Peter Javorík

Tabu vo fotografii



Slezská univerzita
Filozoficko-přírodovědecká fakulta
Institut tvůrčí fotografie

Opava 2006

Peter Javorík

Tabu vo fotografii

Bakalářská teoretická práce

Obor: Tvůrčí fotografie

Vedoucí práce: odb. as. MgA. Tomáš Pospěch

Oponent: Doc. Mgr. Aleš Kuneš



Slezská univerzita

Filozoficko-přírodovědecká fakulta

Institut tvůrčí fotografie

Opava 2006

Prehlásenie

Prehlasujem, že som tuto prácu vypracoval samostatne za použitia literatúry a prameňov uvedených v zozname použitej literatúry.

Súhlasím, aby táto práca bola zverejnená zaradením do knižnice FPF SU v Opavě, Uměleckoprůmyslového muzea v Prahe a na internetovej stránke ITF.

V Opavě, dne 10. září 2006

Peter Javorík

.....

Poďakovanie

Ďakujem mnohokrát za vedenie práce, za konzultácie a veľa cenných rad, pánovi odb. as. MgA. Tomašovi Pospěchovi, ďalej Vladislavovi a Gitke.

Obsah

1.	Úvod	006
2.	Pôvod slova tabu	010
3.	Stručná história tabu vo výtvarnom umení	015
4.	Tabuizácia zobrazovania tela	033
5.	Tabuizácia sexuality	062
5,1.	Feministické tabu	085
5,2.	Homosexuálne tabu	100
6.	Tabu firemných zločincov	111
7.	Religiózne tabu	118
8.	Tabu v reklame a marketingu	130
9.	Záver	140
	Životopisy	141
	Menný register	147
	Použitá literatúra	152
	Links	154

Úvod

Pôvod tabu, jeho vývoj, špecifiká, členenie do jednotlivých kategórií a posúvanie vnímania jeho hraníc v časopriestore ma natoľko fascinujú, že som sa snažil danú problematiku rozpracovať v mojej bakalárskej teoretickej práci. Umelci prekračovali tabu od počiatkov ľudstva. Pretože fotografia sa podstatnou mierou pričinila o navodzovanie tabuizovaných tém pred širokú verejnosť, zvolil som si názov práce *Tabu vo fotografii.*

Ťažisko predmetnej bakalárskej práce sa zaoberá rozborom a časovým posúvaním vnímania marginálnych hraníc jednotlivých kategórií tabu vo fotografii. To, čo daná spoločnosť považovala za tabu v minulosti, pre súčasnú je normálne, všedné poznanie. Chcem zdôrazniť, že hranice tabu sa neposúvali len od minulosti smerom k prítomnosti. V špecifických prípadoch to platí i opačným smerom. Napríklad v súčasnosti je zakázané podľa medzinárodného práva mučenie človeka – a teda i zobrazovanie takýchto činností je tabu. Ak sa vrátime do stredoveku, tak mučenie a poprava bolo verejnou, spoločenskou udalosťou. Nešťastníci boli v európskom priestore prevažne lámaní na kolesách, upaľovaní, ukrižovaní, prípadne ukameňovaní. Americkí Inkovia mali vo zvyku zajatcom rituálnym spôsobom vyrezať srdce a ešte bijúce ho ukázať slnku. Kanibalizmus sa praktikoval ešte v minulom storočí. Dané predstavenia, nahota neboli mnohokrát tabu ani pre deti. Ak by v danom období existovala fotografia, pravdepodobne by som v mojej práci nemohol bádať o posúvaní akceptovania tabu verejnosťou v súvislosti s časopriestorom.

Pretože problematika tabu je značne obsiahla, venoval som sa nasledovným kategóriám: tabu deformácie tela, tabuizácia sexuality, ktorú som rozčlenil na homosexuálne a feministické tabu, tabu firemných zločinov, religiózne tabu a tabu v reklame a v marketingu. I keď každá samostatná kapitola by mohla byť námetom bakalárskej práce, ja som dal prednosť širšiemu záberu, pričom som na vybraných autoroch

konkretizoval objasnenie jednotlivých kategórií tabu. Podotýkam, že tvorba mnohých fotografov sa prelínala i viacerými kategóriami. Mojím cieľom práce bolo rozpracovanie problematiky tabu, ktoré nie je absolútne, je ovplyvnené skúsenosťou, vzdelaním, výchovou, mierou citu, mierou kritičnosti, schopnosti vnímať a väčšinou sa v ňom odráža povedomie celej spoločnosti.

V druhej kapitole *Pôvod slova tabu* som rozoberal pojem slova tabu, jeho vznik, členenie do jednotlivých kategórií, význam a funkcie, ktoré plnilo v spoločnosti. Popísal som oblastí, kam jeho zorné pole zasiahlo, ako bolo napríklad podmienené kultúrou spoločnosti a jej zvykmi.

Posúvanie marginálnych hraníc chápania tabu v priebehu života histórie, ktoré akceptovala spoločnosť, som uviedol v kapitole *Stručná história tabu vo výtvarnom umení*. Danú problematiku som špecifikoval najmä na tabu zobrazovania vagíny a penisu.

Pretože deformácia zobrazovania ľudského tela sa začala už v prehistorickom období, ktorej účelom bolo potupenie, zhanobenie, zohavenie, zaradil som ju do časti *Tabuizácia zobrazovania tela*. Rozvinul som v nej pojem obecný vkus a jeho hranice. Pojem deformácie neznamená len deformáciu ľudského tela, ale môžeme jeho význam posunúť ďalej do hlbšieho priestoru. V umení sa odráža deformácia politická, filozofická i kultúrna.

Vnímanie sexuality ako tabu, tabuizácie sexuality detí, intimity rodiny som prezentoval v kapitole *Tabuizácia sexuality*. Tú som rozčlenil na *Homosexuálne tabu* a *Feministické tabu*. Objasnil som v nej, čo chápeme pod pojmom sexualita, kam sa v súčasnosti posúva. Okrajovo som sa venoval v tejto kapitole i tabu, ktoré obklopuje homosexualitu. V feministickej časti som rozoberal najmä tvorbu feministických umelkýň.

V *Tabu firemných zločinov* som aspoň na dvoch autoroch čiastočne objasnil ďalšiu kategóriu tabu, ktorej vznik umožnilo nezodpovedné správanie veľkých nadnárodných firiem, nimi znečisťované životné prostredie, výroba toxických produktov.

Do problematiky vzťahu medzi hriechom, tabu a rizikom som limitne zasiahol v kapitole *Religiózne tabu*. Fotografia doplnila jednostranný teologický výklad sveta, rozšírila tradičné zobrazovanie religióznej ikonografie, prispela k novému stvárňovaniu sakrálnych námetov.

Poslednú kapitolu som venoval *Tabu v reklame a v marketingu*. Silu reklamy a marketingu nie za účelom predaja produktov, ale pri odtabuizovaní určitých tém som prezentoval na firme Benetton.

Cieľom mojej práce nie je ukázať celú šírku prejavu tabu ale vytvoriť klasifikáciu jednotlivých typov tabu, ktoré sa z môjho pohľadu zdajú byť najzaujímavejšie a najprínosnejšie. Pre značnú tematickú rozsiahlosť som nespracovával tabu eutanázie a pedofílie. Daná téma môže byť námetom ďalších prác. Taktiež som sa nezaoberal detailne vnímaním tabu v rámci jednotlivých náboženských skupín a regiónov. Spomenul som ho len okrajovo na snímke *Tongues*, ktorá zobrazuje tri deti bielej, čiernej a žltej pleti vyplazujúce jazyk. Táto fotografia nie je tabu vo vyspelých európskych krajinách ani v Amerike, vyvolala však kontroverzné reakcie najmä v moslimských krajinách. V nich sa zobrazovanie vnútorných orgánov považuje za pornografiu, vysvetľuje sa ponižovaním ľudskej dôstojnosti.

Dejiny sú sprevádzané postupným prekonávaním vnímania hraníc tabu na základe postupného vysvetľovania, postupného chápania a spoločenského pokroku – intelektuálneho a technického. Téma tabu vo fotografii je nekonečným hľadaním a posúvaním jeho hraníc v rámci jednotlivých sociologických skupín a regiónov.

Dvadsiate storočie sa moc neriadilo prianím prognostikov a bežalo si svojou vlastnou cestou. Takzvané veľké témy spľasli. Učené hádanie o estetických prednostiach abstrakcie alebo figurálnosti už

nevzbudzujú ani trpký úsmev. Freud sem alebo tam, žiadne tabu už neplatí. V čase zdôrazňovania virtuality objavilo umenie svoje vlastné — umelé telo. Nikoho nenapadne teoreticky debatovať o sexualite a sadomasochizme, každý si ale rád šnupne koksu a rozšíri paranoicko-kritické vedomie. Hypermentálne je všetko, čo presahuje zažívanú normu. Šialená skutočnosť sa rodí v hlave a postupne sa premieňa vo všednosť v kuchyni, v posteli, na diaľnici. Tabuizovaná téma i vďaka pričineniu fotografie nevzbudzuje ani hrôzu, ani strach, ale niečo zvodného medzi tým, čo sprevádza ľahké mrazenie v zátylku a riedi zvedavosť, ktorá stiera rozdiely medzi dôvodom a dôsledkom, medzi totemom a tabu.

Autori neočakávanou kontroverznosťou, nápaditosťou snímkou často krát vyjadrili skutočný svet, v ktorom platia sociálne a priestorové vzťahy, ktoré je nutné prelomiť. Veci skutočne v minulosti intímne, tabuizované sa stali verejnými a ľudia po nich bažia. Fotografia prispela výraznou mierou k odtabuizovaniu nezmyslených ideológií a dogiem.

Pôvod slova tabu

„Tabu je polynézske slovo, ktorého preklad je problematicky, pretože už nevlastníme pojem, ktorý ho označoval. Starým Rimanom bol tento pojem ešte bežný, ich sacermelo malo ten istý význam. Taktiež grécke agos a hebrejské kodauš znamenalo pravdepodobne to isté ako Polynézania vyjadrujú slovom tabu. Mnohé americké, africké (Madagaskar), severoázijské národy označujú podobnými názvami pojem tabu.“[1]

„Tabu je teda vymedzenie hraníc toho, čo je dovolené, tolerované spoločnosťou. Priame tabu má zaistiť ochranu významných osôb; zabezpečenie slabých (žien, deti a starých ľudí); ochranu pred nebezpečenstvom z dotyku mŕtvol, pojedanie istých pokrmov; zaistenie proti narušeniu dôležitých životných aktov (iniciácia, svadba, sex. akt); ochrana nenarodených a malých detí pred nebezpečenstvom.“[2]

O pojme tabu W. Wundt píše, že *„zahrňuje všetky obyčaje, ktoré vyjadrujú bázeň pred určitými objektmi súvisiacimi s kultickými predstavami alebo pred úkonmi, ktoré sa k nim vzťahujú“. „Ak chápeme tabu vo všeobecnom zmysle ako každý zákaz uložený vo zvykoch a mravoch alebo výslovne formulovaných zákonom dotýkať sa nejakého predmetu, používať ho pri sebe alebo užívať istých zapovedenych slov...“*[3]

Tabu vzniklo ako ochrana ľudského rodu pred nejakými udalosťami, ktoré by ju mohli poškodiť. Myslím si, že vznik jednotlivých kategórií tabu má čisto pragmatické dôvody. Niektoré sú zamerané na ochranu elít (napr. indické kastovanie). Tabu sa prejavuje na všetkých osobách, ktoré sú niečím zvláštne a na výnimočných stavoch.

Ako som už na začiatku uviedol, k vzniku tabu vedú síce pragmatické dôvody, ale často tabu rozšírilo svoje zorné pole do viacerých oblastí, kde mu chýbal pragmatický význam. Ako príklad môžeme uviesť

1 Freud Sigmund: *Totem a tabu*. Prah, Praha, 1991, s. 24.
2 taktiež s. 24.
3 taktiež s. 24.

orálny sex. Väčšina týchto tabu, ktorým chýbal účel, sa začala prelamovať v devätnástom storočí, ktoré sa vyznačuje veľmi rýchlym pokrokom vo všetkých oblastiach ľudského konania. Tabu, ktoré boli a sú účelové, však zostávajú zachované (incest, drogy, sex mladistvých).

