný svet predstáv a vlastnú osobnosť. Narcizmus (?). Tvorcovia surového umenia často sami seba chápu ako médium, ktorému je dané sprostredkovať určité posolstvo. Sú tak v pravom slova zmysle inšpirovaní: počúvajú imperatívne hlasy vlastného vnútra, ktoré považujú za hlasy zvonka. Ich tvorba nie je dotknutá morálnymi konvenciami, ani racionalitou. Z absolútnej autenticity autorov pôvodného umenie vyplýva originalita ich výrazu a podanie. Často krát vynaliezajú nové, prekvapujúce techniky, ktoré však rozhodne nie sú produktom formálnej hry alebo umeleckého experimentovania, ale iba prirodzeným dôsledkom snahy o čo najvhodnejšie vyjadrenie predstáv. Príznačné je tiež používanie

[10] Dubuffet , Jean. Raději art brut než kulturní umění, 1949, in: Nadvornikova, Alena. L´art brut, umění v původním (syrovém) stavu, Praha: Galerie hlavniho města Prahy, 1998, str. 17.

tých najobyčajnejších nástrojov (perá, pastelky, fixy) nečakaným spôsobom a na druhej strane suverénne využívanie klasických techník olejomaľby a akvarelu.[11]

Ďalším rysom surového umenia je výrazná pôvodnosť, takmer absolútna originalita, žiadna spätosť s výtvarnými tradíciami umeleckých vplyvov, neznalosť histórie umenia. Voči estetickým a kultúrnym normám prejavujú tvorcovia absolútnu nevedomosť a ľahostajnosť.

Ďalším dôležitým rysom artbrut je, že jeho tvorcovia sami seba väčšinou nepovažujú za umelcov, tvoria v skrytosti a izolácii a bez ašpirácie presadiť sa v rámci histórie umenia. Popud k výtvarnému počinu sa často objavuje vo chvíli, kedy sa odohralo alebo práve prebieha nejaké osobné dráma, citovej trauma či tragická životná udalosť. Prostredníctvom tvorby abreagujú, kanalizujú emócie a takisto im táto tvorba poskytuje zmysel existencie, čo sa môže prejavovať až obsesívnou pravidelnosťou a pedantnosťou v tvorbe pri ktorej striktne dodržiavajú sebou vymedzené pravidla a podmienky tvorenia.[12]

A na záver tejto kapitoly by som ešte uviedol charakteristické znaky akými sa prejavujú jednotlivé, základné typy duševných porúch – psychózy a afektívne poruchy nálady. Uvedené charakteristiky zozbierala slovenská sochárka a arteterapeutka Jaroslava Šicková-Fabrici.[13]

Medzi typické znaky kreatívneho prejavu schizofrenikov uvádza chudobu námetov a stereotypy. Frekventované sú námety samovraždy, utrpenia, hrobu či zármutku - symboly smrti. Obrazy majú nedostatok zmysluplnosti. Vyskytujú sa v nich strnulé figúry alebo postavy poskladané z fragmentov, ďalej objavujú sa bizarné alebo strnulé tváre, ktoré pôsobia skôr ako masky. Často krát vyobrazujú skrútené časti tela, ktoré pripomínajú geometrické vzory. Ďalej často krát sa vyskytujú vpisované texty, ktoré môžu absentovať zmysel, či spätosť s vyobrazením. Kompozícia býva nevyvážená, dezintegrovaná, obvyklé sú aj deformácie, transparentnosť ale na druhej strane vypracované detaily, či časti obrazu - barokovo zdobené tvary a groteskné vyobrazenia. Nápadná je regresia výtvarného výrazu, návrat do infantilizmu.

---

11 Nádvorniková, Alena. K surrealismu. Praha: Torst, 1998.
12 Nádvorniková, Alena. Art brut v českých zemích, Mediumici, solitéři, psychotici, Muzeum umění Olomouc: Arbor vitae. 2007.
13 Šicková-Fabrici, Jaroslava. Základy arterapie 1. vydani, Praha: Portal, 2002

Typické prejavy bipolárnej afektívnej poruchy vo výtvarnom prejave sú u manického typu sexuálne symboly (!) a euforické témy. Pacienti používajú divoké farby, ale kompozícia je chudobná, nedbalá, línie bývajú neprehľadné. Papier býva úplne zaplnený. Štýl je voľný, plný pohybu. Naproti tomu depresívne pacienti používajú tmavé tóny a celkovo málo farieb. Viditeľný je nedostatok detailu, nahota, zvýšená kontrola a sebaovládanie, evidentné je minimum vloženej energie.

"Výtvory duševne chorých vo všeobecnosti často oscilujú medzi dvoma pólmi. Jeden tvoria výrazovo bohatá tvorba, množstvo fascinujúcich artefaktov s prebujnenými tvarmi ornamentálneho alebo geometrického charakteru. Často sa prejavuje fenomén tzv. horror vacuo (strach z prázdna). Na druhom póle potom stojí chudobná až prázdna výtvarné reflexia. V prázdnote a chudobe výrazu sa odráža pocit samoty, odcudzenia, prázdnoty." [14]

[14] Ibid

3. Fotografia ako zrkadlo

„Rozhodla som sa pre psychoanalýzu seba samej – začala som sa fotografovať“ Linda Benedict—Jones

Jedným z prvých inscenovaných portrétov, ktorý je dokonca časovo i obsahovo (ako autorská reaktívna výpoveď) priamo spojený s vynálezom fotografie, je autoportrét Francúza Hippolyte Bayarda nazvaný „Autoportrét ako utopeného“[15]. Autor sa na fotografii štylizuje do pózy samovraha, utopeného a týmto činom manifestuje svoju frustráciu a sklamanie z toho, že mu nebol uznaný titul vynálezcu fotografie.[16] Je otázne, nakoľko vážne, a s akou mierou recesie vytvoril autor toto dielo a nakoľko sú jeho reflexie autentické; Dnes nám môže táto fotografia pripadať skôr ako kuriózny spôsob vysporiadania sa s vlastnou ješitnosťou, čím vlastne musíme zároveň ale uznať, že je prvým z autorov, ktorý použil fotografiu ako reflexiu svojho subjektívneho pocitu -ventilovanie vlastných emócii.

Ďalší zásadný autor, poľský avantgardný maliar, spisovateľ -dramatik a fotograf, Stanislaw Ignacy Witkiewicz aka Witkacy, využíval fotografiu ako metódu skúmania duše. Fotografie, zobrazujúce detaily vlastnej tváre a tiež tvárí svojich blízkych, zachytávajú oči, často krát rozmazané, „*sťaby okna, skrz ktoré je možné zachytiť duševné turbulencie*.“[17] Neskôr, v 30—tých rokoch minulého storočia sa Witkiewicz zaoberal drogovými experimentmi, čo bolo badateľné aj v jeho vizuálnej tvorbe z konca dvadsiatych a tridsiatych rokov.[18]

---

15 Self Portrait as a Drowned Man , 1840

[16] Snímok je na zadnej strane vybavený textom, samovražedných manifestom, v ktorom sa uvádza:
" Toto telo patrí H. Bayardovi, vynálezcovi procesu, ktorý práve vidíte. Pokiaľ viem, tento neúnavný experimentátor bol tri roky zamestnaný svojím vynálezom. Vláda, ktorá toľko toho uznala pánu Daguerrovi, povedala, že nemôže nič urobiť pre pána Bayarda, a tento nešťastník sa preto utopil ... Ach ta rôznorodosť ľudského života! Bol v márnici niekoľko dní, nikto ho nepoznal, ani si na neho neuplatňoval nárok. Dámy a páni, mali by ste radšej poodstoupit aby nebol ranený váš čuch, pretože ako môžete vidieť, tvár i ruky džentlmena už začínajú zahnívat. "
- Hippolyte Bayard, 18. októbra 1840.

[17] Ewing, William. The Body,Photographs of the Human Form, San Francisco Chronicle Books, 1994 str. 294

18 Po sovietskej invázii do Poľska dňa 17. septembra 1939, Witkacy spáchal samovraždu, ktorú si naplánoval spoločne so svojou milenkou, ktorej však nakoniec do nápoja nenamiešal jed, ale len uspávací prášok a sám si podrezal žili. Jeho milenka ho po prebudení našla mŕtveho.

polovici 70—tých rokov a v priebehu 80—tých čoraz viac fotografov obracia fotoaparát proti sebe. Ponímanie autoportrétu sa tak začína deliť do dvoch línii; jedni využívajú autoportrét vo svojej tvorbe programovo a ich tvorba sa sústredí na otázky identity, gender alebo riešia politického, čí kulturneho paradigmatu. Spomeniem tu autorky Cindy Shermann, Caroleene Schneeman, Shirin Neshat, Marina Abramovic...Spoločnou charakteristikou ich prace je, že autoportrét nie je reflexiou ich individuálneho, intímneho prežívania, ale telo používajú ako všeobecný symbol diskurzu v ktorom sa pohybujú. Tvorba týchto autorov v rámci média nie je striktne vymedzená a často lavírujú medzi videoartom, inštaláciou a bodyartom.

Druhá línia autorov/iek ku ktorým smeruje aj táto práca, poníma autoportrét ako výlučne subjektívny, reflektujúci individuálne prežívanie a zároveň je sebaexploráciou, introspekciou duševných stavov. Autori využívajú výlučne fotografiu, ich tvorba neprechádza do iných médií, a často krát to bol aj dôvod, prečo začali fotografovať (mnohí autori predtým neboli fotografmi) a tiež ich intímne cykly môžu predstavovať len určitú uzavretú periódu v ich tvorbe, vždy súvisiacu s ich vlastnou krízou, ku ktorej sa už v neskoršej tvorbe ďalej nevracajú.

Spomeniem tu cyklus z konca 70—tych rokov od autorky *Lindy Benedict—Jones.* Jej súbor autoportrétov „*O sebe*“, predstavuje zároveň i autoterapiu osobnej a partnerskej krízy: *„Všetky tie fotografie sú autoportréty. Samozrejme v širšom slova zmysle, pretože na všetkých nie som zachytená ja osobne. Pôvodne nevznikali vedome. Začala som to robiť, keď som prežívala svoju doteraz najväčšiu osobnú krízu. Bolo to potom, čo sme sa rozhodli s manželom žiť každý sám...“*[19]

Z českých autoriek na úvod rád uvediem Ditu Pepe, predtým Hornsteinerová, ktorá autoterapiou prechádza vo všetkých etapách svojej tvorby, od inscenovaných portrétov známych až po autoportréty, ktoré sú už rozvinutejšie i v rovine sociologickej. Autorka dokonca vytvorila i teoretickú bakalársku prácu v ramci studia na ITF, v ktorej sa zaoberá fotografiou ako spôsobom terapie. *„Svou diplomovou praci*

[19] Mrázková D.,Príbeh fotografie, Praha: Mladá Fronta, 1985 str. 224

chci doložit důkaz o tom, že fotografie může určitým způsobem i lečit. Chci byt konkrétní, chci proto psat jen o vecech, které bezprostredne týkají pouze mne...“.[20]

Ďalej, Jiřinu Hankeovú, ktorá svoje zložité obdobie depresie zaznamenávala kompaktom a vytvorila tak súbor *„Trapný pokus o autoterapii”,* ktorý je akousi exkurziou do autorkinho tríznivého obdobia prežívania*:*

“Fotoaparát přiložený ke spánku byl mým prvním, neplánovaným snímkem tohoto cyklu, který jsem pořídila ve stavu hluboké deprese. Místo výstřelu však cvakla jen spoušť závěrky. Úleva trvající zlomek sekundy pominula. Pak následovaly další autoportréty. Byly vyvolány momentálním stavem duše s následnou okamžitou reakcí. Při fotografování jsem se dostávala do krátkého stavu vytržení, oproštění od beznaděje, byť na onen pouhý zlomek sekundy. Psychofarmaka jsem se marně pokoušela nahradit zviditelněním stavu duše.” [21]

Tento popis duševného stavu počas fotografovania – ktorý svojím charakterom utlmovania psychickej bolesti snahy zviditeľniť a zaznamenať duševný stav by sa dal považovať za rituálny – podobne ako hraničné osobnosti sa snažia potvrdzovať svoju existenciu tým, že si spôsobujú fyzickú bolesť: „Trpím - teda som“, tak i u depresie môže mať rituál fotografovania charakter snahy potvrdiť si svoju existenciu, prítomnosť seba samého.

Druhou rovinou, ktorá však kauzalne koreluje s prvým, depresie týkajúcim sa, plánom fotografického cyklu, je skúmanie vlastného tela a snaha vysporiadať sa s nezvratnými zmenami fyzična (určite tiež psychična) následkom starnutia. Fotografie lavírujú medzi dokumentom naoko všednej reality rana až po self-performance alegorizujuceho prežívanie straty fyzickej atraktivity. Túto rovinu súboru môžeme interpretovať ako snahu spoznávania a vytvárania si nového vzťahu k vlastnému telu a to terapiou šokom – prehnanou negáciou ženskej atraktivity – až anti-ideálu akoby sa chcela autorka dostať do krajnosti, poznať vlastný protipól atraktivity, odkiaľ začne budovať svoj nový postoj k fyzičnu.