Podľa vyššie uvedených analýz prichádzam prakticky i teoreticky na to, že tabu sa týka len určitých skupín, pričom pre každú skupiny platí iná tematika. Význam slova „**Tabu**“ sa nám delí dvoma smermi, na jednej strane je to niečo posvätné, na druhej niečo zakázané. Tabu je posvätný, nečistý charakter a nečistota vzniká porušením tohto zákazu. Tabu nezahrňuje len nábožensky zákaz, ale aj sex, porno, politika atď.

Na základe môjho poznania a štúdia som našiel niekoľko druhov tabu. Rozdeľujú sa do nasledovných základných kategórií:

1. Tabu chrániace rod človeka
2. Politické tabu
3. Etické tabu
4. Mravnostné tabu
5. Religiózne tabu
6. Kultúrne tabu
7. Časové tabu
8. Sexuálne tabu

Tabu chrániace rod človeka – radí sa medzi najpragmatickejšiu kategóriu, pretože jeho účelom je chrániť rod človeka. K ohrozujúcim javom patrí napr. incest, pretože hrozí, že dôjde k degenerácii génov a následne k defektných potomkov.

Religiózne tabu – neradí sa medzi pragmatickú kategóriu, pretože nechráni rod človeka. Napríklad celibát je tabu, ktoré zakazuje duchovným v katolíckej cirkvi, aby mali potomkov. Toto tabu síce nechráni záujmy človeka, ale chráni záujmy cirkvi: prípadní dediči by mohli uplatňovať nárok na svoj podiel a majetok cirkvi by sa tak trieštil.

Časové tabu – podľa plynutia času je možné tabu rozdeliť na **dočasné tabu** a **trvalé tabu**. Ako príklad dočasného tabu môžeme uviesť menštruáciu, prípadne 4 týždenný pôst. Trvalým tabu je napr. smrť, posmrtný život.

Mravnostné tabu – do tejto kategórie by som zaradil napr. ľudské vylučovanie, pretože človek vylučuje to, čo je pre telo toxické; nebezpečné sú drogy, pretože je tu riziko závislosti a človek závislý je pre spoločnosť neproduktívny. Sexuálny styk s maloletou osobou je v našich zemepisných šírkach trestný, nie preto, že by títo jedinci neboli schopní reprodukcie, ale pretože by sa nedokázali adekvátne postarať o svojho potomka.

Kultúrne tabu – je podmienené kultúrou spoločnosti a jej zvykmi. Pokiaľ je napr. v našej krajine ilegálne konzumovanie kokaínu, tak v Kolumbii patrí u chudobnej vrstvy obyvateľstva k tradícii žuvanie kokových listov. Pre nás sa však konzumácia kokaínu môže stať ohrozujúcou, pretože európska populácia nemá s touto drogou dlhoročné skúsenosti ako Kolumbijci. Naše obyvateľstvo má dlhoročnú tradíciu s inou drogou – alkoholom, väčšina obyvateľstva ho dokáže konzumovať bez toho, aby sa stala od neho závislými. Ak sa stane závislými, tak porušuje tabu.

Čo sa týka kulúrno-sexuálne podmieneného tabu, tak v kresťanskej kultúre je trestná polygamia, ktorá je napr. v islamskej kultúre symbolom moci a bohatstva.

Etické tabu – medzi etické tabu by som zaradil napríklad deformácie osôb, vojnou zmrzačené ľudské telá.

Tabu patrí k estetickej skúsenosti moderny, ktorá je vo forme nepriamej výpovede obsiahnutá v diele. Interdisciplinárna estetická Teória a história tabu doposiaľ neexistuje. Základná otázka znie, ako je možné pozorovaním cudzorodého prvku v určitej sociálnej skupine postupne ho prijať za svoj vlastný názor. A práve zvlášť tu hrá dôležitú úlohu okolie so sociálnym tabu. Bez reflexie a pozorovania tabu nie je

možné prekročiť hranice a tým i vlastného poznania spoločnosti. Keď v niektorej sociologickej skupine je daný pohľad na svet samozrejmý, bežný, v druhej sociologickej skupine sa môže javiť ako škandál. Hranica medzi škandálom a tabu je veľmi krehká. Živnou pôdou preň je i nevedomosť. Medzi základné formy tabu sa radia témy o násilí, sexualite, tele, náboženstve.

Tabu sa nesmie zamieňať s pojmom zákazu. Rozdiel medzi priamym zákazom a tabuizovaným vyjednávaním je v tom, že o zákaze je možné „na hlas" hovoriť. Tabu však stojí mimo akejkoľvek diskusie. Známy je tento fenomén pri socializácií malých detí, keď sa im na nejaké otázky alebo správanie odpovie: „To sa nesmie". Tabu sa cez takéto neartikulovateľné imperatívy široko internacionalizovalo, pretože za jeho nedodržanie by nasledovali sankcie. Tabu by sme mohli charakterizovať ako ostrov ohraničený sociálnym poznaním, a paradoxne, i otvorenou neistotou. Ktoré tabu môže umelec v súčasnosti prelomiť, aby jeho pozíciu mohol vonkajší svet prijať? A ak ideme ešte ďalej, môže spoločnosť sama na sebe spoznávať, ako sa učí, akými prostriedkami zraňuje, narúša tabu, prípadne mu nastavuje zrkadlo poznania.

To, čo jedna spoločnosť – vedome alebo nevedome – považuje sa tabu, je presne to, čo musí pri otvorenom rozhovore ohraničiť, pretože o danej téme si nepraje, prípadne váha hovoriť. I v spoločnosti, v ktorej sa o nejakej téme nekomunikuje v multimediálnych prostriedkoch, sa stáva taktiež tabu, o ktorej sa musí človek dozvedieť sám.

Tajomstvo má ostať tajomstvom. Tabu je však slovo, ktoré sa musí prelomiť. Niektorým tabu sa nikto nemôže vyhnúť. Naopak porušiť tabu musí občas každý. Je potrebné skúmať a poznávať ako na nás a v nás tabu pôsobí. I prostredníctvom násilia sa môže hovoriť otvorenejšie o určitých témach. Jeho hranice určuje daná spoločnosť. Na rozdiel od spoločnosti umelci potrebujú k svojej vnútornej potrebe prekračovať určité témy. Aby našli „voľné" miesta v sociálnych štruktúrach, aby pomocou jeho porušovania priniesli iný pohľad do vnútra danej spoločnosti. Prelamovanie tabu spočíva v porušovaní očakávania.

Vo všeobecnosti i abstraktne môžeme formulovať tabu ako médium sociálnej artikulácie vyvarovaného územia. Tabuizovaný objekt je symbolicky ohraničovaný, bude sa nepriamo označovať za tabu v rámci aktuálnej komunikácie. Tabuizovaný objekt pritom štiepi vnútorné strany objektu. Silnou zbraňou moci tabu je mlčanie.

Tabu často pôsobí v priestore reznej hrany medzi vonkajškom a vnútornom, medzi istotou a neistotou. V tomto zmysle ho môžeme skúmať z pohľadu jadrových stránok rôznych asociácií.

Stručná história tabu vo výtvarnom umení

Stvárňovanie nahého ľudského tela je súčasťou výtvarného umenia prinajmenšom od antiky. Samozrejme, že i v praveku sa takéto diela objavovali. Ich význam však bol predovšetkým kultový a náboženský. Antika postavila nahé telo na piedestál, bolo ideálom a mierou dokonalosti. Nahota samotná bola prirodzená bez akýchkoľvek tabu či zákazov. Pohlavie nebolo zakryté, ale tiež sa ani nezdôrazňovalo. So zobrazovaním vagíny sa v tejto dobe takmer nestretávame.

Zobrazovanie penisu je vo výtvarnom umení oveľa častejšie ako vagíny. Keďže je tak časté, na rozdiel od ženského pohlavia, je problematické hovoriť pri ňom o stupni tabu. Presvedčuje nás o tom i fotografia „zajačika„ na skalnej kresbe, ktorá vznikla približne 5000 rokov p.n.l. Zakladateľ Playboya čitateľov svojich časopisov celé desaťročie mystifikuje. Drinky by mali roznášať páni s dlhými ušami a nie slečny. Výtvarné diela i literatúra zaoberajúca sa penisom značne prevyšujú množstvo diel a textov venovaných vagíne. Na otázku, prečo je penis vo výtvarnom umení zobrazovaný častejšie než vagína, sochár David Černý logicky odpovedá: *„penis je objem a tvar, a teda je, na rozdiel od tvarovo subtílnejšej vagíny, čo zobrazovať“*[4]. K danej téme sa mnohokrát vyjadril i Sigmund Freud, ktorý formuloval jednu z klasických tém psychoanalýzy, ktorou je závisť, závidenie penisu (Penis Envy). Psychológia a najmä psychoanalýza dali tejto fascinácii teoretický rámec a od-



Skalné krezby, Ti-n-Lalan, Fezzan roku 5000 p.n.l.

kryli celú radu podvedomých motivácií. V celej histórii a kultúre je penis tvorivým námetom. Stĺpy antických chrámov, veže katedrál, majáky, mrakodrapy, komíny, stožiare, výškové budovy je možné asociovať so vztýčeným symbolom mužskej dominancie. Psychológovia spájajú nespokojnosť s penisom s podvedomou motiváciou tvorivej činnosti.

Zobrazovanie penisu je možné len v dvoch základných polohách – v pokojnej a v rozrušenej. Ten v pokojnej polohe mal oveľa viac šťastia a i napriek tomu, že nebol vo vztýčenej polohe, prenikol oveľa ľahšie do výtvarného umenia. Vďaka barokovým anjelikom nebol **tabuizovaný** ani v cirkevnom umení. Ten, ktorý získal hodnosť erektilnej funkcie, ostával stále v **tabuizovanej** polohe a bol spájaný výlučne s pornografiou. Penis v erekcii sa od nepamäti objavuje v erotických kresbách zobrazujúcich pohlavný akt. Zvykli sme si, že na tanieri je vyobrazený káčer Donald, kvety, holubica mieru. Zvykli sme si takmer na všetko. Avšak tanier, na ktorý boli zvyknutí stravníci v starom Ríme, je pre nás a najmä naše deti stále **tabu**. Možno, že jeho zobrazenie nenápadne upozorňovalo, čo má po obede nasledovať. Erotická scéna z gréckeho taniera sa datuje do roku 470 p. n. l.



Erotická scéna z gréckeho taniera, 470 p. n. l.

Grécky filozof Aristoteles tak dlho varoval svojho žiaka Alexandra Veľkého pred jeho obľúbenou milenkou Pankapé – vagíny sú často príčinou záhuby silných mužov, až jej nakoniec sám podľahol. Na dôkaz lásky požadovala aby sa mohla na filozofovi prejsť ako na koni. Starček so zubadlom v ústach poháňaný bičíkom Pankapé poslušne cválal. Táto obľúbená alegória nadvlády ženy nad mužom sa v renesancii objavila

na tzv. pôrodných táckach, na ktorých sa nosilo občerstvenie stonajúcim rodičkám. Aristotelovho odkazu sa chytili páni de Sade a Sacher-Masoch. Dnešné dominy sú zase ich žiačkami. Bartolomeus Spranger, ktorý bol dvorným maliarom Rudolfa II., zobrazil ženu ako dominu v diele *Pankapé a filozof.* Už v starovekom Ríme stratili ženy svoje výsadné postavenie výrobkýň dedičov. Rozmohli sa adopcie. Najvyhľadávanejšie boli adopcie dospelých mužov, aby adoptívny otec presne vedel, komu sa raz dostane do rúk jeho majetok. Úlohu matky vystriedala funkcia sexuálnej ukojiteľky. Ak manželka túto funkciu neplnila, mal muž právo hľadať potešenie inde. Rozmohli sa nevestince, ktoré sa oslavovali ako inštitúcia slúžiaca k ochrane manželstva. Na pompejskom dome Vettiov je vidieť bohatú výzdobu, na ktorej sa nešetrilo. Obraz z domu Vettiov *Milenci* sa datuje do roku 100 p.n.l.



Bartolomeus Spranger (1546–1611)

Kresťanský stredovek zahalil ľudské telo do mnohých vrstiev šiat. **Tabuizovaná** nahota sa spájala s hriechom a pohanskými kultmi. Radikálnu zmenu prináša až renesancia. Od pätnásteho storočia sa nahota vo výtvarnom umení objavuje kontinuálne až do súčasnosti. V tej dobe vznikajú prvé erotická diela, ktoré otvorene zobrazujú i najrôznejšie sexuálne aktivity. K zvýšenej produkcii týchto diel vzápätí značne prispeli rozširujúce sa možnosti reprodukčných, grafických techník. Jednalo sa najmä o ilustráciu módnych erotických textov. Taktiež v tej dobe prevládal kult falu, ako výraz mužskej sily a dominancie.

Svojho času ovládla naše domácnosti *kolieskománia*. Slabší jedinci drhli bradou po obvode kolesa. Netušili, že koliesko bolo vyvinuté k celkom iným účelom. Kolieskománia je znázornená na Borelovej rytine *Die Elluina* z roku 1787. Honore Daumier zobrazil pohlavný styk na obraze *Blažení nie sú otrokmi času* (1832–1835). Tradície renesančnej erotickej kresby či grafiky sa v podstate uchovali až do prvej poloviny deveťnásteho storočia. Mnoho uznávaných výtvarníkov, ako napríklad Thomas Rowlandson, William Turner, Henry Fuseli, Francisco Goya alebo J. A. D. Ingres sa dotkli tejto témy vo svojom diele. Postupne sa v umení vyskytovalo častejšie explicitné zobrazenie



Borelova rytina podľa Elluina, 1787

sexuality. V tej dobe sa objavila celá rada diskusií a sporov o pornografii a o ich sociálnom kultúrnom kontexte. Na ilustračnej litografii Achillea Deveria k románu Alfréda de Musseta *Gamiani alebo Noc excesu* z roku 1848 je stvárnená „gorila“ v intímnej polohe, ktorá slúži majiteľke k celkom iným účelom ako na spievanie v klietke.



Honoré Daumier, Blažení nie sú otrokmi času, 1832–1835



Achillea Deveria k románu Alfréda de Musseta, Gamiani alebo Noc excesu z roku 1848

Nástup realizmu v pätdesiatich rokoch deveťnásteho storočia priniesol nový pohľad na **tabuizovanú** sexualitu, ktorá sa v plnej miere prejavila vo výtvarnom umení v nasledujúcich desaťročiach. Vznikali slávne Manetove obrazy *Raňajkovanie v tráve* (1863) a *Olympia* (1865). Obe diela vyvolali škandál a rada kritikov obviňovala Maneta z pornografie. Vrcholom erotickej otvorenosti bol obraz Gustava Courbeta *Počiatok sveta* z roku 1867. Courbet bol priateľom Charlesa Baudelaira a od pätdesiatich rokov deveťnásteho storočia venoval erotickým dielam značnú pozornosť. Odpor vyvolal napríklad obraz *Kúpajúcej sa ženy* (1853). V sesťdesiatich rokoch Courbet namaľoval sériu erotických obrazov. K základným dielam erotického umenia sa radí jeho olej *Spiaca žena* z roku 1866, na ktorom sú zobrazené dve nahé ženy (Lenosť a Citovosť) po akte lesbickej lásky. Obraz *Počiatok sveta* je obostretý fámami. Výnimočnosť tohto diela je v tom, že je to prvé dielo, ktoré vo veľkom detaile zobrazuje ako hlavnú tému ženskú vagínu. Kritik Maxim du Camp o *Počiatku sveta* napísal: *„Čelný pohľad na nahú ženu je silne spojený s citovosťou a je namaľovaný pozoruhodným štýlom con amore, ako hovoria Taliani, ktoré je posledným slovom realizmu. I keď autor nejakým nedopatrením zabudol ukázať chodidla, nohy, stehna, brucho, boky, hruď, ruky, paže, ramena, krk a hlavu.“*[5]

Zobrazovanie penisu vo výtvarnom umení sa neobjavovalo len v súvislosti s erotikou ale často odkazovalo i do iných oblastí. Félicien Rops vo svojich kresbách a grafických listoch užíval sexuálnu symboliku v širších kultúrno sociálnych súvislostiach, najmä v spojení s náboženstvom. Na kresbe Mária Magdalena z roku 1885 leží masturbujúca ženská postava na úpätí kríža, na ktorom nie je ukrižovaný Kristus, ale stoporený penis. Rops tak vizuálne dokumentoval prvotnú, freudovskú líniu psychoanalýzy.

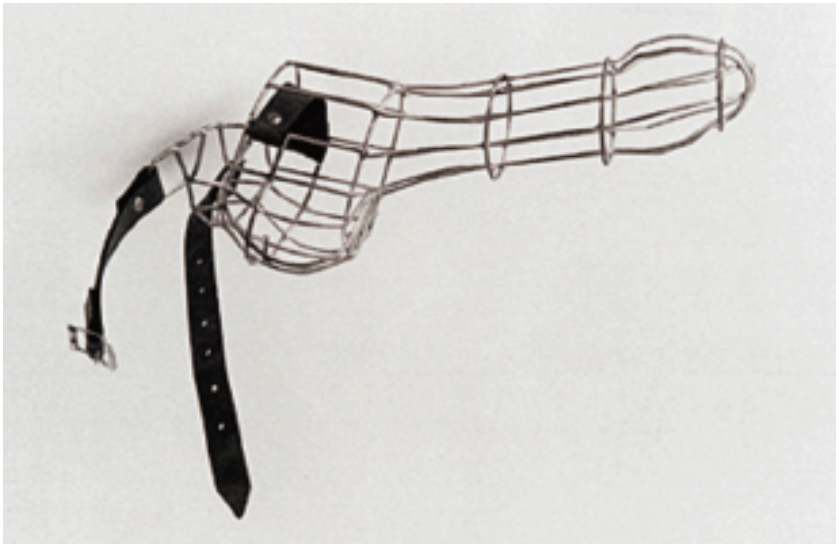


Félicien Rops, 1885

5 Umělec, Divus, 2/2000

Edmond de Goncourt poznamenal, že i v grafickej tvorbe Félicien Ropsa nachádzame vagínu často v ústrednej úlohe: *„Ropsové umenie nás oboznamuje s nahými ženskými postavami s vyšľahanými vaječníkmi, vyschnutými sliznicami a predčasne scvrknutými žľazami alebo s rozšírenými bedrovými kosťami a s oplzlými tvarmi. Takéto fenomény krvavo rozšľahaného pohlavia, brutálne a hnusné, pravdivé a vznešené zároveň kreslí Ropsova tužka.“*[6] Kresba Serre-Fesse z roku 1878 ukazuje vagínu uzamknutú na visiaci zámok, akúsi obdobu dnešného piercingu. Tá je konfrontovaná so *„vševidiacim“* penisom na kolieskach.

V podobnom kontexte zobrazil penis i Karel Hlaváček v cykle *Prostibolo duše* (1897). Na ilustrácií k básni *Poprava duše* zobrazil dievčenskú tvár, ktorú škrtia prsty postupne sa meniace v penisy. *„Chtěl jsem zde vyjádřiti strašnou nenávist všeho reálného k psychickému. Brutálná realita škrtí - pohlavní realita hrubých, zarostlých rukou. Ohyzdné prsty se tu rovněž metamorfosovaly v hnusné, nehetnaté pyje“*[7], napísal v liste Stanislawu Przybyszewskému. Sadistická agresivita Hlaváčkovej vízie tvorí zaujímavú paralelu s fetišistickým objektom Filipa Turka z inštalácie Feminiola of Lunacy z roku 1993–94. Turek vytvoril drôtený kryt na stoporený penis. Tento kryt však nechráni pred penisom, ale naopak, vytvoril z neho útočnú zbraň. Je ale i symbolom určitej neistoty a obavy.



Filip Turek, Bez názvu, 1993-1994

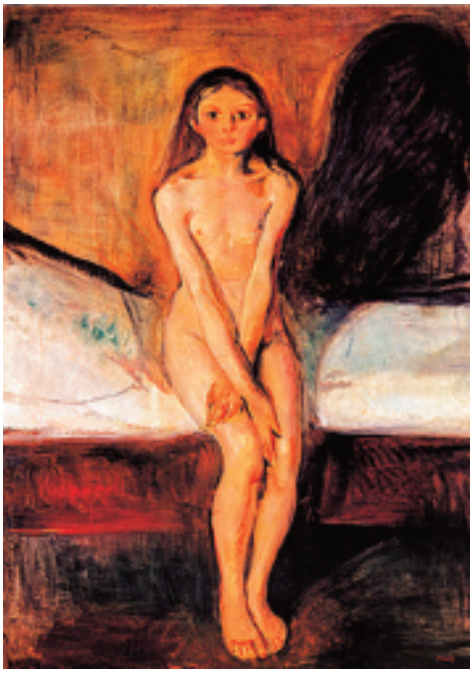
6 Umělec, Divus, 3/2000
7 Umělec, Divus, 3/2000

Na prelome rokov 1896 a 1897 pracoval Karel Hlaváček na ilustráciách k básnickej zbierke Arnošta Procházku *Prostibolo duše*. Medzi najvýraznejšie kresby sa radí ilustrácia básne *Vyhnanec*. Autor píše o nej v liste Stanislawu Przybyszevskému: *„Tak jsem pojal Vyhnance jako psance ze sexuelního ráje. Hle, strašlivá žízeň po bývalé rajské ‚čistotě'. Pohlaví proměnilo mu již ústa v sliznatou ženskou genitálii, křečovitě rozevřenou". „Vyhnanec je o dobrovolném potrestání sebe sama, s výraznou autostylizací samotného Hlaváčka. Šílenství nervů"*[8] bolo pre Hlaváčka úzko spojené so sexualitou. Hlaváčkovo psychoanalytické poňatie symbolu vagíny vytvára z kresby *Vyhnanec* určitý druh zakladateľského zobrazovania.



Karel Hlaváček, Vyhnanec, 1896–1897

V štylizovanej podobe sa penis často objavuje i v diele Edvarda Muncha. Využíval pre zobrazenie penisu dva základné motívy: mesiaca v úplnku, ktorého zrkadliaci sa odraz tvorí falický tvar, a štylizovaného tieňa ľudskej postavy. Erotická súvislosť obidvoch zobrazení je vďaka ďalšiemu kontextu Munchových diel evidentná. V roku 1894 vzniká olejomaľba *Puberta*. Nahé dievča sedí na okraji rozostlanej postele a so skríženými rukami si zakrýva pohlavie. Spoza jej pravej strany vystu-



Edvard Munch, Puberta, 1894

puje hrozivý falický tieň symbolizujúci „brutálnu realitu“ dospelého sveta. Munch bol tiež jedným z prvých umelcov, ktorí využili motívu spermií.