---

[20] Hornsteinerová D. Fotografie jako forma sebaterapie. Diplomová práce, ITF FPF SU, Opava 1998 str. 7

[21] http://www.volny.cz/jirina.hankeova/kapitola-12/12-komentare.htm (15.7. 2009)



Jiřina Hankeová, Trápny pokus o autoterapii, 2006

Podobne ako prebubescentné dievčatá skúmajú svoje možnosti tela a fyzickej atraktivity prehnaním napodobenia ženského ideálu v rámci hry, experimentovania s telom (hranie sa na dospelú, prehnaný make-up, telesné pózy až sexuálneho charakteru a iné zvýrazňovanie ženských atribútov). Fotografický záznam potom slúži ako dôkaz a materiál pre ďalšie podrobnejšie skúmanie, ktoré zároveň môže byť finálnou fázou procesu nadobudnutia nového body image a teda i prehodnotenia postoja k vlastnému telu.

Podobný prístup je možné zaznamenať i u autoriek vyrovnávajúcich sa so situáciou po odstránení onkologického prsníka. Izraelska fotografka Tal Boaz, alebo Jo Spence využívali fotografiu na prehodnotenie svojho bodyimage stigmatizovaného odstránením hlavného znaku ženskej atraktivity. Jo Spence sa však už predtým zaoberala skúmaním samej seba a to v kontexte rozvíjajúceho sa feminizmu 70-tých rokov, identifikovala sa s jeho aktivitami pozdvihujúcimi povedomie žien.

Po diagnostikovaní rakoviny prsníka sa ťažisko jej práce premiestnilo na skúmanie využitia fotografie ako liečebnej metódy, na ktorom spolupracovala s Rosy Martin a spoločne túto metódu nazvali "Photo terapy", ktorá našla široký ohlas a prijatie hlavne u ženských hnutí orientovaných na zdravie. Toto bol aj jedným z predpokladov, prečo sa rozhodla svoj boj s osobnou, intímnou tragédiou zverejniť: *“Pre Jo Spence bola diagnóza rakoviny šok a fakt, že príde o prsník bola pre ňu úplne novou situáciou, s ktorou sa vo svojich predchádzajúcich teoretických prácach o sebaobraze a politike tela doposiaľ nezaoberala. Dočasne dezorientovaná, prepadla depresiám, ale čoskoro pochopila ,že toto je prípad, ktorý musí začať dokumentovať. Spence si uvedomila, že táto choroba predstavuje pre ňu úplne nový súbor výziev, a to*

nielen vo vzťahu k samotnému ozdravnému programu ktorý musí podstúpiť - konvenčne alebo alternatívne - ale taktiež ako zapojiť práve fotografiu do svojho rušného plánu prežitia rakoviny."[22]

Po jej víťazstve nad rakovinou sa vrátila na scénu, v roku 1991 bola pozvaná na turné so svojou prácou naprieč USA, Kanadou a Austráliou, ktoré bolo pre ňu vyčerpávajúce. Po jej návrate jej diagnostikovali leukémiu. Pokus o boj s týmto novým problémom však už nebol tak úspešný ako jej pôvodná predchádzajúca práca, pretože jej vyziabnuté telo už sotva mohlo na fotografiách reprezentovať bojovníčku. Svoju tvorbu začala potom orientovať smerom k smrti, začala viacej pracovať s fotomontážou. Vytvorila cyklus "Photo Fantasy" – akési nepriame alegorické odkazy ktoré chcela prezentovať vo výstavnom projekte "The Final Project", jej stav sa však náhle zhoršil a bola prijatá do hospicu, kde zomrela v roku 1992 v Londýne. Práca Jo Spence ostáva na poli užitia fotografie v rámci terapia a autoterapie priekopníckou, a to aj z toho dôvodu, že jej fotografia primárne pomohla získať sebavedomie a silu bojovníčky, čo určite katalyzovalo prekonanie jej prvého stretu so zákernou chorobou.



Jo Spence, Picture of Health, 1982 – 1986

[22] Dennett Terry. Jo Spence. Autobiographical Photography: Self, Class and Family, Jo Spence Memorail Archive, London / Shinsuisha Publishers, Tokyo, 2004 Str 18

4. Kazuistika Francesca Woodman

V polovici 80-tych rokov sa Francesca Woodman (1958 -1980) stala post morte rešpektovanou a vplyvnou umelkyňou v rámci súčasnej fotografie a jej presahov do ostatného umenia (najmä bodyartu). I keď publikované fotografie nepresahujú počet 120, z celkového množstva niečo cez 800 kusov fotografii, pripočítavajúc k tomu aj niekoľko video-artných sekvencií; musíme si uvedomiť pomerne extrémnu krátkosť doby, kedy stihla vytvoriť dôležitý corpus diela, ktorého dopad už autorka nestihla vôbec zažiť, ako upozorňuje Chris Townsend. Ďalším dôležitým faktom je, že jej tvorba prechádzala obdobiami, kedy tvorila ako školáčka, študentka a nakoniec mladá žena. Z hľadiska vývinovej psychológie sa jedná práve o kruciálne obdobia, kde sa prestriedajú krátke ale zato veľmi intenzívne fázy vývoja – obdobie dospievania (predpuberta a puberta) a rannej adolescencie – ktoré sprevádzajú jednak fyzické (morfologické a hormonálne) a s nimi súvisiace aj psychické zmeny a nastolenie sexuality ako súčasti identity. Všetky tieto zmeny anticipujú určité výkyvy v prežívaní a zvládnutie jednotlivých fáz je podmienkou, alebo východzím stavom pre ďalšie fázy vývoja.[23]

Rovnako je potrebné podotknúť, že i autorský vývin Francesci Woodman bol stále v procese vývoja a pravdepodobne sa nestihol ani ustáliť; na veľkú časť tvorby musíme nahliadať s vedomím, že sa mohlo jednať o autorské vysporiadanie sa zo školskými cvičeniami – zadaniami a celkovo na prácu, ktorá nebola, podobne ani ako osobnosť vykryštalizovaná. Napriek týmto argumentom nám stále ostáva nápadná a nemenná príchuť, prítomná u všetkých fotografií (či sa na ne dívame z časového hľadiska alebo hľadiska účelového, zadanie -voľná tvorba, experiment).

Priateľ F. W., David Levi Strauss konštatoval, že *"...odpočiatku sa Franceska umiestňovala do podivného sveta, anti-obrazu. Jej telo sa vnára do obskúrnosti momentu zahaleného úzkosťou...."*[24]

---

[23] Zmeny v procese vývoja – krištalizácie osobnosti sú zaznamenateľné i na zmenách rukopisu listu z roku 1974 a potom z listu 1976 adresovaných rodičom F. W. a napokon zmena je badateľná i na rukopise z listu adresovanému Yellen Associates z roku 1980. Samozrejme, štýl rukopisu závisí aj od adresáta, ale vzhľadom k radikálnym grafologickým posunom autorky to môžeme túto nestálosť pripísať k vývinovým zmenám.

[24] David Levi Strauss, After You, Dearest Photography: Reflections on the Work of Francesca Woodman, katalóg k výstave, autory textov: Janus, Elizabeth, Sloan Rankin, Philippe Solliers and David

Early Works 1972 -1975

Celá umelecká tvorba Francesci Woodman by sa dala kategorizovať ako autoportrét; Hneď na počiatku umeleckej tvorby vymedzila samu seba za výlučný subjekt svojich fotografií; Portrét ako trinásťročnej predstavuje manifest jej tvorby – jedná sa o autoportrét v protisvetle, ktoré dáva telu zvláštnu auru a spolu s viktoriánskym interiérom (ku ktorému sa ešte vrátime) vytvára atmosféru magického realizmu alebo odkazuje na gotiku, ako si všimli niektorí kritici. Tvár je odvrátená, prekrytá vlasmi, ale puctum fotografie je gesto voľne visiacej pravej ruky, ktorá pôsobí neživo a akoby bolo nejako zvýraznená, nielen svetlom, ale i veľkosťou. Ruky na fotografiách Francesci Woodman bývajú často nápadným znakom (takisto potom i rukavice). Ľavá ruka stláča predĺženú spúšť. *„Zväčša fotografia odráža vzťah medzi fotografujúcim a fotografovaným, u Woodman tento vzťah kolabuje.“* [25]



Self-Portrait at Thirteen, Boulder, Colorado, 1972

Levi Strauss. Francesca Woodman (Paris: Fondation Cartier pour l'art contemporain; Zurich: Scalo, 1998) str. 36

[25] Ibid

Na otázku, ktorú jej položila ďalšia jej priateľka a neskôr aj kritička jej diela, Sloan Rankin, prečo fotografuje samu seba, Francesca Woodman odpovedala: „*Je to vec pohodlnosti, som si vždy k dispozícii*“.[26] Táto pohotovo vtipná odpoveď tiež charakterizuje jej introvertnú, až narcistickú vzťahovú orientáciu. Prevažná časť Francescinej tvorby je až obsesívne autobiografická, a to do takej miery, že i keď fotografovala niekoho iného, reálneho modela, stále bola u nej prítomná snaha zakomponovať seba či už priamo – vo forme dvojportrétov spolupózovaním, alebo v prípade, že na fotografii sa vizuálne nenachádza Francesca, buď ju cítime stojacu vedľa alebo dokonca vtelenú do toho človeka, teda každý portrét vnímame ako jej autoportrét. Francesca Woodman ak aj má „po ruke“ iného modela, nikdy nepriznáva jeho individualitu. Francescine fotografované telo ma tú vlastnosť, že vie splynúť s okolím, stenami, predmetmi, rozptýliť sa v šere. Vlastne sú dve Woodmanové: Francesca model, ikona, ktorá sa nikdy nemení a Francesca fotograf, ktorú nikdy nespoznáme.

Aby sme sa vrátili k počiatkom tvorby Francesci Woodman, bolo by vhodné načrtnúť si východziu situáciu, z ktorej sa začal odvíjať jej umelecký príbeh. Francesca pochádzala z umeleckej rodiny, jej otec Georg bol maliar a sochár, matka Betty bola keramička. Odmalička bola Francesca vystavovaná umeniu a diskusiám týkajúcich sa umenia, ich rodinu navštevovali umelci, niektorí dokonca i v rámci histórie známejší (David Hockney, Hilton Kramer, Richard Serra, Nancy Graves,...). Taktiež je dôležitý fakt, že rodičia ako umelci realizovali svoje projekty v rámci grantov a tvorili i mimo Spojené štáty. Vlastnili sídlo v Taliansku, kde v rámci umeleckej subkultúry našla svoje miesto a kontakty neskôr i Francesca. Celá rodina Woodmanovcov hovorila plynule taliansky. Rozhodne mala vytvorené ideálne podmienky pre svoj umelecký rozvoj.

V úvode svojej tvorby vytvára fotografie, autoportréty - alebo lepšie povedané – autoakty v exteriéry v duchu americkej gotiky a surrealizmu. Už tieto fotografie sú predzvesťou jej ďalšej tvorby, kde miesi prvky morbidity a erotizmu – Thanathos a Eros. Práve pôvodná americká gotika je podľa teoretikov Woodmanovej diela základným východiskom jej tvorby a tento žáner bol znovu prehodnotený objavením sa

[26] Rankin Sloan, Peach Muble – Ideas cooking, katalóg k výstave, autory textov: Janus, Elizabeth, Sloan Rankin, Philippe Solliers and David Levi Strauss. Francesca Woodman (Paris: Fondation Cartier pour l'art contemporain; Zurich: Scalo, 1998 str. 12

feminizmu v 60. – 70. rokov, ale tento krát sa stal už fenoménom masovej kultúry (Stephen King, hollywoodske filmy typu Texaský masaker motorovou pílou, Halloween, etc...).



Untitled Boulder, Colorado, 1976



Untitled Boulder, Colorado, 1972-76

e treba brať v úvahu, že väčšina teoretičiek sa v súčasnosti pozerá na tvorbu Woodmanovej cez prizmu feminizmu a tak jej prácu vnímajú ako fenomén, ktorý kritizuje historickú a lingvistickú konštrukciu feminizmu a snaží sa produkovať feministickú estetiku. Ďalšou tendenciou je nazeranie na autorku a jej dielo ako na obeť, ktorá sa snaží ubrániť sa voči hostílnemu prostrediu, je akousi tragickou hrdinkou. Pravdou je, že samotná Woodman sa štylizovala do polohy viktoriánskej hrdinky, ktorá sa narodila v nesprávnom čase (ako je vidieť i na fotografiách z jej civilného života, fotografiách z výstav, alebo so známymi, kde si všimneme nápadný viktoriánsky štýl obliekania a údajne jej obľúbenou knihou bola Jane Eyrová). Rovnako i jej tvorba pôsobí na tú dobu dosť staromódne, po formálnej stránke, v porovnaní s dielami, ktoré už vtedy produkovali Schermanová, Richard Prince, Andy Warhol a ďalší. Woodman sa snažila vyhýbať masovej kultúre. Žila si vo svojej vyšinutej viktoriánskej dobe. Je ťažké povedať nakoľko mala Woodman vo svojom veľmi mladom veku feministické povedomie a nakoľko ho programovo riešila vo svojej tvorbe. Ak sa však celkovo pozrieme na dielo Francesci Woodman, ktoré je plné (jej vlastnej) nahoty a nabité erotizmom, ktoré sú v kontraste s jej viktoriánskym image – tmavé, dlhé sukne, vysoké čížmi a hrubé svetre zakrývajúce akékoľvek atribúty ženskej sexuality, môžeme jej fotografie vnímať ako sexuálne fantázie, ktoré boli príznačné pre

neurotické (hysterické) pacientky Sigmunda Freuda v časoch viktoriánskych. Práve prítomnosť erotizmu v jej fotografiách je kladená do úzadia, jej dielo sa často interpretuje len v obmedzenej rovine, rovine semiologicko - lingvistickej. Pri nazeraní na fotografie F.W. netreba zabúdať, že sú dielom veľmi mladej ženy, ktorej telo dospievalo a sprievodným javom tohto procesu mohlo byť aj náležité (možno až prehnané) sebapozorovanie, vytváranie alebo redefinovanie nového telesného schéma, ako súčasti identity. Na druhej strane, Woodman tým, že svojím vzdelaním a umeleckým zázemím si bola od počiatku vedomá možností a problematiky fotografie ako média vôbec, a z jeho limitmi sa snažila i vedome pracovať, preto je i vďačným objektom esejí teoretikov a kritikov fotografie.