Samostatnú skupinu však tvoria zobrazenia „penisu o sebe“, teda penisu, ktorý odráža existenciálnu samotu svojho majiteľa. Otvára sa tak i zobrazenie do tohto obdobia **tabuizovanej témy** – onánie. Medzi prvých autorov, ktorý zobrazil onániu, sa radí Angličan Aubrey V. Beardsley. Beardsley patril do umeleckého okruhu Oscara Wilda, ktorý ilustroval divadelnú hru *Salomé*. V roku 1896 vytvoril sériu ilustrácií Aristofánovej *Lysistráty*. Dielo, predovšetkým vďaka Beardsleyho kresbám, bolo vystavené mnohým škandálom a oficiálne bol jeho predaj zakázaný. Stoporený penis sa objavuje takmer na všetkých listoch cyklu. Na kresbe *Lampitina toileta* je zobrazený onanujúci kupid pudrujúci ženské lono. Symbol čistej lásky je premenený v symbol hriešnej perverznosti. Taktiež kresba *Vyslanci Lakedaimonských* vyvolala pobúrenie. Trojica mužov, či skôr trojica stoporených penisov, patrí medzi Beardsleyove najvypätejšie diela. Jeho dielo i on samotný inšpiroval radu badateľov k celej rade zaujímavých úvah o Beardsleyovom narcizme, fetišizme, homosexualite, transsexualite, či dokonca o incestnom vzťahu so sestrou Mabel.

Výtvarné i literárne diela na prelome devätnásteho a dvadsiateho storočia venovali sexualite veľkú pozornosť. Zaoberal sa ňou i August Rodin v diele *Žena ležiaca na chrbte*, pohľad spredu, 1900. Často sa objavovala i téma patologickej sexuálnej závislosti, ktorá vedie k tragickému a neodvratnému zrúteniu. Kubin popisuje posledný fatálny čin zmyselností zmietaného muža. Nezobrazuje však nejakého muža chudáka, ktorého ničí



Alfred Kubin, Skok smrti, 1901-1902

všemocná žena, ale samotnú smiešnosť sexuality. V roku 1901 – 1902 vzniká kresba Alfreda Kubina *Skok smrti*. Dielo zobrazuje nepatrnú až smiešnu figúrku muža s penisom v erekcii, ktorý sa vrhá do hlbín ženského lona. Tá bola na jednej strane zatracovaná a na druhej strane zbožňovaná. Surrealizmus svojou otvorenosťou v ponímaní sexuálnych tém prelom storočia ešte prekonal.

Prekliatie vlastnej sexuality sa odrazilo i v diele Egona Schieleho. Sexuálna tematika prechádza kontinuálne celou jeho tvorbou. Expresivita jeho formy vzbudzovala otvorené protesty. V priebehu jeho krátkeho života vznikli desiatky štylizovaných autoportrétov. Schiele kládol zásadný dôraz na tvár, respektíve na uhrančivý pohľad očí, a dramatické gestá rúk. Otvorenosť s akou Schiele ukazoval divákom svoje vnútro, bola pomerne vyhrotená. Na autoportréte z roku 1910 sa zobrazil pri onánii. O dva roky neskôr bol obvinený zo šírenia pornografie a odsúdený na krátky pobyt vo väzení. Schiele namaľoval v roku 1911 *Lesbicky pár*.



Egon Schiele, Autoportrét, 1910



Egon Schiele, Lesbicky pár, 1911

Novými impulzmi pre obecnejšie rozšírenie sexu a erotiky bola i fotografia a najmä film. Po prvej svetovej vojne sa posúva obmedzenie predsudkov spoločenského postavenia žien. Objavuje sa väčšie množstvo žien v umeleckom svete, vznikajú filmové hviezdy a operné divy.

Zobrazovanie penisu však nebolo v modernom umení iba mužskou záležitosťou, ale danej témy sa dotkla i celá rada umelkýň. Ženské vnímanie vlastného intímneho sveta ponúka iné pohľady na umeleckú tvorbu, na sexualitu. Z medzivojnového obdobia to boli kresby Toyen. Obraz *Úděs* z roku 1939 novú otvorenosť príznačne dokumentuje: štylizovaná vagína je nabodnutá na tyč a spoza plotu sa objavujú ľudské (mužské, detské) prsty, ktoré sa ju snažia uchopiť. Divák je takmer okamžite vtiahnutý do obrazu. Vidí to, čo sa zatiaľ skryté postavy snažia dosiahnuť. Postupne sa s ústredným motívom stotožňuje a sám prežíva úzkostný strach. Kreslila i ilustrácie k *de Sadove Justine* z roku 1932. Známe sú i falické objekty sochárky Louise Bourgeois. Mohli by sme uvádzať ďalšie mená. Penisom sa začali zaoberať i literárni a umeleckí historici, teoretici a kritici.



Toyen, Úděs, 1939



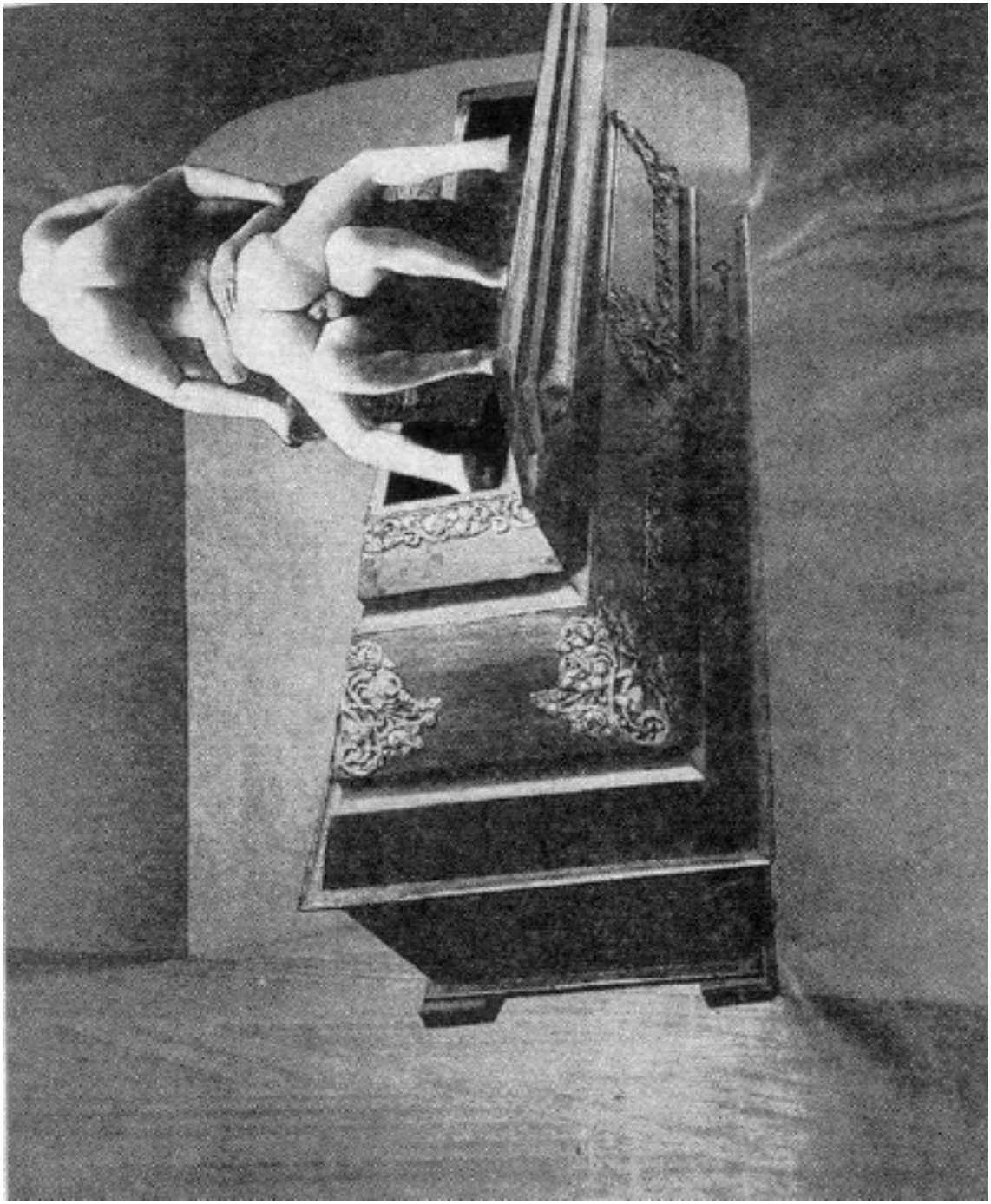
Toyen, Ilustration in Justina by Marque de Sade, 1932

Tabuizovaná téma penisu a vagíny tak postupne storočiami stráca na škandálnosti, respektíve sa zväčšuje okruh ľudí, pre ktorých je prijateľná. Ich **tabuizácia** sa dotýka priamo celej rady predsudkov, ktoré sú už modernou civilizáciou vnímané negatívne. Zobrazenie penisu nemusí už len symbolizovať nadvládu a dominanciu.

Medzi najvýznamnejších predstaviteľov českej medzivojnovej kultúry sa radí Jindřich Štyrský (1899–1942). Taktiež patril k prvým európskym umelcom, ktorí sa zaoberali farebnou kolážou. Štyrský sa narodil 11. augusta 1899 v Čermnej u Kyšperka, dnešný Letohrad. Bol českým maliarom, fotografom, grafikom, výtvarníkom, básnikom, predstaviteľom surrealizmu a teoretik. V rokoch 1925–1928 žil spolu s Toyen v Paríži. Svoju v podstate minimalistickú tvorbu nazvali v roku 1926 „artificializmom". Zoznámili sa v roku 1922 a ako umelecká dvojica úzko spolupracovala. Po návrate do Prahy bol šéfom výpravy Oslobodeného divadla. Roku 1934 sa, spolu s Toyen, Jindřichom Heislerom a Karlem Teige, stal spoluzakladateľom Skupiny surrealistov v ČSR v Prahe. Surrealizmus je dnes asi najpopulárnejším zo všetkých – izmov, ktoré dvadsiate storočie prinieslo a taktiež uzavrelo. Podstatným dôvodom tejto popularity je otvorená sexualita v dielach jeho predstaviteľov. Jindřich Štýrský svojim pudom venoval v tridsiatych rokoch minulého storočia predovšetkým tri ročníky legendárnej *Erotické revue* a nemenej slávnej zbierke *Emilie přichází ke mně ve snu* (1933). Obidve záležitosti boli kvôli puritánskym zákonom prvej republiky striktne určené pre silno limitované publikum a stali sa takmer nedosiahnuteľnou exkluzivitou. Psychoanalytik Bohuslav Brouk sa k *Emilie* vyjadril: *„Nic nemůže deprimovati tak silně nad hmotu těla povznešené lidi jako jejich automaticky se ohlašující živočišnost."*[9] V danom období vytlačovali malomeštiaci všetko zmyselné za steny spálni a dvere verejných domov. Štýrského predstavy sú podobne chlipne, avšak zďaleka nie tak hravé. Jeho sny skľučujú. Fotografické koláže pripojené za textom *Emilie* majú v surrealizme výsostné postavenie; a to i vo svete. Nikomu inému sa nepodarilo vo fotografii tak jemne a zároveň tak dôrazne skĺbiť nežné éte-

9 http://dali.uffs.net/1250/napsali/20010704.html

rické motívy s tvrdou pornografiou. Štyrského koláže k *Emilii* v tomto zmysle sú určené pre dvadsiateprvé storočie. K nasledujúcej snímke sa vyjadril: *„Tato žena je mojí rakví a chodí, ukrývajíc mne ve své podobě. A tak proklínaje ji, zatracuji sebe, a miluje ji, usínám s odlitkem její dlaně na svém pyji."*[10]



Jindřich Štyrský, Emilie přichází ke mně ve snu, 1933

10 http://dali.uffs.net/1250/napsali/20010704.html

Sexuálnou tematikou sa zaoberali i umelci, akými boli Aristide Maillot: *Hlbšie* (1939), Jean Dubuffet: *Hry I* (1949), Pablo Picaso: *Nymfa a Safyr* (1968), Salvador Dali: *grafický list z cyklu pojednania o erotickom systéme alebo Tisíc rad Rimanov Dalímu, ako dosiahnuť sebauspokojenie* (1969).