Pri hodnotení jej diela sa budem teda snažiť vzhľadom k problematike a adekvátnosti jej diela predostrieť vám viacero pohľadov, prístupov naraz.



Untitled, Rome, 1977-78 *Untitled, New York, , 1979-80* *Untitled, Providence,Rhode Island, 1975-76*

Providence 1975 – 78

Fotografie z tohto obdobia vznikali práve počas štúdia na Rhode Island School of Design (ďalej len RISD). Niektoré fotografie nesú popisy, akoby boli zadaniami, školskými cvičeniami, ako vo svojej eseji upozorňuje Rosalind Kraussová: *Hĺbka ostrosti, Uhol pohľadu, Tri druhy melónu v štyroch druhoch osvetlenia,* Dokonca i abstraktno-imaginárnejšie názvy fotografii by v skutočnosti mohli byť školskými zadaniami cvičení *Byť anjelom* ako portrét niečoho, čo neexistuje alebo *Space*^{2} ako práca s priestorom, ktorá potom i neskôr vo Francescinej tvorbe prejavuje svojím klaustrofobickým prístupom; Nahé telo vtesnané do sklenených vitrín nikdy neostáva staticky uväznené ako exponát -Je vždy v pohotovosti rozptýliť sa a zmiznúť alebo je už zachytené tesne po opustení telesnej schránky, ktorá v tom momente ochabla a vypadla z vitríny. V ďalšej miestnosti, ktorá je už prázdna stoji postava akoby v kŕči tranzu s chvejúcou sa hlavou, tesne pred premenou, ku ktorej dochádza na ďalšej fotografii, kde je už postava zachytená ako sa jej častice rozplývajú do priestoru alebo prechádza neviditeľnou bránou do iného sveta[27]. Chris Townshend uvádza, že Woodmanovej fotografie zobrazujú subjekt, ktorý je rozprestretý medzi prítomnosťou a absenciou – kedy telo je na pomedzí viditeľnosti a identity.



Space^{2} *Providence,Rhode Island, 1976*

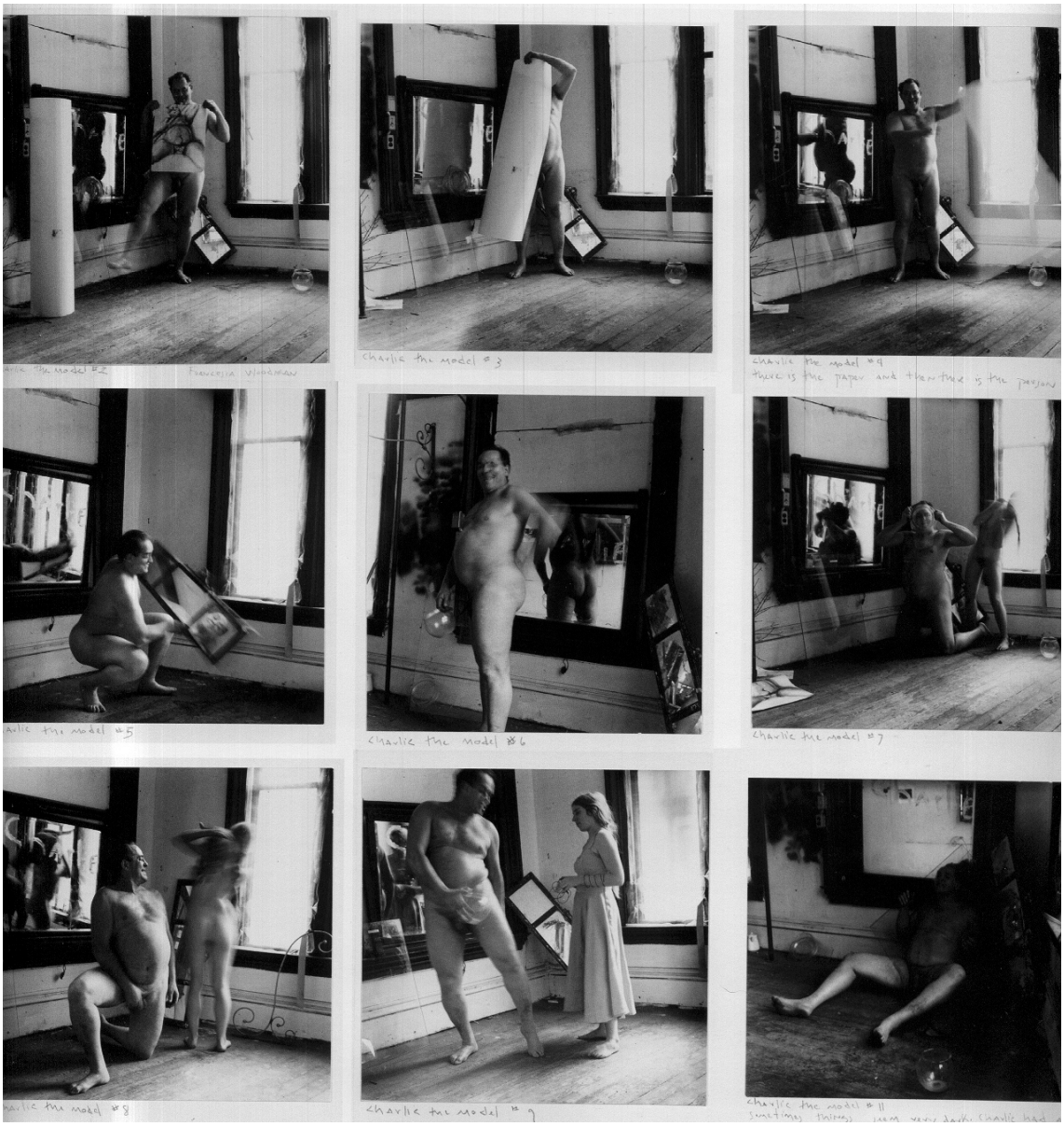
27 Na kontaktoch negatívov dokonca Francesca dokreslila perom geometrické brány, miesta, prechodom ktorých tele začne miznúť.

Ďalšou, dôležitou črtou formálneho aspektu Woodmanovej tvorby, okrem geometrického riešenia kompozície, je používanie štvorcového[28] formátu fotografie, čo podľa C. G. Junga predstavuje *realizačnú rovinu bytostného Ja*. *„Štvorcový formát ustanovuje svojou dokonalou vyváženosťou dĺžky a šírky zvláštny, do stredu sa zbiehajúci priestor, vhodný na vyjadrenie uskutočneného bytostného Ja v hraniciach „pozemskej štvorice“. Pre radu obrazov sa štvorcový formát volí väčšinou vtedy, chceme po slede naratívnych obrazov vytvoriť kvalifikované autozobrazenie, viac koncentrované na seba samého, alebo ako celostný autosymmbolický obraz.“* [29]

Súbor fotografii *Model Charlie* tiež mohol vzniknúť ako realizácia školského zadania v rámci psychologického portrétu človeka. Francesca realizovala foto happening s Charliem „*...ktorý je modelom na RISD už 19 rokov, myslím, že dobré pozná, aké je to byť sploštený do formátu papiera“*, ako je uvedené na úvodnej fotografii.

Autorka tu znovu pracuje s geometriou, so zdvojrozmernením priestoru do ktorého je vsadené (nahé) telo Charlieho, ktorý sa snaží pózovať a zdá sa, že túto seansu si užíva. Na tretom zábere je popiska *„Tu je papier a tu je osoba“*, Charlie drží väčší kus papiera ktorý sa ak závoj rozplýva v svetle a priestore. V šiestom a siedmom zábere k nemu pristupuje efemérne nahé telo Francesci. V nasledujúcom zábere stojí už oblečená, je prítomna a inštruuje Charlieho, ako má pózovať. Jej telo sa mierne stráca v dlhej expozícii. Posledný, deviaty záber, kde model ostal osamelý, pôsobí najviac uzkostlivo, akoby odkazujúci na smrť - Charlie leží v tmavom kúte s tabuľou skla pritlačenou k tváry a telu. Obrázok má popisku: *„Niekedy sa nám veci javia príliš tmavo. Charlie mal infarkt. Dúfam, že bude skoro v poriadku.“*

28 Možno i názov súboru Space2 vychádza zo štvorcového formátu kamery
29 Riedel Ingrid, Obrazy v terapii, umění a náboženství -- Interpretace obrazů z pohledu hlubinné psychologie, Praha: Portál, 2002 str 78



Charlie the Model, Providence,Rhode Island, 1976-77

V tomto súbore, ak ho budeme vnímať ako portrét človeka opäť Francesca potláča individualitu portrétovaného. Alebo individualita je obmedzená len na v rámci účelu, aký mu Francesca prisudzuje. . Charlie je len „nájomný model“ s ktorým Woodmanová vo svojom „kabinete“ experimentuje a skúma tak možnosti fotografie, jej obmedzenosť na dvoj-rozmernosť, ktorú na niektorých fotografiách násobí simuláciou zdvoj-rozmernenia subjektu v realite – Charlie drží kresbu svojho tela, Charlie nakláňa svoj dvojrozmerný odraz v zrkadle do kamery, Charlie sa snaží sploštiť hmotu svojho tela pritlačením na sklo. To, že táto séria fotografií nepôsobí ako bežná etuda, či

záznam performance, autorka dosahuje svojimi jemne ironickými komentármi týkajúcimi sa Charlieho osudu. Vzhľadom k explicitnej nahote oboch aktérov a neplnoletosti Francesci (18 rokov - v USA je dospelosť až od veku 21 rokov) a tiež berúc v úvahu puritánskosť americkej kultúry musel tento happening pôsobiť dostatočne provokatívne.

Podobný princíp riešenia dvoj-rozmernosti Francesca uplatňovala i na ďalších fotografiách, auto-aktoch, kde sa akoby telo snažila zploštit a predpripraviť tak pre dvojrozmernú fotografiu.



Untitled, Providence,Rhode Island, 1976



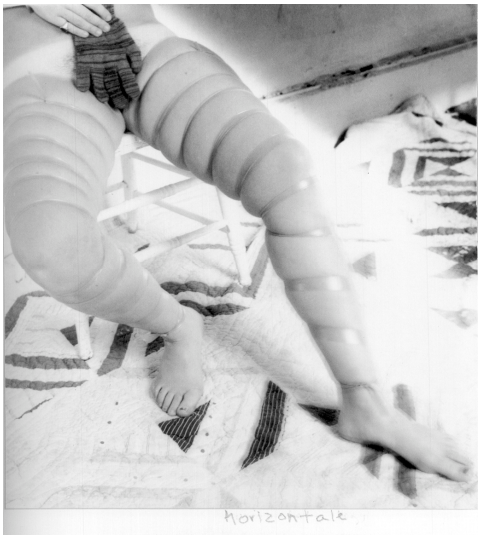
Untitled, Providence,Rhode Island, 1976

Ďalšie fotografie, pomenované *Vertikálnosť* a *Horizontálnosť* sú riešenia (pravdepodobné zadanie bolo vertikálne a horizontálne riešenie línií), ktoré znovu demonštrujú *„subjektivizáciu objektivity jazyka pohotovým inštinktom zaznamenať formálnosť prostredníctvom tela“*[30]. Autorka tu teda nepracuje s telom ako formou, ale telo tu predstavuje znak, ktorý môže nadobúdať rôzne významy. Skrz telo transformuje a uchopuje pojmy. Telo sa zmení na pojem vertikálnosť alebo horizontalnosť.