Pablo Picaso, Nymfa a Safyr, 1968

Na filmovom plátne sa onánia ako symbol osamotenia otvorene objavila vo filme spisovateľa Jeana Geneta *Chant d'Amour* z roku 1953. Film vychádza čiastočne z Genetových vlastných skúseností a ukazuje príbeh dvoch uväznených homosexuálov, ktorí trávia svoj trest v susedných celách. Napätie vyvolané nedostupnosťou a súčasne blízkosťou obidvoch mužov využil Genet k zachyteniu citovo veľmi silného príbehu. Onánia tu je vlastne jedinou možnosťou fyzického prežitia lásky. Touto témou sa zaoberal i David Wojnarowicz v cykle 24 inscenovaných fotografií *Arthur Rimbaud v New Yorku* z rokov 1978–1979. Koncept celého projektu je postavený na prekliatom básnikovi koncom sedemdesiatych rokov. Wojnarowiczov Rimbaud prechádza ulicami mesta ako ďalšie desiatky, stovky a tisíce zatratencov a stroskotancov, outsiderov neschopných sa zaradiť. Rimbaud je zobrazený v jedálni, v peep-show, na Times Square či v drogovom sne s injekčnou striekačkou v paži. Na jednej z fotografií je Rimbaud zachytený pri onánii. Sexuálna téma sa u Wojnarowicza objavuje pomerne často a zapríčinila i cenzorské zásahy. Wojnarowiczovo vykorenenie vychádzalo z jeho vlastnej homosexuality, ale bolo výrazne podporené i ochorením na vírus HIV.



David Wojnarowicz, Rimbaud in New york, 1978-79

AIDS i homosexualita ovplyvnili i fotografické dielo Roberta Mapplethorpa. Jeho zobrazenie penisu je nielen explicitné, ale i osobné. Modely boli často jeho vlastnými priateľmi a fotografie tak získavali intímny charakter. Často sa tak penis stal nositeľom určitej identity. Na fotografii *Mark Stevens* (Mr. 10 1/2) z roku 1976 nevidíme žiadnu

tvár. Mark Stevens je tu identifikovaný len vlastným penisom. Arthur C. Danto upozornil na určité nadsadenie tohto zobrazenia, ktoré videl nielen v „umiestnení“ penisu na sokli, ale i v postavičke čertíka na pravej ruke modelu. Kontext vzniku diela však presahuje zmienené nadsadenie. Mapplethorpe v tej dobe fotograficky mapoval newyorskou homosexuálnu SM scénu. V druhej polovici sedemdesiatych rokov tak vznikla celá rada fotografií s touto tematikou, vrátane slávneho autoportrétu z roku 1978. Zobrazovanie penisu homosexuálnymi umelcami má v kontexte súčasného umenia príbuzný význam ako zobrazenie vagíny vo feministickom umení, teda ako vizuálne vyjadrenie minoritného pocitu prostredníctvom tej najzreteľnejšej symboliky. Známe sú kresby básnika Jeana Cocteaua, z umenia posledných desaťročí je to dielo dvojice Pierre a Gilles alebo Gilgert a George, a celej rady ďalších. Zvláštne miesto patrí samozrejme enigmatickému kresliarovi, ktorý používal pseudonym Tom of Finland.



Robert Mapplethorpe, Mark Stevens, 1976

Reprezentanti britskej výtvarnej scény, bratia Chapmanovi použili penis vo svojom videu xxxx, ktoré bolo vystavené i na pražskej výstave Close Echoes. Toto dielo, ktoré ostentatívne stavalo na obdiv svoju zbytočnosť, však zďaleka nebolo tak prvoplánové. Penis vyrastajúci z mužskej tváre ako by ilustroval niektoré často rozšírené názory, ktoré identifikujú mužský spôsob uvažovania s kvalitou jeho sexuálnych aktivít.

V modernom umení sa detailne zobrazená vagína vyskytuje pomerne málo. Za posledných tridsať rokov sa hranica **tabu** vagíny značne posunula. Vďaka vzrastajúcemu feministickému hnutiu začína od sedemdesiatych rokov minulého storočia nové zobrazovanie pohlavných orgánov a teda i vagíny.

Ženské umenie získalo nový impulz a dynamiku. Vagína sa stala významným a dôležitým symbolom. V roku 1978 usporiadala Judy Chicago v Los Angeles výstavu The Diner Party. V tomto ohľade je prelomová. Symbol vagíny tu bol spracovaný v mnohých variantoch, spájal sa s významnými ženami histórie. Vagína sa následne stala dôležitou témou rady umeleckých diel. Asi najväčší ohlas má dodnes inscenovaný projekt Eve Ensler Vagina Monologues, ktorý bol po prvýkrát uvedený v roku 1996 v Here v New Yorku. O vzniku projektu autorka napísala: *„Obávala som sa vagíny. Obávala som sa toho, čo si o vagínach myslíme, a ešte viac som sa obávala toho, čo si o nich nemyslíme... Tak som sa rozhodla hovoriť so ženami o ich vagínach, robiť o nich interview, z ktorých sa vyvinuli monológy. Monológov sa zúčastnilo viac než 200 žien*







Judy Chicago, The dinner party, 1977

všetkých možných národností, profesií, sexuálnej orientácie atď., vrátane celej rady známych osobností, ako sú napríklad herečka Winona Ryder, Susan Sarandon, Glenn Close alebo Whoopi Goldberg.“[11] Téma vagíny sa stala v poslednom štvrťstoročí viac než symbolom ženského umenia. Ich rôzne štylizované zobrazenie nachádzame v tvorbe mnohých umelkýň: Hannah Wilke, Annie Sprinkle či Nikki de Saint Phalle. Vagína prenikla i do spotrebného priemyslu, ako tzv. vulvabed – do tvaru ženského pohlavia štylizované posteľné prádlo, vrátane podhlavníku, ktorý pripomína klitoris.

Motív zakrytej tváre a vyzývavo odhalenej vagíny použil i Pierre Dauguin vo svojom cyklu fotografií *Nude*. Scéna je však zbavená masochistickej vyhranenosti ako u Witkina, evokuje skôr únavu a malátnosť, presýtenosť a sklamanie.



Pierre Daguin, z cyklu The Nude, 1998

Z predchádzajúcich textov je zrejmé, že vagína dosiaľ nepovedala vo výtvarnom umení posledné slovo.

11 Umělec, Divus, 2/2000
12 Umělec, Divus, 2/2000

Tabuizácia zobrazovania tela

Fotografia by mala deformáciu ukazovať, a nie ju tabuizovať. Nemusí odrážať presne skutočnosť, ale jej posolstvo musí byť pravdivé. Fotograf by sa nikdy nemal báť fotografovať, pretože pokiaľ sa ľudia o utrpení nedozvedia alebo si ho neuvedomia, hrozí, že tragédia nebude mať koniec. *„A jedna vec je horšia než koniec plný utrpenia – utrpenia bez konca."*[13]

Pôvod slova deformácia pochádza z latinského *de-formo*. Koreňom daného slova je slovo *formo*, čo znamená vytvoriť, zobraziť. Predpona slova de mení slovo na opozitum. Z tohto pohľadu by sme mohli deformáciu preložiť ako potupenie, zhanobenie, zohavenie. Tým sa nám evokuje ďalšia otázka, ako sa formuje tzv. obecný vkus? Kde sú jeho tabuizované hranice? Ako sa tieto hranice v časopriestore navzájom posúvajú a prelínajú. Kde je hranica medzi individuálnym estetickým cítením a tabuizovaným zohavením alebo zhanobením. Vkus nepodlieha móde ani dobe, môže však výrazne ovplyvniť názor. Na rozdiel od vkusu tabu podlieha móde a dobe. I keď tabu nie je absolútne, je ovplyvnené skúsenosťou, vzdelaním, výchovou, mierou citu, mierou kritičnosti, schopnosti vnímať a väčšinou sa v ňom odráža povedomie celej spoločnosti. Na obaloch časopisoch sa taktiež vyskytujú deformované tela, lenže nie za účelom zohavenia ale digitálneho prikrášlenia figúry daného modelu. Takýto druh deformácie sa stáva symbolom krásy našej generácie.

Ako sme už uvádzali v kapitole č. 3 (Stručná história tabu vo výtvarnom umení), deformácia zobrazovania ľudského tela sa začala už v prehistorickom období. Na fotografii zajačika sú omnoho väčšie – deformované sexuálne znaky v pomere k telu, ktorým autor vyjadril symbol sily a plodnosti. V praveku je možné taktiež badať umeleckú deformáciu na ženských i mužských soškách, na ktorých sa prezentovali výrazne veľké pohlavné orgány.

Pre vyjadrenie hĺbky výpovede autori často fyzicky spôsobia modelu deformáciu tela. Takáto deformácia je vyvolaná len pre okamih

13 Gilbert, Martin: Churchill, Život. BB Art 2002

fotografovania. Autori ňou hľadajú nové formy vyjadrovania. Dôležité pri deformácii je, ako umelec dospel k výslednej fotografii, či technickými alebo mimo technickými prostriedkami. *Deformácia momentálna* je taká, pri ktorej autor aktívne zasahuje do telesných proporcií.

Spôsoby, ktorými umelci deformujú telo, sú taktiež rôzne. Niektorí autori deformujú tela modelov tak, že nechajú z neho vystúpiť len niektoré telesné fragmenty, čím dosiahnu vyjadrenie subjektívneho životného pocitu. Ďalší spôsob deformácie je možné vykonať pomocou elastickej látky, do ktorej sa zabalí fotografovaný telesný objekt. Tento princíp využívala Jana Hojstričová pri jej projekte *„Štyridsiatky v tridsaťšestkách."* Veronika Bromová fotografuje svoje nahé telo, ktoré si vopred sama zdeformuje lepiacimi páskami. Jej tvorba je ovplyvnená prácami americkej fotografky Cindy Shermanovej, ktorá sa zoberá obrázkami telesnosti, identity a násilia. Obe autorky deformáciou svojich tiel vyjadrujú rôzne premeny. Obrazové podanie Bromovej a Shermannovej má psychologicko-filozofický podtext riešiaci ženské otázky, hľadanie protikladov krásneho a ohavného. Dorota Sadovská vo svojej tvorbe prelína fotografiu, video a maľbu, pomocou ktorých vyjadruje postoj k otázkam feminizmu, problematike telesnosti a komunikácie. Pomocou deformácie svojho poprsia znázorňuje tradične zaužívanú pozíciu ženy v spoločnosti.

Japonsky fotograf Nobuyoshi Araki deformuje tela modeliek napríklad tým, že do prirodzenia modelu vloží kytičku. Tomuto spôsobu deformácie by sme mohli dať prívlastok sexuálna deformácia. Fenomén plastických operácií – deformácia ľudského výzoru, si uvedieme na autoroch: Alexander Gugg, Jana Ilková. Olaf Breuning sa zobrazovaním škľabiacich deformovaných monštier zaoberá traumou tohto sveta, ktorý sa nám stále odcudzuje, deformuje, akoby pozostával už len z rekvizít. Maiofis plynutím času vyjadruje deformáciu ľudských bytostí. Witkina bez obalu a okrás zaujíma deformácia každého druhu - idioti, trpaslíci, obry, mrzáci, transsexuáli pred operáciou.

I keď sa fotografia deformovaného tela nepodobá skutočnosti, môže o ňom vypovedať oveľa viac ako jeho reálna podoba. Fotograf môže pomocou deformácie obrazu vystihnúť nejakú problematiku lepšie ako by to dokázal pomocou klasického obrazu.

Jana Hojstričová

V projekte *„Štyridsiatky v tridsaťšestkách“* sa zaoberá fotením žien, ktoré sú oblečené v odevoch s menším konfekčným číslom 34, 36, 38. Tieto sú v obchodoch ako jediné štandardné čísla a prislúchajú rozmerom 90–60–90. Ženy, ktoré nemajú nadmernú váhu, ale iba nezodpovedajú ideálu krásy s dokonalými rozmermi a s konfekčnými číslami 42, 44, 46, majú problém nakupovať. Sú nútené stále riešiť problémy so svojim „nedokonalým telom“ a cítiť sa nepríjemne v úzkych veciach, ktoré deformujú a stláčajú celé telo.

Pri deformácii sa telo deformuje navonok i vnútorne. Kde je tabuizovaná hranica medzi súkromným a verejným? Na fotografiách sú ženy s rôznym typom postavy v úzkych odevoch z priesvitného materiálu, aby vynikla deformácia tela pod tlakom samotného odevu. Ženy sú snímané v reálnom prostredí, ktoré je redukované na minimálne tvarové zložky bez zbytočných detailov. Ústrednou polohou fotografií sú torzá ženského tela uväznené v transparentných škrupinkách. Igelit deformuje telo a súčasne mierni pohyb – náklon tela vytvára zvráskavenie, hlbšie ryhy na fotografii tela. Tabuizované deformované telo na fotografii sa tak dostáva na hranu medzi príťažlivosťou a odporom.



Jana Hojstričová, Štyridsiatky v tridsaťšestkách, 1998

Veronika Bromová

Veronika Bromová sa radí medzi „novú vlnu“ v českom umení, medzi dynamickú generáciu deväťdesiatych rokov. Vizuálny a sémantický kódex jej práce je integrálnou časťou súčasného európskeho umenia. Jej snímky zanechávajú silný individuálny výraz. V druhej polovici deväťdesiatych rokov sa sústredí vo svojej tvorbe na vyjadrenie sily ženského pohlavia. Je jednou z najoceňovanejších českých umelkýň na poli nových médií, ktorej prístup k svojmu telu v poslednej dekáde dvadsiateho storočia riadne zatriasol českou výtvarnou scénou.

Umelkyňa využíva pri svojej tvorbe moderné médiá, kombinuje počítačom upravovanú fotografiu s mobilnými objektmi. Pri príležitosti jednej výstavy sa vyjadrila, že *„chce čerpať energiu až do jej úplného vyčerpania.“* V projekte *Zemzoo* sa autorka zameriava na stratenú identitu a podkopanie tabuizovaných hraníc medzi slobodou a spútanosťou, skúmaním špecifických vzťahov medzi svetom ľudí a zvierat.

Autorka sa zaoberá otázkami telesnosti, identity, zobrazuje násilie. Ukazuje na snímkach svoje telo alebo fragmenty svojho tela, s ktorým uskutočňuje rôzne premeny. Jej obrazové podanie má psychologicko-fotografický podtext, ktorý rieši ženské otázky. Hľadá protiklady krásneho a ohavného. Pri snímke Veronika Bromová – zo súboru Zemzoo 1988 dochádza k dvojnásobnej deformácií. Prvú deformáciu dosiahla autorka tým, že omotala svoje



Veronika Bromová, Zemzoo, 1988

telo lepiacou páskou, čím svoje telo brutálne zdeformovala i na tých najcitlivejších miestach. Autorka odhalila pred verejnosťou tabu nevkusného, neestetického prejavu. Druhú deformáciu vykonala pomocou odrazu svojho zdeformovaného tela vo veľkej hliníkovej fólii, pretože vo fólií na rozdiel od zrkadla sa obraz sám deformuje. Obraz deformácie na fólii nám navodzuje otázky spojené s obrazom v zrkadle.

V zrkadle je obraz autentický so snímaným objektom. Zrkadlo však nedokáže zaznamenať pokrivený charakter fotografovaného modelu. Fólia nám i *„zakrivíˮ* charakterové vlastnosti. Telo alebo jeho fragmenty sa zobrazujú na snímke dvakrát. Deformácia tela autorky lepiacimi páskami je umocnená deformáciou hliníkovej fólie. Jej deformované telo sa zrkadlí v odraze. Týmto spôsobom posunula svoju podobu do polohy netvora z rozprávky. Vo fotografiách, v ktorých je sama sebe modelom, nie je ani tak šokujúce jej telo, ale pohľad na ženskú anatómiu. Deformáciou znejasnila svoju identitu a spochybnila obvyklé vymedzenia medzi slobodou a neslobodou. Umelkyňa nereflektuje narcistické zaujatie pri zobrazovaní svojho tela a telesnosti a neriadi sa normou – byť krásnou. Na jej prácach vidieť, že pristupovala k nim bez prítomnosti široko rozsiahleho tabu cieleného na problematiku rôznych aspektov ľudskej telesnosti.

Tematiku sebazobrazenia rozvinula Veronika Bromová porušením harmónie vzťahu medzi individuálnym bytím a okolitým svetom. Len ťažko by sa pritom vyhla aj reflexii nových médií, ktoré rovnako ako aj nové performatívne aktivity, posunuli sebareflexiu, sebaprezentáciu aj sebamytizáciu omnoho ďalej - do najintímnejších zákutí. Jej diela sú veľmi odvážne, niekoho priťahujú niekoho poburujú. Nie je možné jej tvorbu zaradiť do nejakých škatuliek. Posunuje desivú problematiku tabuizácie zmazávania hraníc medzi súkromným, intímnym a verejným.

V cykle *Views* rozvinula počítačovú koláž na základe jej predchádzajúcich skúsenosti s týmto médiom. Skúsenosti získavala so starými fotografiami a obrázkami z módnych magazínov, novín, reklamy,

na ktorých sa naučila klasickej koláži. V snímke *„Bromová-mozek“* z cyklu Views (1996) Bromová používa počítačovú manipuláciu na deformáciu proporcií jej tváre. Emočný výraz snímky dosiahla expresívnym spôsobom, pri ktorom portrétovaná žena má „otvorené ústa.“



Veronika Bromová, Views, 1996

Autorka je priekopníkom na poli digitálno-alternatívnej fotografie. Ona sama opisuje svoje diela ako *„nemaľované maľby“*. Na vystavovaných fotografiách je autorka zachytená sama. Ako autorka hovorí: *„Koukám se potom na sebe jinak. Zpětně mi to něco o sobě říká. Je to takový proces sebepoznání.“*[14] Jej fotografie sú vlastne koláže. *„Na první pohled působí realisticky, že někdo zmáčknul spoušť foťáku ... ale přitom jde o iluzi. To mi připadá skvělý. Lidi to dráždí“*,[15] vraví.

Veronika Bromová sa pohybuje na hranici medzi vonkajším a vnútorným. Je to hranica desná a bolestivá. Jej diela pôsobia odpudzujúcim a šokujúcim dojmom. Sú však hlboko ľudské, i keď sú spravidla priamočiaro morbídne. Umelkyňa sa pokúša poznať hranicu medzi dvoma svetmi, jeden môžeme chápať rozumom, druhý je transcedentný, ktorý v jej ponímaní ma kozmickú dimenziu.

14 Petr Volf: Zrcadla, *Reflex*, 2003.
15 www.jedinak.cz/stranky/txtbromova.html

Dorota Sadovská

Sadovská v celej svoje tvorbe rozvíja, študuje a rozoberá ľudské telo. Z jej obrazov martýrov nestrieka krv, naopak – žlté postavy, na ktoré sa maliarka díva zhora, akoby z oblohy, sa vznášajú v tichu bieleho plátna. Maľuje svätých, ktorí boli martyrizovaní, trpeli, boli nepohodlní a ktorí nejakým spôsobom boli aj kritickí. Ako hovorí: *„Moji svätí nie sú oblečení a zvyčajne ani nemajú v rukách predmety, ktoré symbolizujú spôsob ich umučenia.“*[16] Všetci jej svätí majú žlté telá. Je fascinovaná touto farbou? Žltá je aj náhradou za zlatú. Je veľmi exaltická až jačavá, a preto je obľúbená tiež v reklame.

K fotografii sa dostala cez dokumentovanie vlastných akcií a inštalácií okolo roku 1991. Vo svojej mnohostrannej tvorbe pracuje s najrôznejšími médiami, s fotografiou a videom, hlavne však s maľbou, v rámci ktorej svojráznym spôsobom rehabilituje sakrálnu tematiku a prehodnocuje tradičné ikonografické zobrazenie svätcov a svätíc. Svojimi ďalšími dielami reaguje na najrôznejšie aktuálne témy – feminizmus, problém telesnosti, komunikácie. *„K vyjadreniu často využíva ľudské telo, alebo jeho fragmenty videné z rôznych uhlov.“*[17]

Jej prvé fotografie, na ktorých zachytila priateľa na rôznych pozadiach v civilnom oblečení s kolárikom, sú obsiahnuté v súbore *Kolárik pre Martina* (1993). Kolárik odlišuje duchovných ľudí od svetských. Fotografie boli inštalované v Slovenskej národnej galérii v expozícii gotického umenia.

Práca Sadovskej je skutočne originálna a nezameniteľná. V celej svojej tvorbe rozvíja, študuje a rozoberá ľudské telo. *„Nejde mi o pohľad pre pohľad, vždy niečo skúmam.“*[18] Pre ňu je vždy prvotný nápad, až tak hľadá vhodné médium. Spôsob, rovinu, v ktorej je divák schopný bez slov myšlienku pre seba prečítať. Vždy rázne oddeľuje úrovne vo fotografii, teda prečo tá, ktorá fotografia vznikla (záznam, štúdia, alebo samotný výsledok).

16 http://denne.sk/pamat/narodnaobroda/1115404339-dorota-sadovska-ticho-povazujem-za-dolezite.phtml
17 Česká a slovenská fotografie osmdesátých a devadesátých let 20. století, Muzeum umění Olomouc, 2002. str.162
18 http://www.changenet.sk/?section=forum&x=82567&cat=14831

Fotoinštalácia *Parazity* bolo prelomové dielo, ktorým sa, dovtedy prevažne maliarka, Dorota Sadovská na sklonku deväťdesiatych rokov okamžite zapísala do dejín slovenskej fotografie. Autorka v ňom rozvíjala a prehlbovala svoj analytický výskum formálnych možností tela, pričom odhliada od jeho pôvodných, rafinovane zmyselných asociácií. Telesný fragment ľudského tela stráca nadväznosť na ľudskú postavu a stáva sa akýmsi kožovitým organizmom.

Jednou z podstatných čŕt umenia žien je zažitie určitých osobných skúseností, ktoré sa premietajú do tvorby, ale nie pre tvorbu samotnú ale skôr pre vnútornú výpoveď o sebe samej. Hoci aj cez obraz inej ženy alebo cez milovaný predmet či prostredie. Opakované návraty k silne prežívaným životným príbehom či zlomom sú často poznačené vášňou, bolesťou, láskou, sklamaním či novým poznaním. Príbehy sa často opakujú a spomienky vrstvia. A chuť, ktorá po nich ostáva, pripomína pocit z nich. Ten sa premieta do obrazov, ktorý skôr tušíme ako vidíme.

Vo fotografickom súbore korporality, na ktorom pracuje od roku 1999, badať charakteristické znaky postmoderného prístupu k ľudskému telu. Pomocou autoaktov vyjadruje svoj postoj k feminizmu, problematike telesnosti a komunikácii. V snímke *Korporality 4* (2003) prezentuje fragmenty vlastného tela, kde si rukami deformuje svoje poprsie. Obraz je ohraničený hrudnou časťou tela, čím vytvára anonymitu modelu. Anonymnému ženskému torzu bez hlavy a nôh dominujú hmotné prsia výrazne tvarované až deformované dlaňami. Deformácie a tlaky rúk majú rôznu intenzitu a konkrétne súvisia s momentmi podriadenosti, domi-



Dorota Sadovská, Korporality, 2003

nantnosti. Premena tvaru prsa, jeho deformácia, silové obmedzenie personifikujú pozíciu ženy v spoločnosti, rodine, profesii. Ženské torzo sa na snímkach Doroty Sadovskej mení na nový, prispôsobivý no súčasne rezistentný korpus, schopný odvrátiť tlak, uniesť bolesť, zadržať smrť. Mohutné poprsie nesie so sebou asociácie spojené s materstvom a konvencionalizovanou úlohou ženy v spoločnosti. Popri automatickej predstave dojčenia tu telo vnímame ako tvárny materiál, ktorý odkazuje na tradičnú prácu ženy akou je miesenie cesta. Snímkou sa autorka snaží odtabuizovať tieto výchovou zaužívané názory na úlohu žien v rodine.