30 Krauss R., Francesca Woodman: Problem Sets, katalóg k výstave Francesca Woodman, Retrospective, Espacio AV, Murcia Cultural, 2009, str. 86



***Verticale**, Providence,Rhode Island, 1976*



***Horizontale**, Providence,Rhode Island, 1976*

Je ťažké teraz posudzovať nakoľko bola Francesca Woodmanova inšpirovaná prácou Hansa Bellmera, ktorého dielo je presiaknuté anatómiou a fetišizmom. Chasseguet-Smirgelová vníma dielo Hansa Bellmera ako za prejav perverznej osobnosti, ktorá sa snaží zaujať rolu stvoriteľa a vytvoriť z chaosu nový vesmír, kde je možné čokoľvek.[31] Bellmer k svojej tvorbe predniesol vetu: *„Telo sa dá prirovnať k vete, ktorá sa ponúka k rozloženiu na svoje pravé prvky, ktoré je možné kombinovať v sérii nekonečných anagramov.“*[32]

Chasseguet-Smirgelová vysvetľuje perverziu tiež na základe análno-sadistickej regresie, resp. fixácie na tejto úrovni a dáva ju do súvisu s narcistickou orientáciou osobnosti. Análne-sadistická regresia je zároveň popretím - transmutáciou reality, ktorá *„je výsledkom ponorenia do nediferencovanej análno-sadistickej dimenzie“*[33]

[31] Chasseguet-Smirgelová, J. *Kreativita a perverze.* Praha: Portál, 2001
[32] Dvojzmysli, s. 109 in Chasseguet-Smirgelová, J. *Kreativita a perverze.* Praha: Portál, 2001 s. 35
[33] Chasseguet-Smirgelová, J. *Kreativita a perverze.* Praha: Portál, 2001



*Hans Bellmer, **Unica**, 1958*



*Veronika Bromova, **Zemzoo**, 1998*

Dalším dielom, ktoré pracuje s telom podobným spôsobom je cyklus Zemzoo od Veroniky Bromovej; a dokonca tiež by sme mohli postrehnúť niektoré podobne črty v celkovej tvorbe - prežívaní u oboch autoriek, hlavne čo sa týka performačného charakteru vyjadrovania. Samozrejme, tvorba Francesci Woodman je o dve dekády staršia, ako tvorba Veroniky Bromovej, ktorá sa k tomuti konkrétnemu dielu vyjadrila:

„…na práci Francesci Woodman,mě upozornila kamarádka historička umění Tereza Bruthansová, někdy po té co jsem vystavila práci Zemzoo 1998, kde se obdobně obmotávám lepenkou jako Woodman, ta práce vznikla v New Yorku s dalšími obdobně pojatými věcmi, které jsem začala označovat Self-performance, auto-performance(s lepenkou), samozřejmě jsem, ale v té době už znala práce Hanse Bellmera, Adolfa (Václava) Zikmunda (má autoportrét kde má provázkem obvázaný obličej...asi to znáte)...snad se tak jmenoval,...u mě šlo o nějaké zkoumání pomyslné hranice vnitřní a vnější svobody, a o nějaké jednoduché změnění, deformaci, lidského těla směrem ke zvířeti,...s kterým jsem se v té době cítila vnitře velmi blízko, šlo o ledního medvěda v N.Y. Zoo, jeho uvěznění a jeho pozorování návštěvníky Zoo. (...) její práce (Woodman) je mi také velmi blízká, myslím, že všichni tři (Woodman, Pavlik, Bromová, pozn. auora) jsme trávili hodně času sami se sebou, je to autobiografické,....je to zkoumání těla jako hmoty, je to snaha o odpoutání se od těla a hmotného světa“[34]

[34] Z emailového rozhovoru s Veronikou Bromovou, August 2009

Milena Slavická v rozhovore s Veronikou Bromovou zase charakterizuje jej dielo v kontexte vnímania ženského tela:

„Základným východiskom divákovho porozumenia umeleckej výpovede Veroniky Bromovej je opäť ženské telo, teraz však znetvorené a zpitvorené. Časť fotografií sú záznamy (následne digitálne spracované) performance, pri ktorej umelkyňa deformovala svoje telo. V Zemzoo sleduje divák pohyby ženského tela, akoby sa pozeral na nejaké divné vodné zviera, na nejakého záhadného živočícha, na neznámeho a zmrzačeného tvora. Zázrak ženského tela je v Zemzoo kruto negovaný.“[35]

Všetci traja spomenutý autori vytvorili podobné - alebo môžeme tvrdiť, že rovnaké - diela v rôznych historicko-kultúrnych kontextoch s rozostupom takmer 20 rokov. Uvedené, citované interpretácie sú však potom ovplyvnené kontextom ich vnímania jednotlivými teoretikmi. Zatiaľ čo Hans Bellmer, ako jediný mužský predstaviteľ je stavaný do role perverzného fetišistu – sadistického anatóma, dielo Francesci a Veroniky má tendenciu byť posudzované z hľadiska feministického. Možno aj z toho dôvodu, že obe autorky pracujú so svojím vlastným telom. Tu však je potrebné upozorniť na fakt, ktorý zrejme unikol Rossalinde Krauss, keď interpretuje Woodmanovej fotografiu Horizontálnosť, že sa nejedná o jej vlastný autoakt, ale podobne ako Bellmer, pracuje s cudzím telom, ktoré transformuje a teda tu odpadá aspekt priameho prežívania premeny vlastného tela – subjektivizácie vlastným telom. Táto nová situácia však vôbec nemusí nerušiť vnímanie Woodmanovej snahy subjektivizovať. Táto tendencia sa ťahá celým jej dielom – ako sme spomenuli cyklus Charlie a model, kde sa snažila subjektivizovať dvojrozmernosť a ako i v závere tejto práce a teda aj jej života uvedieme jej knihu *Some Disordered Interior Geometries* (1980-81) kde autorka pracuje s učebnicou euklidovskej geometrie v interpretovanou v opozícii so svojou „vlastnou“ rozhodenou geometriou.

Cyklus *Dom*, ktorý taktiež predpokladáme, že predstavuje jej osobité vysporiadanie sa so školským cvičením zameraným na vytvorenie dokumentu o intímnom priestore; Z hľadiska projektívnej psychodiagnostiky dom symbolizuje osobnosť, miesto, kde sídli psyché[36]; U Francesci je to schátralý priestor, s opadanou omietkou a franforcami tapiet, ktoré visia dolu a v ruinách krbového obloženia sa chúli

[35] Slavická Milena, časopis Fotograf: Nová Inscenace, #7, Mediagate s. r. o., Brno, 2006, str. 67
[36] podobne, ako symbol osobnosti sa používa i strom, tzv. *Baumtest* diagnostika kresby stromu

nejasná postava v ženských šatách. V ďalšej, opäť schátralej miestnosti vidíme opäť tú postavu, ktorú vieme identifikovať len na základe sandál, že za jedná o Francescu. Abigail Solomon, feministicky orientovaná teoretička, vníma tvorbu Francesci Woodman s odkazom na americkú gotiku: *„najpravdepodobnejšie je to cyklus dom....kde gotický aspekt Woodmanovej je najmarkantnejší. Na týchto fotografiách je ženské telo pohlcované domom. Podobne, ako je to v príbehu Žltá tapeta od Charlotte Perkins Gilman, kde osamelosť ženy a odlúčenie od sveta je nielen skľučujúce a uväzňujúce, ale takisto požierajúce. Spolknutá kozubom, prerastená tapetami, zahladená, okultná. Woodman sa stavia do role obete svojho domu.“* [37]



***House**, Providence,Rhode Island, 1976*



***House**, Providence,Rhode Island, 1976*

V skutočnosti ale Woodman vyhľadávala takéto interiéry, ktoré boli ošarpané a rozbité. Bol to jej prirodzený domov a podmienky, kde tvorila. Podľa slov jej priateľky Betsy Berne dokonca mala i špeciálnu záľubu v špine a pliesňach, preto hore uvedenú interpretáciu hostílneho prostredia by som navrhoval skôr brať ako symbolickú, a to, ako som už spomenul, tento hostílny dom predstavuje v skutočnosti jej psychickú trýzeň a úzkosť, ktorú zhmotňuje práve cez tento interiér. Je to podobne, ako keď sen použije účelovo podnety, ktoré symbolizujú istý, skrytý význam, tak i Woodman využíva tento interiér, aby vizualizovala ním svoj vnútorný úzkostný priestor.

[37] Abigail Solomon in: Townsend Chris, Francesca Woodman, Phaidon Press, 2006, str. 20

Taliansko 1977 – 1978

„Raz som si vymyslel takú fantáziu, ktorá slúžila literárnym účelom. Ide o to, že sa v každom okamihu meníme na niekoho iného a nie sme si toho vedomí. Stane sa napríklad, že vy sa premeníte vo mňa a ja sa zmením vo vás. Od tejto chvíle je premena úplná, nič si nepamätáte, neviete, že ste niekto iný".

Jorge Luis Borges, Zrkadla sú zvláštna vec.

Príznačnou i v neskoršej tvorbe ostáva snaha Woodman *„...internalizovať problém - objektivitu jeho subjektivizáciou a stvárniť ho čo najosobnejšie ako sa len dá"* [38], uvádza vo svojej eseji Rosalind Krauss, Francesca subjektivizuje priestor rozpustením sa do neho. Cítime ju dokonca i na fotografii, kde nie je už ani zachytená. Podobný mechanizmus uplatňuje i pri portrétovaní sa s druhými:



Untitled, Roma, Italia, 1977-78

Na neskoršej fotografii, z obdobia, keď Francesca tvorila v Ríme, vidíme zobrazenú sediacu ženu, za ktorou visí nad dverami povievajúce telo nahej Francesci, ktorá sa dočasne premiestnila do sediaceho cudzieho tela.

38 Rosalind Krauss, Francesca Woodman: Problem Sets, katalóg k výstave Francesca Woodman, Retrospective, Espacio AV, Murcia Cultural, 2009, str. 78

Mieke Bal vo svojej eseji *Marcel & Ja: Woodman skrz Prousta* poukazuje na zaujímavý fakt, okrem toho, že Francesca milovala Prousta: S čím sa na fotografiách Francesci Woodman nestretneme je samotné Ja autorky. *„Jej dielo je o subjektivite a jej nepolapiteľnej povahe, o neschopnosti vysloviť „Ja"; O neviazanom použití prvej osoby ako je to u Prousta, na jeho vyše 40 000 popísaných stranách a u Woodman v drvivej väčšine jej obrazov, bez toho aby Ja bolo vyslovené v plne sémantickom význame."*[39]

Mieke Bal sa vo svojej eseji odvoláva na Freuda, ja by som skôr navrhol paradigma francúzskeho psychoanalytika Jacquesa Lacana, ktoré je pre použitie v psycholingvistike a teórii umenia a dokonca i v tomto konkrétnom prípade vhodnejšie.

Kým Freud predpokladá, že túžba je biologická sila podnecovaná sexuálnou energou a že tendenciou zdravého jedinca je dosiahnuť duševnú jednotu, Lacan chápe túžbu ako pudenie k nedosiahnuteľnej jednote existencie (tj psychiky, jazyka a okolitého sveta), ktorej bránia významové nedourčenosti jazyka (pohyb „premenlivých označujúcich") a rozpoltenosť individuálneho subjektu, Táto rozpoltenosť je jednak daná dualitou ja a tzv. zrkadlového obrazu, jednak oidipovskou „túžbou po matke / matkinou túžbou"- objavujúce sa už v tzv" zrkadlovom "(predřečovom) štádiu vývoja detskej psychiky , ktorá je zároveň všeobecným paradigmatom, štrukturujícím vzťah já k sebe, k inému i ku svetu. Ďalší je rozdiel, ktorý francúzsky psychoanalytik pripisuje jazyku. Zatiaľ čo u Freuda sú štádia Oidipovho komplexu spojené s biologickým a sociálnym vývojom jedinca (s rastom a potlačením túžby vychádzajúcej z libida), u Lacana sú tieto ontogenetické fázy v priamom vzťahu ku trom základným rovinám alebo fázam vývoja: **reálnemu** – rovina do ktorej sa dieťa narodí, neuvedomuje si ešte svoje bytie, ani bytie ako také. Je to jednota, do ktorej sa ľudské bytosti túžia stále vracať, ale následkom ďalších fáz, kde dôjde k subjektivizácii – poznanie, že predstavuje oddelený psychický objekt a prijatia symbolov – kultúry to nie je možné; **Imaginárnemu** – jeho najpodstatnejšou fázou tejto roviny je zrkadlové štádium, pri ktorom dochádza k prvotnému vzniku identity. Dieťa v zrkadle (ktoré funguje aj ako metafora pre obraz seba sama v druhých) spozoruje vlastný obraz. To, čo umožňuje

[39] Mieke Ball, Marcel & Me: Woodman through Proust, katalóg k výstave Francesca Woodman, Retrospective, Espacio AV, Murcia Cultural, 2009, str. 116

zrkadlenie, je opakovaná neprítomnosť druhého (matky); **Symbolickému** – rovina, ktorá je nadosobnostnou doménou: oblasť kultúry a jazyka. Tieto roviny nie sú dané len rozvojom a potlačením libidóznej túžby, ale predovšetkým vzájomnými vzťahmi subjektu, nevedomia a jazyka (chápaného ako všeobecný znakový systém). Iné, s ktorým sa podľa Lacana identifikuje subjekt v „zrkadlovom štádiu" nie je len výsledkom inštinktívnej túžby, ale dôsledkom semiotického procesu, označovania. Vznik a fungovanie znakov nemožno teda podľa Lacana odlúčiť od túžby a nevedomia.[40]

Z Francscinej tvorby sa dochovalo niekoľko videí, ktoré pôsobia ako záznam self-perfotmance a vznikali zároveň s niektorými známymi a menej známymi fotografiami. Na jednom z videí je vidieť siluetu tela za plochou papiera. Ruka pomaličky, s určitými ťažkosťami začína písať (zrkadlovo -negatívne -obrátene smerom k postave) meno „Francesca". Po dopísaní mena, ruka začne trhať plochu papiera, začne sa nám odhaľovať postava, ktorú vidíme len útržkovite ale zostane naďalej nejasná -ostáva na druhej strane.