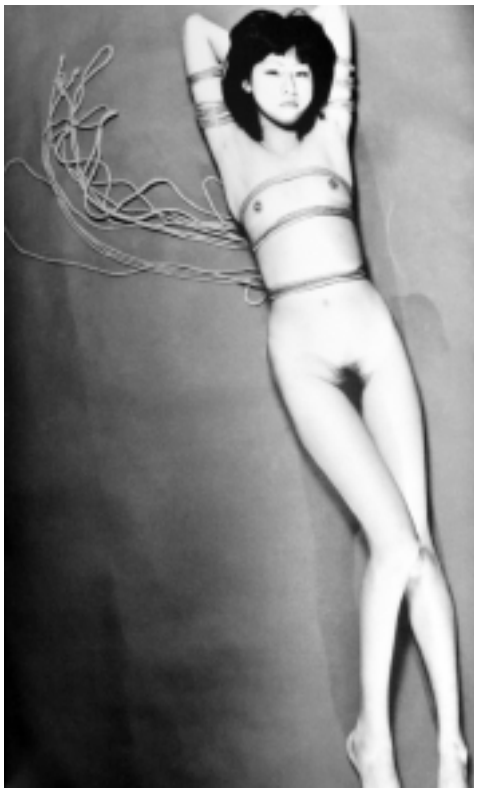
Dorota Sadovská, Korporality, 2003

Sadovská v snímke *Korporality* 2003 deformuje prsia iným spôsobom, čím opäť znázorňuje tradičnú pozíciu ženy v spoločnosti, práci a rodine. Vyrovnávanie sa s vlastnou telesnosťou je pre každého bolestnou záležitosťou. Potvrdzujú to zväčšeniny bolestne vypadajúcich detailov poprsia. Príbehy o láske, túžbe po kráse, túžbe po materstve, sexuálnych túžbach, osudy vzťahov matiek a dcér, sestry so sestrou, ženy s mužom sú nekonečne pravdivé. Žena pred nimi neunikne, musí sa s nimi vyrovnať, čo je mnohokrát veľmi ťažké. I keď má vytvorené spoločenské, rodinné a sociálne zázemie, delí sa o svoje súkromie so svojimi blízkymi, ale v konečnom dôsledku jej absolútnym súkromím zostáva jej vnútorný osobný názor na svet a vzťahy v ňom. Názor, ktorý jej nemôže nikto odňať a ktorý tvorí podstatu jej sebavedomia, samostatnosti a nezávislosti. Nezáleží na tom, či bol niekým alebo niečím formovaný, to je prirodzené. Dôležité je, že k nemu dospela samostatne. Taká žena nikomu nepatrí.

Tematiku sebazobrazenia rozvinula Sadovská pomocou telových, fyzických, sexuálnych či biologických aspektov telesnosti, ktoré vychádzajú z výskumu vlastnej anatomickej podstaty. Deformácia tela – či už vizuálna alebo reálna – sa stáva reklamnou značkou Sadovskej multimediálnej tvorby.

Nobuyoshi Araki

Jeho častými námetmi sú modelky visiace na lanách, pričom sa im povrazy zarezávajú do jednotlivých častí tela, čím deformujú ich telo. V jednom rozhovore s francúzskym kurátorom Jeromem Sansem naznačuje, prečo sa v jeho diele vyskytujú snímky zviazaných, deformovaných žien. Modelka takto odkryje sociálnu masku a fotografovi poskytne pravú tvár. Ako sám autor hovorí: *„Zväzujem iba ženské telo, pretože viem, že nemôžem spútať ženskú dušu. Len fyzická časť ženy môže byť spútaná. Je to pre mňa ekvivalent objatia.“*[19]







19 http://www.arakinobuyoshi.com/main.html







Alexander Gugg

V súčasnosti sa opäť posúvajú hranice doposiaľ tabuizovaného sprostredkovania operačných zásahov širokej verejnosti. Fenomén plastických operácií je vítanou výzvou pre angažovaných umelcov. Takejto téme sa venuje kolektívna výstava *„Bezhraničná krása“*, ktorá sa konala v minulom roku v Dortmunde. Zúčastnení autori v nej poukazujú na víziu blízkej budúcnosti, keď sa ľudia budú „tvoriť“ pomocou génovej manipulácie, chirurgických zásahov a medikamentov. Stvorí sa perfektné telo. Nezabúda sa pritom na aspekt vlastnej individuality a emócií?

Je krása nezmyslom? Kto nie je so svojim výzorom spokojný, zverí sa do rúk plastickým chirurgom. Alexander Gugg sériou dokumentárnych snímkou nekompromisne stvárňuje *facelifting* ľudskej podoby naťahovaním a sťahovaním kože. Detailne zobrazuje veľmi osobné rozhodnutia ľudí, ich obavy pred nenávratne plynúcim časom života. Možno raz to nebude len vízia, že sa raz celý prevlečieme do inej, novej kože. Potom zrejmé zmiznú i konštatovania typu: nevie sa zmestiť do kože. Koža bude „šitá na mieru“.

Gugg sa venuje i tematike nemeckých cudzincov, ktorí žijú medzi dvoma kultúrami. Na svojich snímkach zobrazuje 10 portrétov „cudzích Nemcov“. Myslením sú Nemci, anatómiou cudzí. Čím ich je možné definovať, že sú praví Nemci? Ako nájsť, vyjadriť ich nemeckú identitu?



Alexander Gugg, Facelifting

Jana Ilková

Jana Ilková sa taktiež zúčastnila spolu s Alexandrom Guggom na kolektívnej výstave *„Bezhraničná krása“*. Pozoruje operačné zákroky a fotografuje pacientov na základe ich súhlasu pri operačných zásahoch.

Bezprostredný pohľad na prípravu, priebeh – odsávanie tuku, nosové korektúry atď. i pooperačný stav po plastickej operácii v priestoroch súkromnej kliniky v Dortmunde stvárňuje v dokumentárnom súbore *V siedmom nebi* (2003). Vecným pohľadom fotografií autorka odtabuizováva daň žien za krásu a mladosť. Chirurgickými zákrokmi sa vykonávajú korektúry na „ľudskom stvorení“. Stretáva sa s pacientkami, na ktorých tvárach je cítiť spor medzi pochybnosťou a dôverou smerom k šťastnejšiemu životu po úspešnej operácií. Ženské telo sa mení smerom k dokonalosti a ideálu, ktorý sa začína v spoločnosti považovať za bežný štandard a samozrejmosť. Vždy fotí to, čo ju práve zaujíma, ale celou jej tvorbou sa tiahne téma človeka. Ako portrét, alebo vec v zmysle „každá vec je portrétom niekoho“, či situácie, ktorá ho nejakým spôsobom charakterizuje.

Olaf Breuning

Olaf Breuning sa preslávil fotografiami, videami a inštaláciami čerpajúcimi z postmoderných kombinácií hororu, gotického revivalu, etna, estetiky, heavy metalu a zábavného priemyslu. Jeho práce sú agresívne, hýria vtipom a najbizarnejšími aranžmánmi. Breuning neraz inscenuje iritujúci prierez modernou spoločnosťou. Zameriava sa najmä na drámu ľudskej divadelnej scény v modernej spoločnosti. Na konci takmer každej inscenovanej scény je príbeh moci, slávy, peňazí a sexu. Človek pôsobí v jeho diele ako odveký klaun, neobjavený prírodný druh s neučesanými vlasmi, bledými očami. Ak pozorovateľ jeho príbehov zoberie jeho hru vážne, sám sa zosmiešni. Rekvizity kultúrneho základu nachádza okrem iného i na internete – kolektívnej pamäti modernej spoločnosti. Na konci deväťdesiatych rokov bola jeho práca spájaná s flirtovaním s novogotikou a odkazmi k hororovým filmom. Táto doba je už minulosťou, ako sám autor hovorí, raz sa „hororového Breuninga" musel zbaviť. Dnes je priamejší a ešte slobodnejší. Pracuje v New Yorku a venuje sa tematike akou je smrť s tým, aby výsledný produkt nebol ani výhradne ironický, ani výhradne vážny. Umenie ho zaujíma ako inventúra života. Vie, že je šťastným, vyvoleným zvieraťom pre malú spoločnosť ľudí, ktorí si umenie môžu dovoliť.

Fotografické série *They Live* sú akýmsi resumé deväťdesiatych rokov. Nedávno to bol cyklus *Home*, ktorý ukazuje veľmi individuálny pohľad na svet. Obe si hrajú s rôznymi možnosťami, ktorými naša generácia hľadá naplnenie a zmysel života. V *Home* je jediný protagonista, ktorý akoby skúšal rôzne životné plány. V *They Live* sú to pre zmenu rôzni ľudia, ktorí jednotlivé životné plány stelesňujú. A to je hlavná Breuningova tematika.

Pred tým, než sa autor vyjadrí, musí naaranžovať scénu, nájsť príbeh. Je rozprávačom daných príbehov, pri zobrazení ktorých si pomáha absurdnými svetmi. V snímke *Apes* (2001) vyjadruje víziu sveta, ktorou ho inšpiroval film *Planéta opíc* z roku 1968. V troch skupinových por-

trétoch: *Primitives, Cavewomen* a *Skaters* rozširuje rádius exhibície vrátane idealizácie ľudskej a evolučnej histórie.



Olaf Breuning, Apes, 2001

V snímke *Group* (2001) podobne ako na snímkach *Steve, Richard, Ruben* alebo *Sam* – sa na nás škľabia deformované monštrá v džinoch na pozadí červenej oblohy pralesa. Pri vnímaní obrazu cítime ako keby sa všetko stalo nejako inak. Ľudia sú položení do zvieracej podoby, mutované do hôrd a svoriek. I v tomto cykle autor vyjadruje jeho vzťah k ľudskosti, hraničným možnostiam ľudského tela a fantázií pred identitou svojho času, ktorý nám niekam tečie, uniká.







Olaf Breuning, Group, 2001

Jeho tajomné scény o moderných vampíroch provokujú a frustrujú divákov. Imaginárny predkovia sa uprene pozerajú do priestoru pseudohistorickej dioramy. Uprene hľadia na nich imaginárny predkovia. Bizarný rodinný portrét vyvoláva desivú predtuchu, ktorá je umocnená nereálne nasvietenou scénou. Vyblednuté farby ako zo starej fotky sú naaranžované na najstaršom protagonistovi rodinného portrétu. Duchovia na tejto snímke sú reprezentovaní kostrou. Odpor voči súčasnej spoločenskej štruktúre predstavuje Hip-

pies a vrtošivý terorista, ktorého pôvod ostáva nejasný. Snímka bez reálnych ľudí poukazuje na stopy šialenstva v opustenom lese. Stane sa tento obraz jediným svedkom nášho času v ďalekej budúcnosti? Ikonografická interpretácia úžasne približuje divákovi naše bytie.

Dielo Olafa Breuninga využíva druh art technologie s efektmi šokovania, ktoré čerpá zo zábavného priemyslu a kvalitnej reklamy. Pri prvom pohľade na jeho tvorbu je divák skutočne najprv šokovaný, potom sa mu na obličaji zobrazí úsmev. Tento spôsob výpovede ja veľmi starý. Najprv vyvolať strach a následne navodiť vnútorné uvoľnenie, pretože potom je človek spokojný. Breuningove moderné legendy sú vyberané zo skúseností TV, reklamy, kina a umenia. Jeho videa sú plné klišé, ktoré majú pôvod v médiách a pop kultúre. Pomocou nich komponuje svet umelej reality. Značky a kódy starých čias často montuje do kompozície obrazov. Sú zacielené na paradoxné umenie znakov a majú zvýšiť úroveň ľudského strachu. Perfektné inscenácie sa hrajú s nádherou svetla a jasu, ktoré sú previazané so silou sugestívnosti konzumného sveta. Apelujú na naše túžby, žiadosti a strach bez toho, aby sme presne vedeli, čo sa stalo. Breuning pôsobí na pozorovateľa spektakulárnym výstupom a pomocou zvodných efektov. Obidve tieto *klišé* bežia podmaňujúco paralelne, ktorými sa transparentne zvýrazňuje umeleckosť jeho inscenácií. Strašidla sľubov našej spoločnosti sú bezohľadne objavené bez toho aby bola opustená rozkošná hra ich zvádzaní. Vo svojich obrazoch sa zaoberá ďalekými svetmi a kultúrami a s tým je spojené i hľadanie zmyslu a ilúzie po autenticite a slobode.