„Je to pokus sémanticky vyplniť osobné zámeno Ja -to ale nie je to možné. Negativita tohto pokusu je zmyslom a pomalý ale neúprosný pohyb ruky píšucej toto meno ztelesňuje, oživuje túto negativitu . „Francesca" tak nie je „Ja". Je to meno, ktoré sa stalo ikonou, ktorá sa lingvisticky označuje ako pevný menovateľ (rigid denominator), je to signifié podstaty: diela umelkyne Francesci Woodman." [41]

Fotografia je aj metaforicky jeden zo spôsobov, ako zafixovať obraz zrkadlenia, ako vytvoriť odtlačok prítomnosti. Fotografia pre Woodmanovu je teda prostriedok ako udržať stopu seba. Je to prejav narcizmu, ktorý je skryto obsiahnutý vo vzťahu performera k zrkadlu fotografii). Narcizmus, vychádzajúc z Lacana, predstavuje fázu, pri ktorej sa osobnosť zastaví medzi autoerotizmom a objektovou láskou v štádiu zrkadlenia. Je to zaseknutie vývoja v imaginárne, čo podľa Lacana je ríšou fantázie, ktorá je v kontraste so symbolickým svetom konvencie a jazyka.

---

[40] Smailagic Selma, Nezarámovaný obraz: Jackson Pollock v psychoanalytické teorii Julie Kristevy, Sociologický časopis, 2004, Vol. 40, No. 1–2: 179 –193

[41] Mieke Ball, Marcel & Me: Woodman through Proust, katalóg k výstave Francesca Woodman, Retrospective, Espacio AV, (Murcia Cultural, 2009), s. 116



Robert Morris, I Box, !962

Rosalind Krauss sa zamýšľa nad posuvným znakom tzv. *shifterom*, jazykovým znakom, ktorý vykazuje charakteristiky symbolu, ale zároveň sa im vymyká. Ako príklad uvádza zámená, ktoré sú do symbolického jazykového kódu, začlenené arbitrárne a teda ich význam závisí na aktuálnej prítomnosti rozprávača (referentom slova „ja“ som len vtedy, keď práve hovorím, ak je rada na tebe, patrí ti tiež i „ja“) a tiež zámená zahŕňajú v sebe ešte aj iný typ znaku – *index*. Indexy na rozdiel od symbolov nadobúdajú význam v závislosti od hmotného vzťahu k svojim referentom – sú to stopy príčiny/referenta a k príčinám poukazujú. Indexom môžeme označiť hmotné odtlačky – stopy, vrhnutý tieň a fotografia ako odtlačok skutočnosti, ktorá je z hľadiska vzťahu k svojmu referentu tiež indexom.



Untitled, Providence,Rhode Island, 1976

Vlastne aj všetky videa Woodman by sa dali interpretovať ako snahu vytvoriť odtlačok – index a to hneď dablovaný. Autorka vytvára fyzický odtlačok tela ako referenta a tento tzv. index zaznamenáva, čím vzniká index indexu. Craig Owens vo svojej eseji Fotografie en Abyme sa zaoberá fenoménom zdvojovania, reduplikácie a svoju úvahu demonštruje na Brassaiových fotografiach tančiarní, na ktorých sa objavuje motív zrkadla. *„Tento snímok a jemu podobné označujeme za repliky či reduplikáty, pretože reduplikácia znamená „reprodukciu odrazom“ a popisuje onen typ mechanickej reprodukcie, ktorý analogicky prisudzujeme zrkadlu i fotografii.“*[42]

Ďalej tento fenomén vysvetľuje i na lingvistickej reduplikácii, uvádza, že podľa Jakobsona, zdvojovanie v detskej reči je prejavom prechodu subjektu na rovinu symbolického vyjadrovania. *„K reduplikácii dochádza pri prechode od žvatlania k jazykovému prejavu, kedy dieťa vchádza do poľa symboliky – a k tomu dochádza súčasne so zrkadlovou fázou. Aj vyvlastnenie subjektu zrkadlom je teda jedným zo zákonov jazyka a jazykovú reduplikácu môžeme považovať za príznak, že subjekt bol polapený obrazom.“*[43]

.

[42] Owens C., Fotografie en abyme in Císař K /ed./, Co je to Fotografie, Praha Herman & Synové 2004 str. 241
[43] Ibid str. 243



Untitled, Providence,Rhode Island, 1976

Tvorba Woodman pohráva s reduplikáciou rôznymi spôsobmi nie len na osy počtu zmnožení, ale zároveň vytvára i klam zmnoženia referentu za pomoci priradenia falošného indexu

Fotografia troch nahých ženských tiel, ktoré držia rozličné fotografie – indexy, ale vždy tváre Francesci Woodman, je hrou na schovanie subjektu priradením indexu falošným referentom – vytvorenia falošných dvojníkov, podobne ako je to v príbehoch, kedy je hrdina vystavený boju s nepriateľom, ktorého obraz je zmnožený a znemožňuje mu tak orientáciu a cieliť zásah – identifikovať pravého súpera. Kde je Francesca? Schováva svoju identitu, alebo lepšie povedané za za indexom svojej identity; „*schováva sa za svoj autoportrét*“.[44] Autorka nám dáva tušiť, že sa skrýva postave, jednak tým, že sa separuje od prvých dvoch tiel a fotografii nalepenej na stene (podľa Sloan Rankin, priateľka F.W., ktorá tiež stála na tejto fotografii ako model, túto štvrtú fotografiu mala držať modelka, ktorá nakoniec na fotenie nedorazila. Táto náhoda však spôsobila, že finálna fotografia pôsobí ešte záhadnejšie). Taktiež nápadné je, že autorka si ponechala na sebe podkolienky so sandálmi – Francescin fetiš, znak, na základe ktorého umožňuje divákovi ju identifikovať, uhádnuť ju, čím tento znak – ktorý je samozrejme premenlivý a nestály – povýši nad samotný index, portrét tváre.[45]

[44] Townsend Chris, Francesca Woodman, Phaidon Press, 2006, str. 34

[45] Sandále a podkolienky, či punčoch sa mihnú ešte niekoľko krát na fotografiách Woodmanovej. Tak isto tento motív je použitý aj v špekulatívnom, experimentálnom filme The Fancy, od režisérky Elisabeth

V tomto tele, ktoré má na sebe biele podkolienky a sandále je ukrytá Francesca; *„je sama sebe modelom bez toho, aby na fotografii bola sama sebou.“*[46]

Alternatívou k tejto fotografii, je taktiež i video, kde figuruje autorka sama, na tvári ma nalepenú fotografiu svojej tváre. Toto self-performance by sa dalo interpretovať ako replika, falošný index ktorý je zmrazený v čase (taktiež sa tu dá rozviesť úvaha o charaktere repliky fotografie zahrnutej do videa. Ako analógiu na tento zvláštny jav uvádzam výjav človeka, ktorý nemá tieň (tieň je tiež indexom referenta), ktorý sa vyskytuje v príbehu o mužovi, ktorý predal svoj tieň a tým sa nadobro vyradil z ľudskej spoločnosti.

V tomto smere je možné chápať tvorbu Francesci ako experiment s vlastnou subjektivitou a jej vymedzovaním, podobne ako to robí dieťa vo fáze zrkadlenia. Mieke Bal zhrňuje fotografickú a video tvorbu Woodman ako niečo, *„čo je v rámci kultúry extrémne problematické: vizuálna epistemológia.“*[47] Na ďalšom mieste uvádza, že obsahom jej tvorby je primárne explorácia (jej) tela a tiež otázkami o možnosti „*nečistého*“ videnia. Ak sa vrátime Lacanovho paradigmatu môžeme túto snahu interpretovať ako túžbu dostať sa späť za úroveň symbolickej roviny, do úrovne imaginárna a možno ešte nižšie.

„...je takmer vždy fyzicky prítomná na svojich fotografiách, ale málokedy je viditeľná“[48]

Zvláštnosťou tvorby Francesci je aj to, že nikdy nevytvorila portrét seba, kde by bola poznateňá, načo upozorňuje i Mieke Bal v svojej eseji: *“Aj keď jej tvorba sa stala širšie povedomou, nikto presne nevie, ako táto mladá žena vlastne vyzerala. Fotografia na konci knihy (Phaidon, jedná sa o portrét, ktorý zhotovil jej otec, Georg Woodman)/ vyznieva prekvapivo, dokonca irelevantne. Ak porovnáme túto fotografiu s jej údajnými autoportrétmi, nevidíme žiadnu podobnosť so subjektom. Žiadne šokujúce odhalenie, či dokonca zvláštnosť v osobnosťou autora tam nenájdeme. Táto prítomnosť - neprítomnosti „ja“ na fotografiách - subjekt ako tvorca sa stáva subjektom ako témou-*

Subrin zaoberajúcim sa F.Woodman. Je to možné považovať za fetiš, ktorý pomáha identifikovať Francescu (?).

[46] Mieke Ball, Marcel & Me: Woodman through Proust, katalóg k výstave Francesca Woodman, Retrospective, Espacio AV, Murcia Cultural, 2009, s. 131

[47] Mieke Ball, Marcel & Me: Woodman through Proust, katalóg k výstave Francesca Woodman, Retrospective, Espacio AV, Murcia Cultural, 2009 s. 121

[48] Ibid

je to, čo spája prácu Woodman s prácou Proustovského uvažovania o jeho ťažko polapiteľnej milenke, osamotenej v čase a priestore a napokon i o neschopnosti seba-identifikácie. A preto, podotýkam, je stelesnená, odhalená, pudená a predstieraná vo videách, ktorými skúma toto médium ako také a zároveň skúma seba, ako médium.“[49]

New York 1979 – 1980 & McDowell Colony 1980

„Veci sa zdajú byť smiešne, pretože moje fotografie závisia od emotívneho stavu...Viem, že je to pravda a prišla som na to už dávnejšie. Nejakým spôsobom mi to robí veľmi, veľmi dobre.“

Francesca Woodman

Táto posledná etapa Francescinej tvorby je pôsobí kľudnejším dojmom. Miznú ošarpané interiéry - Jej telo sa objavuje v svetlých prázdnych miestnostiach, mizne i naliehavosť výrazov tela. Dokonca sa zdá akoby Francesca sa už nebála ukázať svoju tvár kamere bez toho, aby ju vy-mazala pohybom, či prekryla. Pôsobí tu dospelo.

Takisto i formálna stránka fotografií akoby sa posunula, do premyslenejších kompozícií, i fotografie pôsobia čistejšie. Je tu zjavnejšia snaha o formálny posun, autorka dokonca experimentuje i s farbou, ale len na zrejme len na veľmi málo záberoch (ako sme si predtým uviedli, Woodman sa snažila štylizovať do pózy staromódnej umelkyne, preto použitie farebného materiálu môžme chápať o jej pokus o niečo modernejšie, iné).



[49] Ibid

***Untitled**, New York, , 1979-80*

Po obsahovej stráne sú jej fotografie naplnené senzualitou až erotizmom a tiež, v porovnaní s predošlou tvorbou, akoby autorka snažila o skúmanie estetickej atraktivity tela – jej sexualita je tu otvorenejšia. Takisto jej symbolická je jasnejšia a akoby odkazovala na jej túženie. Zaujímavá je predposledná fotografia kontaktu negatívov, kde leží vo vani a gestom ruky akoby vábila húf malých rybičiek, ale zároveň svoje genitálie ma prekryté rukavicou, akoby chránila nepoškvrnenosť. Použitie rukavice sa neobjavuje prvý krát, toto symbolické gesto použila už i v prípade fotografie *Horizontale*, kde ženské genitálie sú prekryté rukavicou. Rukavica bola obľúbeným symbolom surrealistov, jej význam môže byť ochrana, ale taktiež i záhadnosť, odcudzenie, intaktnosť, či anonymita.



***Untitled**, New York, 1979-80*

„Francesca Woodman sa snaží vytvárať tajomstvo, ktoré je neúplné a nezrozumiteľné, fetiš, ktorý sa rozplýva časti subjektu. Telo sa tak nestáva miestom, kde nevedomie sa popiera, a nie je miestom, kde identita subjektu je naviazaná na čerstvo formované cogito. Je to hra, alebo inak povedané, performatívnosť fotografa, ktorá sa zhoduje s jeho neistotou. Je si vedomá, že telo je najsilnejším signálom poznania, miestom, kde existencia je cítiteľná. Fotografie sú útechou za nemožnosť uchopenia, poznania sveta, navyše legitimujú to, čo by sa dalo označiť ako homeopatia proti úzkosti. Woodmanovej vízie sú paradoxne presýtené jak úzkosťou, tak i zmyselnosťou zároveň.“[50]

V tomto období vytvára aj konceptuálnejšie ladený cyklus MacDowell Collony (1980), kedy opúšťa svoj ateliérový kabinet a fotografuje, performuje v prírode. Celý cyklus pôsobí meditatívnym dojmom, Francesca tu nepracuje s nahým telom vôbec. Na rozdiel od fotografií, ktoré fotografovala v interiéroch svojho „domu“ a kde sa snažila asimilovať jeho priestor, tu sa snaží splynúť s prírodou, s brezami. Na ďalších snímkach je akoby záznam performance s dyňou (?). Je to celkom odľahčený a hravý cyklus, v ktorom už nie je cítiť úzkosť.

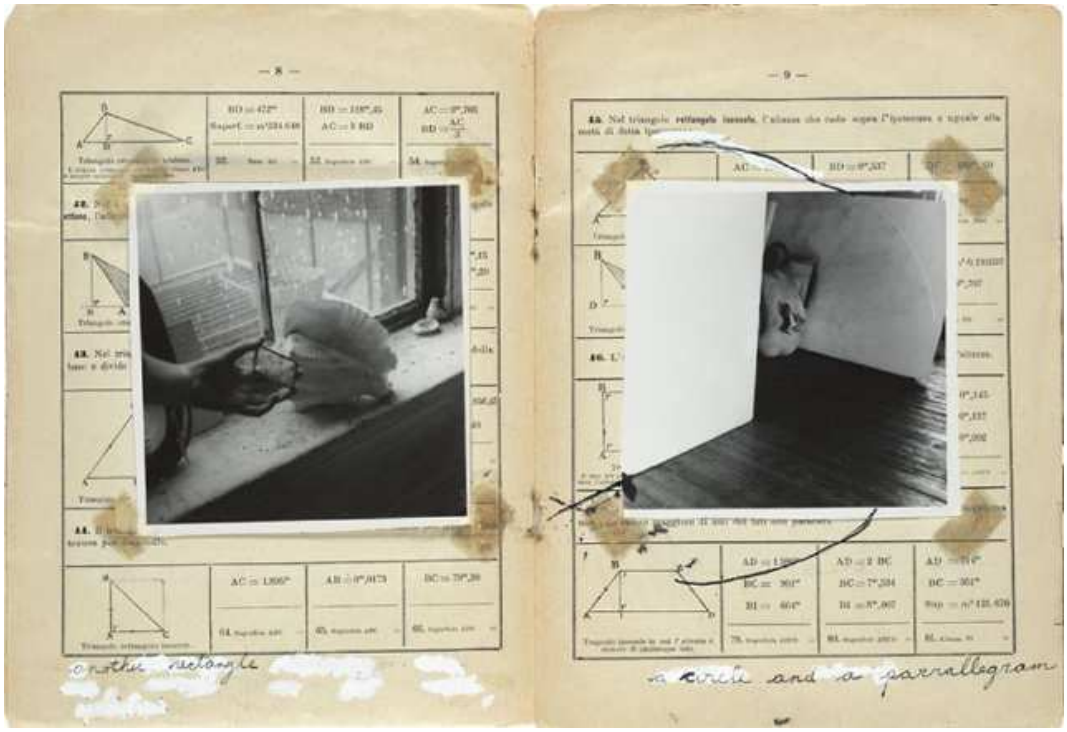


***Untitled**, MacDowell Colony, New Hempshire, 1980*

[50] Flórez, Fernando Castro, Mirror floating down river, katalóg k výstave Francesca Woodman, Retrospective, Espacio AV, Murcia Cultural, 2009, s. 156

Po návrate do New Yorku stihne ešte vydať svoju autorskú publikáciu s názvom Some Disordered Interior Geometries (1980-81) ktorá obsahuje fotografie s predošlých rokov – ako aj názov hovorí, sú tam predovšetkým fotografie ktoré nafotila vo svojom ateliéry. Fotografie sú v štýle Woodmanovej ponímania subjektivizovanej priestorovosti, sú nalepené na starej učebnici geometrie, ktorú našla počas svojho pobytu v Ríme. Fotografie dopĺňajú striktnú euklidovskú geometriu, autorka vytvára vzťahy a dopĺňa svojimi vysvetlivkami.

Celkovo knižka pôsobí ako jej životný manifest – alebo skôr ako jej závet.



***Some Disordered Interior Geometries**, Artist's book (1980-81)*

19. januára 1981 Francesca Woodman vyskakuje z okna svojho interiéru.

5. Kazuistika Jano Pavlík

„Janko môj, vozil hnoj priletela kavka, odniesla nám Janka, ojojoj, Bože môj. /Slov. ľud. Pieseň/...
...Slov. KAVKA (Fero) = čes., nem., angl., špan...KAFKA (Franz)“ Jano Pavlík 1985

Tento text odprevádzajúci fotografickú koláž Jana Pavlíka je zaujímavou metaforou nielen tvorby a životného príbehu ale napokon i predtuchou osudu Jana Pavlíka. Chlapec z malého mesta Snina na východe Slovenska (asi hodinu autom od Mikovej, odkiaľ pochádza i rodina Warholova) a kde sa ešte dodnes vozí hnoj. Jano sa vydal teda dobiť svet, kde sa ale bude cítiť odcudzený. Nakoniec priletí čierny vták Kavka (Franz Kafka, symbol existencionálnej úzkosti, temnoty a absurdnosti bytia), ktorý nám väzme Janka preč.[51]



Bez názvu, 1986-87

[51] Pre tvorbu Jana Pavlíka sú príznačné rukou písané texty, ktoré sa často objavujú pod fotografiami, či kolážami a asamblážami – výroky majú často infantilno-hravý, až alogický alebo tautologický charakter, pôsobia ako automatický text, môžeme chápať ako prúd voľných asociácií, ktoré bývajú metaforami jeho prežívania, či vzťahu k okoliu.

Začiatok: Rýchlik na trase: Snina–Košice–Praha a Slovenská nová vlna

Jano bol talentovaný už od detstva, kedy vynikal najmä v kreslení a maľovaní, , podľa slov jeho sestry Moniky Pavlíkovej-Byrne, jeho práce viseli na nástenke miestnej základnej školy donedávna.

Už v priebehu základnej školy objavuje Jano svet skrz fotoaparát značky Smena, nekôr je prijatý na strednú školu umelecko-priemyslovú. Tu sa stretáva i s Kamilom Vargom, s ktorým v roku 1982 je prijatý na FAMU, kde sa stretáva i s ďalšími „spolužiakmi zo Slovenska“ (Tono Stano, Rudo Prekop, Peter župnik, Miro Švolik, Vasil Stanko, Kamil Varga a Pavel Pecha...) ktorých neskôr označujú ako slovenská nová vlna alebo ako slovenská imaginatívna fotografia.[52] Antonín Dufek popisuje slovenskú novú vlnu, ktorá: *„...nadväzuje mimo iného i na tradície tzv. živých obrazov, dada, surrealizmu a nových foriem umenia 70. rokov."*[53]

Všetci autory pracujú v rámci inscenovanej fotografie, s individualizovanou prímesou iných žánrov (akt, portrét, krajina, zátišie, či dokonca sú badateľné i subjektívne dokumentaristické prvky) a práve stopy neskoršieho rukopisu jednotlivých, už vykryštalizovaných, ale navzájom rozdielnych autorov slovenskej novej vlny je možné nájsť v diele Jana Pavlíka, ktorý pôsobí eklekticky práve svojou rôznorodosťou. Jeho tvorba predstavuje zakonzervovanú atmosféru tehdajšej doby a zmes jej tvorčích východísk. Nájdeme u neho fotografie, ktoré narábajú so ženským telom, tak ako je to príznačné pre Tona Stana, nájdeme i záber, ktorý svojou hravou kompozíciou vie klamať tak ako niektoré fotografie Mira Švolíka, taktiež fotografie alá objet trouvé, ktoré rozprávajú svoje surealistické príbehy ako fotografie Petra Župníka, tiež nájdeme i naznačenú meditatívnu polohu fotografií, s ktorou pracoval jeho súputník Kamil Varga, symboliku Ruda Prekopa, či teatrálnosť Vasila Stanka.

[52] Macek Václav, Slovenská imaginatívna fotografia 1981-1997, FOTOFO, Bratislava, 1998
[53] Illek Zbyněk, katalog k výstavě Rudo Prekop, Zátiší 1989-2006.



Tono Stano, Anjel, 1983



Jano Pavlík, Polospiaca Alica a iné veci 1984-87

Veľkomesto a atmosféra osemdesiatych rokov charakterizovaná „Gorbačovským“ politickým uvoľňovaním (zo štátneho rádia znie Já chcí žít nonstop, Sme svoji, Stužková, Pry se tomu říka láska a možno i Final Countdown. V kine sa dá vidieť Diskopríbeh, Slunce seno, vymieňajú sa videokazety s Emanuelle, komixy Káji Saudka sú nadčasové, na západe si Billy Idol si nechá vytetovať na rameno Sadeckého Octobrianu. V podzemí hrajú The plastic people of Universe.), politickou apatiou a blížiacim sa začiatkom konca miesili v sebe určitý umelecký potenciál, ktorý títo „chlapci“ pochádzajúci z menších slovenských miest[54] transformovali do spoločnej reči, ktorá smerovala od existencionálnych a lyrických momentov k hravosti, irónii a absurdite. Slovenská nová vlna je považovaná za nastupujúcu vlnu postmoderny. Prínos slovenskej novej vlny, ktorá sa ale zrodila na pôde Čiech neskôr charakterizuje Beata Jablonská, kurátorka SNG:

“Tým, že sa nebránili pop kultúre ani „pôvabu“ gýča, vniesli do slovenskej fotografie ovplyvnenej racionálnym konceptualizmom „nádheru hravých nezmyslov a absurdít“. Navyše, svoj záujem obrátili na tradičné a modernou zabudnuté umelecké žánre ako je portrét, zátišie a akt. Práve inscenovaná fotografia 80. rokov vrátila ľudské

[54] Aj keď všetci predstavitelia novej vlny študovali stredné školy v jednom z dvoch najväčších miest Slovenska, s atmosférou Prahy sa to porovnať nedalo, kde možnosti stretu so západnou kultúrou boli omnoho zretelnejšie a jednoduhšie ako na Slovensku vôbec. Treba spomenúť napr. stretnutie Tona Stana s Helmutom Nextonom v Prahe, kde ho doprevádzal a dokonca Newtonovi stál i ako model na jednej z fotografii, aktu s tématikou Franza Kafku...

telo do centra aktuálneho výtvarného diania, v jeho neskrývanej telesnosti a zmyselnosti, tak ako ho slovenská fotografia dovtedy nepoznala."[55]

Ernest a Alica

Obdobie tvorby Jana Pavlíka by sa dalo vymedziť jeho pôsobením v Prahe, na FAMU, 1982 – 1987, teda šesť rokov. Jeho tvorba môže pôsobiť ako neriadená strela plná výkyvov, valiaca sa veľkou rýchlosťou a silou, ale zotrvávajúca viac-menej v rovnakej výške bez cieľa. Podobne ako je to u Woodman, ani u Jana Pavlíka nie je badateľný výrazný posun po formálnej stránke jeho tvorby; Svoje výjavy zmrazuje často krát bleskom, autenticita a naliehavosť fotografií je dosahovaná uvoľnenou, nahodilo pôsobiacou kompozíciou. Čiernobiele fotografie potláčajú surovosť reality smerom k snovosti.[56] Jeho hlavným, životným konceptom je príbeh Ernesta a Alice, ktorý vzniká počas celého krátkeho obdobia autorského života.[57]

[55] Jablonská Beata, Postmoderna v slovenskom výtvarnom umení 1985 –1992, Slovenská národná galéria, Fotonoviny 7/2009 str. 12

[56] Rovnako, ako z pozostalosti Woodmanovej, je u Pavlíka známa len jedna fotografia, ktorá je farebná. (u Woodmanovej su to 2 fotografie) Koncepčne síce zapadá do diela ale po formálnej stránke sa vyčleňuje mimo rámec, pôsobí skôr, akoby bolo úmyslom editora, resp. autora monografie poukázať okrajovo na to, že autory experimentovali s farbou, ale ako vidiet, viac im svädčí čiernobiela.

[57] I keď Jano Pavlík ukončil svoj život o dva roky neskôr (ako 24 ročný) ako Francesca Woodman (ako 22 ročná), zoznam jeho publikovaných prác (i post mortem) je omnoho kratší, počítajúci približne 36 fotografií (i keď toho zrejme vytvoril ďaleko viacej), ako zoznam Woodmanovej, ktorý počíta 120 publikovaných fotografií (z celkového množstva cca 800 dochovaných fotografií). Tento fakt súvisí jednak s tým, že Woodmanovej tvorba sa začína počítať od jej trinástich rokov (kedy vytvorila svoj prvý autoportrét), taktiež Woodmanova bola vo svojej tvorbe programovejšia a stabilnejšia. Pavlíkova tvorba bola silne ovplyvnená jeho mániodepresívnymi stavmi a pravdepodobne i zázemím a podmienkami (internát, užšie možnosti v umeleckom prejave v rámci štúdia), zotrvaním na jednom mieste (ak nepočítame jeho krátkodobé pobyty doma, v Snine, tak Pavlík tvoril len v Prahe, v porovnaní s Woodmanovou, ktora v priebehu života-tvorby vystiedala štyri rozličné miesta (USA-Európa) a taktiež mala i celkovo lepšie podmienky pre vlastnú tvorbu (vlastný ateliér, system výuky)



Ernest s 1 cigaretou, 1983-86

Fotografie tohto cyklu vznikali jednak zámerne, čo dokladujú i Pavlíkove náčrtky, či podrobnejšie skice, a tiež sú tam obsiahnuté i fotografie, ktoré vznikli z úplne iných zámerov a potom boli „dopasované“ do mozaiky príbehu – niektoré fotografie vznikli pravdepodobne v rámci zakázok (Ernest s 1 cigaretou a Ernest niekedy koncertuje aj v Ázii vznikli pravdepodobne v rámci spolupráce s vydavateľstvom Panton, s ktorým mal spolu i s Mirom Švolíkom uzavretú zmluvu), niektoré fotografie pôsobia ako momentky z bujarých večierkov–happeningov, či sú akýmisi trofejami jeho milostného života, alebo dokonca školskými cvičeniami (podobne ako je to i u Woodman). Vznik fotografie, ktorá je i na obálke jeho posmrtnej monografie charakterizuje Veronika Bromová, ktorá mu stála (ležala) modelom, slovami: *„Bylo to akční, bez přípravy, ...až o hodně později jsem pochopila, kolik jsem se od Jana Pavlíka, naučila, ale samozřejmě i od jiných,...více příště,..“*



Ernest nad Alicou a maličkým šašom, 1982-86

„...Jana jsem poznala když mě bylo cca 15-16,...v té době už máma bláznila,...Jana jsem ihned identifikovala také jako určitou abnormální osobnost,...asi mě měl rád, ale bála jsem se ho trošku, nebo spíš chi říct, že jsem i dík zkušenostem s psychicky nemocnou matkou na to neměla se s ním více kamarádit, byl velmi ukecaný víc než můj otec, pozvala jsem ho k nám, myslela jsem, že si bude s tátou rozumět a já nebudu mít hlavu jako meloun ze všech jeho geniálních nápadů, byl manický, byl krásný, ale já měla přítele, atd., znala jsem další jeho kamarády fotografy ze slovenska, Petra Župníka, Jaro Svitka a další známá jména,...Župník ho tuším parkrát odřezával z trámu, a zachránil, stejně to dopadlo jak to dopadlo. Když jsem viděla tu knížku a další asi 2 fotky na kterých tam jsem, vzpoměla jsem si na něj a tu dobu. Přišlo mi tehdy také, že je i trošičku drzý s jakou samozřejmostí použil třeba věc mojí mámy, kterou měla na stole připravenou k práci na její koláži. Ale Jano o těchhle věcech vůbec neuvažoval byl totálně posedlý. Jsem překvapená s odstupem a tím, že jsem zaz tolik jeho věcí v té době neznala, a pak o něm dlouho nebylo slyšet, jak jsme si něcím uvnitř podobní, jak moc jsou si naše výtvory občas podobné atd.,

Jinak ten atelier v chodské před tím obýval Jiří Šlitr a v koutě kde mě Jano fotil stál klavír..prý58,..Myslim, že jsem celkem dobrý model a ta fotka se mu vážně povedla. Skoda, že si nemůže tady ve fyzickém světě užívat své současné úspěchy, Ale taky myslím, že toho ve své krátké intenzivní výpovědi řekl hodně, škoda, že mu nešlo nějak pomoct.“

Veronika Bromova aka Alica, 2009

Tvorba Jana Pavlíka osciluje medzi dvoma polohami - manickou (kedy vznikla pravdepodobne väčšina fotografií) a polohou depresívnou, v ktorej sa zameriava výlučne na seba – fotografuje autoportréty, ktoré sa len veľmi zriedka objavovali v predošlých rokoch tvorby (pred rokom 1986, kedy pravdepodobne sa jeho depresia začína prehlbovať) alebo recykluje staršie zábery, vytvára z nich koláže a asambláže, ktoré retrospektívne dopĺňa textami, na pohľad vtipno-tragického charakteru. Práve táto časť jeho tvorby pripomína najviac tvorbu art brut (ak odmyslíme jeho akademické vzdelanie) a predstavuje najsilnejšiu a najautentickejšiu časť jeho výpovede. Zároveň toto delenie metaforicky odzrkadľuje i zlom v jeho sociálnom živote, vzťahoch; Akoby v druhej etape zostal autor po divokom večierku sám zo sebou a s divokými spomienkami predošlej noci, ktorej obrazy nanovo usporadúva a reinterpretuje a prehodnocuje svoj vzťah k nim.

Podobne ako je to i u Woodman, i Jano Pavlík sa často vyhýba identifikovaniu seba zámenom „ja“. Vytvára si buď svoje alteregá – od všeobecnejšieho Ernesta, ktorý je asi jeho najuniverzálnejšou maskou jeho identity až cez intímnejšie pseudonymi: Giano (ako ho oslovovali takmer všetci známi), či Janko Oknay, alebo dokonca označuje sa i pravím menom, JANO PAVLÍK SNINA (čím stále odkazoval na svoj pôvod, rodisko, ktoré je súčasťou jeho identity, značky), ktoré je však odosobnené, je to akoby tretia osoba, akási ikona. Pokiaľ v doprovodných textoch používa prvú osobu a zámeno ja, pôsobí to, akoby sa výroky vzťahovali na niekoho iného, akoby citoval nižšie podpísaného J.P.: „Toto je Jano Pavlík“.

[58] Veronika Bromová zrejme chela má na mysli osudovú spojitosť príbehu Jana Pavlíka a Jířiho Šlitra, ktorý bol známym milovníkom mladých slečien, s ktorými sa čoskoro rozchádzal. Posledná z nich zomrela spolu so Šlitrom 26. decembra 1969 otravou svietiplynom. Dodnes nie je jasné, či išlo o nešťastnú náhodu, alebo o vraždu a samovraždu. /Wikipedia (5. 9. 2009)/

Cyklus Ernesta a Alice je príbehom in medias res, ktorý nemá koniec a to napriek i autorovmu odchodu. Akoby Ernest a Alica stále žili svojím vlastným príbehom. Pavlík si vytvoril tieto dve imaginárno-univerzálne postavy, niektorý kritici Pavlíkovej tvorby ich prirovnávajú k archetypálnym, biblickým postavám zasadených do súčasnosti, ktoré nás sprevádzajú mentálnym príbehom autora a reflejtujú jeho prežívanie a vzťah k realite. To, že týmto postavám sú priradené vlastnosti archetypu, umožňuje ich variabilné stelesňovanie - podobne, ako je to u Woodman, ktorá okrem seba na fotografiách taktiež používala iných, reálnych modelov, títo modeli (a samozrejme, spolu i samotná Francesca Woodman, ktorá si stojí modelom) však vždy reprezentujú na fotografiách akúsi ikonu, Francescu Woodman; Ak by sme sa v tomto bode pokúsili, možno trochu o streštenú a veľmi hypotetickú fikciu, a to totiž, ak by sme zlúčili autorské príbehy Pavlíka a Woodman dohromady, mohlo by sa nám miestami i zdať, že Francesca je vlastne Alica, ktorá skryte túži byť (sexuálnym) objektom: *„Woodman domáhanie sa pozornosti, podobne ako Caravaggiové zvádzajúce subjekty, môže byť taktiež chápané ako zmyselnosť/sexualita. Svojou častou nahotou a stotožňovanie genitálií s ľaliami, prsníkov s ovocím a to, čo môžeme vnímať ako parodickú hru na pornografické umenie, sa autorka stavia do polohy subjektu divákovej túžby.“*[59]

Opačnú mystifikáciu by sme mohli vytvoriť v prípade Francesci, kedy ju príde navštíviť Ernest v podobe Charlieho, modela, ktorý vystupuje v jej cykle z roku 1976. Svojou tragi-komickosťou by táto sekvencia fotografií kľudne zapadla do príbehu Ernesta a Alice, i keď v tomto prípade vzťah Alice (Francesci) k Ernestovi (Charliemu) nemá zreteľný erotický podtón, ale hravosť sa nedá odoprieť.

[59] Townsend Chris, Francesca Woodman, Chris Townsend, George Woodman, Phaidon Press, 2006 str. 58



Jano Pavlik, Alica pod oknom, 1983-87



Francesca Woodman, Being on Angel no. 1, 1977

V zásade však môžeme povedať, že Pavlík sa identifikuje s Ernestom, ktorý hľadá, stretáva svoju Alicu, snaží sa uniknúť z reality: "Ernest by sa mal radšej dobre ukryť (a byť ticho)", *"Ernest pri ďalšej únikovej akcii a zbytočnej", "Ernest túži byť iným Ernestom", "Ernest utekajúci od Alice (ale možno že neuteká od Alice)", "Alica bezhlavo a zbytočne beží (asi za Ernestom)", "Ernest chce ujsť zo záhrady (mama ho nechce pustiť do kina)", "Alici sa rozsypali špagety", "Ernest na domácom elektrickom kresle (za trest, že toho chcel veľa vidieť)"...*

Vjera Borozan, kurátorka retrospektívnej výstavy Jana Pavlíka vyjadruje vzťah Ernesta a Alice charakteristikou: „*Súbor ako celok je rytmizovaný odlišným poňatím hrdinov a hrdinky. Alica je na väčšine fotografií skôr objektom túžby. V názvoch sa objavuje ako spiaca, sníva, čakajúce, túžiace, mladá a neskúsená, na fotografiách je často tajomná, zakrýva časti svojho tela a tvár. Pokiaľ ide o Ernesta, autor je oveľa konkrétnejšie pozná ho až príliš dobre, je to projekcia jeho samotného. Chvíľami hyperaktívny optimista, chvíľami naopak bezradný a skľúčený, zosobnenie vnútorného pnutia a nezkrotného temperamentu.*“[60]

Výrazným motívom príbehu Ernesta a Alice, ako už bolo spomenuté, je eskapizmus, ktorým „trpí“ Ernest. Ak sa vrátime k reálnemu príbehu tvorcu autora, ktorý mal svoje ambície a zároveň bol excentrickým snílkom, navyše vo fáze života -

[60] Borozan Vjera, text k výstave J P S - Jano Pavlík Snina, Alteliér Josefa Sudka, Praha, 2005

rannej adolescencie, kedy mladý človek zažíva konfrontáciu reality a vlastných ideálov – môžno práve toto bola stena, na ktorú narážal neustále Ernest a ktorú sa pokúšal zdolať. Tento stav umelca dobre vystihuje Ondrej Chrobák s odkazom na psychiatra MUDr. Jana Cimického. vo svojom úvodnom texte k výstave Jiřího Thýna, All the Best, ale pre tvorbu Jana Pavlíka mi príde ešte viac namieru šitý ako bol jeho pôvodný účel: „…podráždenosť až agresivita strieda frustrácia a apatia, prechádzajúci nezriedka až k letargiu. V tomto období sa tiež viac ako inokedy ochladzujú a rozpadávajú dlhoročné citové väzby, priateľstvo a kamarátstvo, skôr chápané na celý život. Labilní jedinci môžu prepadnúť až klinickým formám eskapismu. Muži sa veľmi často uchyľujú k samomluve a alkoholizmu. Pochopiteľne intenzita prežívania krízy závisí od individuálnych dispozícií. Všeobecne platí, že senzitívny jedinci, ku ktorým možno bez rozpakov započítať väčšinu umelcov, zvládajú túto "tiesňavu" horšie, ako pragmatici. Vrodené alebo vypestované sklony k romantickému ponímaniu okolitého sveta potom patrí k najnebezpečnejším faktorom. U mladých umelcov pristupujú k už uvedeným vlastnostiam ďalšie. Zvlášť bolestne pociťujú stratu viery vo svoje doterajšie bohémstvo, ktoré strieda dezilúzia zo životného štýlu pod heslom "ubaviť sa k smrti". Prepadajú čiernym myšlienkam o samotnom zmysle umenia”



Ernest che újsť zo záhrady
(mama ho nechce pustiť do kina), 1982-85

Nie som povinný žiť priemernú dĺžku života

Prehlbovanie Pavlíkovej depresie súviselo jednak s jeho osamotením v Prahe - väčšina jeho starších spolužiakov z FAMU odchádza na vojnu, taktiež veľmi ťažko znášal odlúčenie jeho sestry Moniky, s ktorou mal silný citový vzťah a ktorá kvôli pracovným povinnostiam opúšťa Prahu:

„....vždy ma čakal v Slávii s ohňostrojom nápadov, ktoré chcel realizovať. On bol gorila (bodyguard) a ja jeho opica. Vodil ma do umeleckej spoločnosti a medzi osobnosti z filmovej branže ako dámu (opicu), fotil a kontaktoval ľudí a ja som zbierala vizitky (...) A ja vďaka nemu som spoznala budúcich filmárov z FAMU, ktorý ma zasvätili do filmovej práca (...) 1. januára (presne do roka a do dňa) som podpísala svoju prvú zmluvu na koprodukčný celovečerný film pre štúdio Barrandov. Asi týždeň potom som chcela Gianovi zatelefonovať zo Zlína svoju obrovskú radosť. Na druhej strane som telefónu som však ale začula plač. Giano sa mi úprimne zdôveril, že to v Prahe sám nezvládne, že ma kvôli tejto novej práci (pol roka vo vzdialených exteriéroch) stratí (...)“[61]

Spomenutý zlom v jeho tvorbe nastáva práve v tomto období, okolo roku 1986. Začína sa viacej sústrediť na autoportrét, akoby nástroj introspekcie a taktiež recykluje fotografie z predošlých divokých rokov – práve vtedy vznikali jeho koláže a asambláže, takisto i 45 minútová nahrávka RORORO, ktorá odprevádzala poslednú výstavu ktorú ako zažil. Jeho tvorba začína byť viac introspektívna.

Sebadeštrukčné tendencie sa začínajú prejavovať najmä u autoportrétoch, kedy si vlastnú tvár premaľováva fixkou. Ako výkrik utrpenia je autoportrét Jana Pavlíka, ktorý visí, alebo šplhá sa cez drôtený plot, zábranu. Tvár má premaľovanú červeným fixom, čo je u depresívnych pacientov vysoko alarmujúce znamenie v rámci diagnostiky akútnosti ich stavu. Okrem toho, že červená symbolizuje krv a agresivitu, znamená aj, že došlo k uvoľneniu veľkého množstva energie (negatívnej), ktorá je najčastejšie obrátená proti sebe. Ďalej sa tieto premaľby prejavujú premaľovaním očí či končekov prstov načerveno, prípadné iných, červených znamení - výkričníkov na fotografiách.

[61] Korecký D., Pavlíkova M. B., Jano Pavlík, Praha Agite/Fra, 2005, str. 10



Bez názvu, 1986-87

Silná impulzivita alebo pudovosť osobnosti tvorí dobré zázemie pre vznik úzkostných porúch, v prípade, že je táto sila obrátená proti sebe, prerastá do depresívnych stavov so sebadeštrukčnými tendenciami. U pacientov s depresiou je bežná prítomnosť hostility, ktorá sa tiež môže manifestovať i rôznymi formami priamej či nepriamej agresie (extrémna agresia sa prejaví samovraždou, ale tiež agresívnymi prejavmi voči ostatným sa nevylučuje, ako to býva v tragických prípadoch strelcov na školách). V prípade Jana Pavlíka bolo zrejme, že bol impulzívnou až maniakálnou osobnosťou, ale predtým jeho energia bola orientované smerom von neagresívne (čo sa prejavovalo jeho extrovertnou nespútanosťou, výstrednosťou a hyperaktivitou), potom neskôr, zrejme súčtom rôznych faktorov a dispozícií sa jeho energia obracia smerom dovnútra, prejavuje sa úzkostne a sebatrýzňou. Jeho koláže a asambláže sú manifestáciou tohto zvratu.

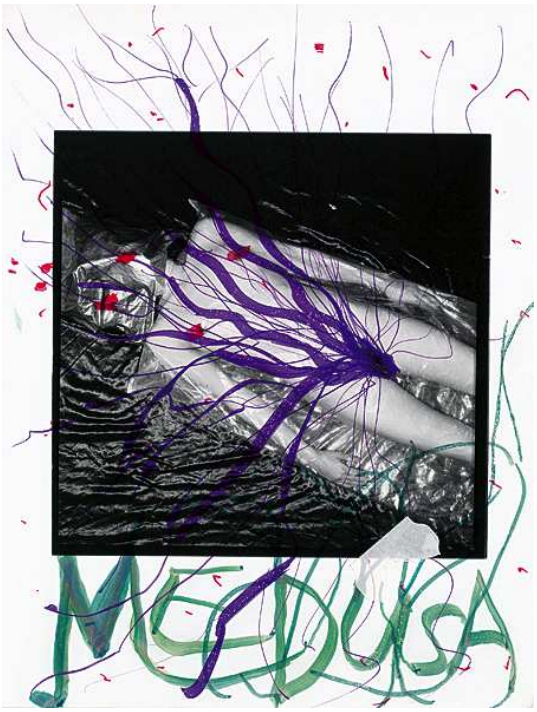


Bez názvu, 1986-87

Veľmi silným, až art-brutovým dojmom pôsobí jeho koláž Moskyt a Medúza. Jedná sa o fotografiu nahého ženského tela ležiaceho na igelite (fotografia vôbec neašpiruje na estetiku aktu erotizujúceho telo), ktorá je následne domaľovaná kompulzívnymi ťahmi od genitálií smerom mimo telo, vytvárajúc chápadlá či konáre. Tu by som uviedol ukážku Freudovej interpretácie symbolu medúzy, ktorá pochádza z rukopisu z roku 1922:

„O interpretáciu jednotlivých mytologických postáv sme sa nepokúšali často. U odrezanej, hrôzu vzbudzujúcej hlavy medúzy je takáto interpretácia samozrejmosťou. Odrezať hlavu = vykastrovať. Hrôza vyvolávaná medúzou je teda kastračná úzkosť, ktorá je viazaná na jeden pohľad. Tento podnet je nám známy z viacerých analýz, prejavuje sa vtedy, keď chlapec, ktorý doteraz v túto hrôzu nechcel veriť, zazrie ženské genitálie. Pravdepodobne už plne vyvinuté, obklopené ochlpením, v podstate matkine. Pokiaľ umenie tak často zobrazuje vlasy na hlave medúzy ako hady, potom títo hadi opäť pochádzajú z kastračného komplexu a je pozoruhodné, že aj keď pôsobia akokoľvek strašne, slúžia predsa len k zmenšeniu hrôzy, pretože nahradzujú penis, ktorého neprítomnosť je jej príčinou. Technické pravidlo, podľa ktorého zmnohonásobenie symbolu penisu znamená kastráciu, je v tomto prípade potvrdené.“[62]

[62] Freud S., Spisy z pozstalosti 1892-1938, Praja Jíři Kocourek, 1996 str. 53



Medusa, 1986-87

Dá sa počítať, že voči tejto interpretácii a možno voči celej Freudovej teórii budú vznesené námietky ohľadne jej špekulatívnosti a adekvátnosti, mieru rezervy akou akceptujete túto interpretáciu, ponechám teda na čitateľovi. Koniec koncov i samotný Freud serióznosť tejto interpretácie neháji dogmaticky, ale sám doporučuje tento izolovaný symbol hrôzy skúmať i v iných mytológiách.

Ukážkovosť tohto príkladu ma povzbudila, aby som túto citáciu interpretácie uviedol, pretože práve táto koláž sa javí ako najviac symptomatická vzhľadom k psychickým prejavom trýznivého, úzkostného obdobia Jana Pavlíka. Abnormálnosť duševného stavu autora sa v tomto prípade nedala prehliadnuť.

Jano Pavlík ukončil svoj život 10. januára, 1988.

6. *Záver*

Ako bolo spomenuté v úvode, táto práca i v závere ostáva otvorenou, jej cieľom, bolo poukázať na možnosť funkčného vzťahu v rámci psychológie a fotografie – ako zo širšieho hľadiska jej aplikácie fotografie ako možného (auto) terapeutického nástroja, či konkrétnejšie, pri využití psychologického výkladu fotografie či celkového diela.

Podobne, ako väčšina výtvarného umenia, i fotografie môže byť vnímana v kontexte života autora, jeho stavov, ktoré sú čítateľné priamo vo fotografii - sťaby technického - mechanického obrazu.

Obsahová analýza diela Francesci Woodman a Jana Pavlíka síce neprináša žiadne konkrétne výsledky, či validnú diagnostiku ich osobnosti, je to skôr rozpoznávanie fragmentov ich osobnosti, fragmentov, ktoré boli ochotní (alebo potrebovali) postaviť pred objektív.

Práve i táto práca mi pomohla lepšie pochopiť tvorbu oboch autorov, dovolím si i priznať, že v určitom zmysle vyvrátila i moju vnútornú hypotézu, a to, že Francesca Woodman a Jano Pavlík si boli podobní. Ich dielo sa možno v niektorých znakoch zhoduje, ale v obecnej rovine sa jednalo o rozdielne osoby: jak v rovine psychickej, tak i tvorivej. Kým Francesca Woodman bola viac stabilnejšia, jej nálada možno mala povahu osobnostného rysu – melancholického, čo sa prejavilo viac aj v jej hĺbavejšej tvorbe, kde zámerne pracovala, experimentovala i s vlastnostňami fotografie ako média.

Jano Pavlík bol zase osobou impulzívnejšou, jeho vnútorné naladenie nemalo trvalejší charakter, bolo kolísavé a určite môžeme povedať, že Jano Pavlík bol viac extrovertný. Jeho fotografie pôsobia viac alarmujúco. Ako David korecký v závere svojho textu k monografii Jana Pavlíka píše: že aj keď Jano Pavlík používa motív smrti a samovraždy vo svojich fotografiách, je to z dôvodu toho, že s ním bojoval, bránil sa mu. U Francesci Woodman sa zdá, že svojou prácou akoby kráčala smrti v ústrety a jej skok, ako by bol jej poslednou realizáciou diela rozplynutia sa.

7. Zoznam použitej literatúry:

- *Borozan Vjera, Jano Pavlík Snina, Alteliér Josefa Sudka, Praha, 2005*
- *Cash, T. F., Pruzinsky, T. Body image: a handbook of theory, research, and clinical practise. New York: The Guilford press 2002*
- *Dennett Terry. Jo Spence. Autobiographical Photography: Self, Class and Family, Jo Spence Memorail Archive, London / Shinsuisha Publishers, Tokyo, 2004*
- *Ewing, William. The Body, Photographs of the Human Form, San Francisco,Chronicle Books, 1994 str. 294*
- *Flórez, Fernando Castro, Mirror floating down river, katalóg k výstave Francesca Woodman, Retrospective, Espacio AV, Murcia Cultural, 2009*
- *Freud S., Spisy z pozstalosti 1892-1938, Praja Jíři Kocourek, 1996 str. 53*
- *Freud, Sigmund. Výklad snů, Pelhřimov Nová tiskárna, 2005*
- *Hornsteinerová D. Fotografie jako forma sebaterapie. Diplomová práce, ITF FPF SU, Opava 1998*
- *Chasseguet-Smirgelová, J. Kreativita a perverze. Praha: Portál, 2001*
- *Dennett Terry. Jo Spence. Autobiographical Photography: Self, Class and Family, Jo Spence Memorail Archive, London / Shinsuisha Publishers, Tokyo, 2004*
- *Dubuffet , Jean. Raději art brut než kulturní umění, 1949, in: Nadvornikova, Alena. L´art brut, umění*
- *v původním (syrovém) stavu, Praha: Galerie hlavniho města Prahy, 1998*
- *Illek Zbyněk, katalog k výstavě Rudo Prekop, Zátiší 1989-2006*
- *Jablonská Beata, Postmoderna v slovenskom výtvarnom umení 1985 –1992, Slovenská národná galéria, Fotonoviny 7/2009*
- *Kol. autorov,. Francesca Woodman Paris: Fondation Cartier pour l'art contemporain; Zurich: Scalo, 1998*

- *Korecký D., Pavlíkova M. B., Jano Pavlík, Praha Agite/Fra, 2005*

- *Krauss R., Francesca Woodman: Problem Sets, katalóg k výstave Francesca Woodman, Retrospective, Espacio AV, Murcia Cultural, 2009*

- *Macek V., Slovenská imaginatívna fotografia 1981 – 1997, Bratislava 1998*

- *Mieke Ball, Marcel & Me: Woodman through Proust, katalóg k výstave Francesca Woodman, Retrospective, Espacio AV, Murcia Cultural, 2009*

- *McLuhan M., Fiore Q., The Medium is the Massage, Random House, Gingko Press, 2000*

- *Mrázková D.,Príbeh fotografie, Praha: Mladá Fronta, 1985*

- *Nádvorniková, Alena. K surrealismu. Praha: Torst, 1998*

- *Nádvorniková, Alena. Art brut v českých zemích, Mediumici, solitéři, psychotici,*
- *Muzeum umění Olomouc: Arbor vitae. 2007*

- *Owens C., Fotografie en abyme in Císař K /ed./, Co je to Fotografie, Praha Herman & Synové 2004 str. 241*

- *Pospiszyl, Tomáš, Srovnávací studie, Praha, vydavatelství FRA 2005*

- *Riedel Ingrid, Obrazy v terapii, umění a náboženství -- Interpretace obrazů z pohledu hlubinné psychologie, Praha: Portál, 2002*

- *Rišlingová H., Lendelová L., Pospěch T., Česká a Slovenská fotografie osmdesátých a devadesátých let 20. století, Olomouc, 2002*

- *Slavická Milena, časopis Fotograf: Nová Inscenace, #7, Mediagate s. r. o., Brno, 2006*

- *SMAILAGIĆ, SELMA, Nezarámovaný obraz: Jackson Pollock v psychoanalytické teorii Julie Kristevy, Sociologický časopis, 2004, Vol. 40, No. 1–2: 179 –193*

- *Šavrdová, Lenka: Rozhovor se Zdeňkem Lhotákem, in: Autoakt v české fotografii. Diplomová práce, ITF FPF SU, Opava 2004*

- *Šicková-Fabrici, Jaroslava. Základy arterapie 1. vydani, Praha: Portal, 2002*

- *Townsend Chris, Francesca Woodman, Chris Townsend, George Woodman, Phaidon Press, 2006*

- *Ženatá, Kamila. Obrazy z nevědomí. 1.vyd. Praha: Portál, 2005*

- *http://www.volny.cz/jirina.hankeova/kapitola-12/12-komentare.htm*