V diele *Home* sa autor snažil vyjadriť hľadenie po domove. V niektorých snímkach sa protagonista vidí ako Zombie, čím vyjadruje svoj problematický vzťah k vonkajšiemu svetu. „Prirodzené“ exotické miesta akým je Machu Piccu, alebo „kultúrne“ exotické miesto, pri ktorom sa inšpiroval benátskym hotelom v Las Vegas, dotvárajú logiku scény v zmysle konzumnej spoločnosti. Vybrané miesta sú si navzájom podobné ako výletné destinácie z cestovných prospektov a médií. Autor chce tým vyjadriť traumu tohto sveta, ktorý sa nám stále odcudzuje, de-

formuje, pozostáva z rekvizít. Spája postmoderné dopravné prostriedky s rôznymi kultúrami a snaží sa vyriešiť identitu nášho sveta.

Veľkoformátové fotografie sú často spojené s inštaláciou a samotným dielom. Vizuálne konštrukcie sú podobné. V danom procese sa podľa Philippa Kaisera *„úplne stierajú hranice medzi high art a pop art. Rôzne symboly slov lietajú scénou bez toho aby sme poznali ich citáciu. Tieto 'zapping' produkujú obrazy, ktoré sú na prvý pohľad nové. Jeho fotografie však nemajú snahu vyjadriť nejaký postulát."*[20]



Olaf Breuning, Sibylle, 2001



Olaf Breuning, Only one, 2001

20 www.buchlounge.ch/de/kunst-wahrnehmung/olaf-breuning-home

Gregory Maiofis

Maiofis začína postupne vo svojich dielach okrem média maľby používať aj video, digitálnu fotografiu a počítačovú manipuláciu. Jeho doménou sa stala aluzívna postmoderná prax hry s citátmi, ktoré sa občas začleňujú do prázdnoty plátna, skla či rámu. Citáty majú vypĺňať aktívnu prítomnosť diváka. V jeho ranných, ešte najmä maliarskych prácach, vytvára diela ideálneho hyperrealistického umelca. Maiofis reprodukuje na plátne akrylom fragmenty Witkinových fotografií, ktoré konkurujú barokovému maliarstvu. Dané fragmenty spája a prekresľuje ich motívmi Magrittovej grafiky. Týmto spôsobom dosahuje v diele skrytú príbuznosť maliarstva, fotografie a grafiky – umení dvadsiatého storočia.

Autor sa radí medzi umelcov, ktorého vzťah k času prekračuje rámec bežných dimenzií. V jeho dielach sa čas premieňa na priestorové kontinuum, v ktorom sa stretávajú osobné charakteristiky a štýly oddelené lineárnymi časovými úsekmi. Svetlo hrá v jeho časopriestore osobitú úlohu, je prítomné, niečo vyjadruje, zobrazuje. Práve ono je umeleckou dominantou v jeho fotografiách. Badať v nich svetlo baroka i rembrandtovské kontrastné svetlo.

Zreteľným príkladom tohto prístupu je snímka *Nevhodný pre Rajskú záhradu* z cyklu *Life is everywhere* (2003). Expresívne v ňom vyjadril plynutie času v priestore, ktorý by sme mohli jednoduchšie vyjadriť ako „dialóg s časom“, v ktorom vidieť prirodzenú úlohu svetla. Mohutné, rembrandtovsky nasvietené prsia postavy ženy situovanej v ľavej časti kompozície vyjadrujú materstvo, ženu ako venušu – rodičku, ktorá je symbolom zrodu života. Ako kontrast voči životu pôsobí „vypreparovaná“ – doposiaľ stále tabuizovaná téma – postava staršieho muža. Vidieť, že autor pracoval v kabinete anatomickej kresby. V Petrohrade existovala Akadémia umenia v pitevni, v anatomických zbierkach múzea. Na týchtoch miestach sa rozohráva dráma jeho poznania – preparovania obalu, telesného i zmyslového. Medzi obidvoma postavami

cítiť lineárny časový úsek, ktorý ešte umocňuje kostra nejakého prehistorického článkonožca v pravom dolnom rohu fotografie. Plynutie času sa odvíja po osi: prehistorické obdobie – zrod života – telesné pozostatky života. Do tejto fotografie zhmotnil až nebezpečne detailnú štruktúru jednotlivých vrstiev ľudskej bytosti s prítomnosťou metareality. Plynutím času vyjadril deformáciu ľudských bytostí.

Keď Gregori prišiel po prvý krát do USA, mal 21 rokov. Ihneď sa začal zaujímať o moderné filozofické hnutia. Od roku 1996 strávil 90 percent času v Rusku. Susan Shockley, hlavná kurátrka v Parthenone, objavila Maiofisové dielo. Vraví: *„Čo Gregori robí, je pozeranie sa na Západnú umeleckú históriu novým spôsobom. Pozeráte na klasickú figúru a ste vtiahnutý upriamiť pohľad na ňu, uvedomujete si, že je nádherná. Ak však idete bližšie k nej, nájdete rušivú kvalitu.“*[21] Autor stavia „Západné umenie“ na hlavu. Ruský umelec opätovne oživuje klasický štýl s inovačným prístupom. Používa klasické stavebné elementy, ktoré znovu prehodnocuje do nového moderného spôsobu, do novej story.

Maiofis sa radí medzi niekoľkých ruských umelcov, ktorí vynikli prejavom vizuálnej formy. Rozvinul otcov klasicizmus do modernej teritórie. Porovnáva otcove ilustrácie s majstrovskými dielami Gustava Dorého. Jeho ponorenie do daného štýlu prichádza akosi prirodzene. V komunistickom Rusku bola knižná ilustrácia dôležitým dopravným prostriedkom umenia, pretože ilustrácie boli sprevádzané textami. V niektorých jeho obrazoch úžasne nakreslil figúry do póz podľa zásad klasickej gréckej kompozície. Jeho zmysel pre kompozíciu je veľmi ojedinelý, pričom jej vizuálna forma provokuje jeho intelektuálny charakter.

Maiofis odmieta termín „koláž“ ktorý opisuje jeho dielo, pretože on nie je pohodlný s estetickou ideológiou, ktorá vytvorila kolážovú techniku. On preferuje slovo „kombinácia.“ *„Moju prácu je možné opísať ako kreáciu kombinácií,“* vraví. *„Každá kultúrna matéria sa môže stať konštruktívnym elementom; ‚originalita‘ sa stáva možnou iba vo veľmi dobre organizovanej kombinácií“.*[22]

21 http://www.weeklywire.com/ww/04-05-99/nash_8-art.html
22 http://www.weeklywire.com/ww/04-05-99/nash_8-art.html

Niektoré jeho maliarske práce zahŕňajú tradičné témy a figúry, pričom iné sa venujú priamym citátom starších diel – napr. k obrazu tváre cigánskeho dievčaťa od Franca Halsa, alebo sa vzťahujú k Poussinovi a Goyovi. Maiofis sa podobne ako Picasso v jeho prebratých témach od Velasquezovho diela *Las Meninas* zameriava na tradičné námety. On však ide ďalej, produkuje fragmenty, ktoré vysvetľujú klasické a historické témy, ich udalosti alebo práce iných maliarov. On vytvára tieto fragmenty – symboly, alebo znaky, umiestňuje ich v analogickom poradí podľa archeologických a historických skúsenosti.

Maiofis hovorí, že v jeho tvorivej sérií je rozprávková diera: *„Kreovanie ‚kombinácie' je pripravené pre ďalší rozvoj, a pohľad umelca je vyzvaný skompletizovať reťazec a nechať bežať jednotlivé fragmenty obrazov do textu bez medzier."* Svoje dielo opisuje jednoducho: *„Skúšam vytvoriť štýl, ktorý je schopný obsiahnuť takmer všetko."*[23] Spoločná metafyzická jednota obrazného jazyka v cykle *Amnézia* sa prejavuje pri montáži „znakov" a citátov pri zobrazení rôznych vojen, ktoré siahajú od občianskej v USA po súčasne vojenské konflikty zachytávané na fotografiách, filme a videu.

Séria *Dokumenty* je spomienkou na sociálne pohyby na začiatku deväťdesiatého storočia. Túto energiu premenil na výstrel na slepo. V cykle *Tarotove karty* a v prácach fotografickej série *Život je všade* irónia súčasného umelca hraničí s groteskou a karnevalovou bezuzdnosťou anonymných majstrov ľudovej grafiky. Dôkladnosť spracovania týchto diel sa blíži k matematickej hodnovernosti. Maiofis preniesol z maliarstva do fotografie celú svoju skúsenosť „nasýtenia povrchu" diela, takže „hĺbka" priestoru nezávisí na jeho snímkach len od ilúzie hĺbky šerosvitu.

V práci *Bájky* sa vrátil k námetom bájok, ktoré na konci osemnásteho a v prvej polovici deväťnásteho storočia napísal Ivan Krylov. V tejto sérií využíva fotografiu v jej rôznych formách, pričom spája koláž a montáž, koloruje fotografie. Z fotografických kópií vytvára dekoráciu pre ďalšie snímky. Ich jednoduchá a expresívna forma veru

23 http://www.weeklywire.com/ww/04-05-99/nash_8-art.html

u diváka nevyvoláva potešenie. Jeho práce prinášajú radosť iného druhu, ktoré plynú zo skúmania a pociťovania chvejivosti povrchu, maliarskeho a fotografického.



Gregory Maiofis, Nevhodný pre Rajskú záhradu, 2003

Joel–Peter Witkin

Joel–Peter Witkin je čelným predstaviteľom americkej postmodernej fotografie. On by proti tomuto zaradeniu zrejme protestoval, najmä voči adjektívu postmoderný. Jeho kurátor ho v sprievodnom texte označuje za moderného klasika. Sám Witkin sa označuje za klasicko – modernistického fotografa. Jeho meno sa však niekedy uvádza v susedstve takých mien ako Cindy Sherman a Robert Mapplethorpe, čiže autorov, ktorí sa zväčša zaraďujú do kontextu postmoderného umenia. Napokon Witkin sám sa stal svetovo známym autorom až v zrelom veku, teda v čase, keď jeho dielo začali vnímať ako aktuálny postmoderný prínos.

Pre jedných je jeho bizarné dielo stelesnením západnej dekadencie a morálneho úpadku. Američan Joel-Peter Witkin nepracuje s počítačom, ale s tradičnými fotografickými prostriedkami. Jeho najobľúbenejším nástrojom je jeho rolleiflexka, rok výroby 1960. Nerobí koláže a montáže. On len prepracováva negatív, čím sa výrazne líši od idey „priamosti“ umeleckého fotografa. Inscenáciu obrazu neusporadúva v hľadáčiku, ale vytvára ju podľa vlastných nápadov, vízii, fantázii. Jeho vesmír je bohatý na narážky, odkazy a citáty. Witkina bez obalu a okrás zaujíma deformácia každého druhu – idioti, trpaslíci, obry, mrzáci, transsexuáli pred operáciou. Jeho stredobodom záujmu sú všetci, ktorí sa narodili bez rúk, nôh, očí, pŕs, genitálií, uší, nosov, úst. A samozrejme všetci s neprirodzene veľkými genitáliami – sexuálni vládcovia a otroci.

V Spojených štátoch amerických budí už pol roka mimoriadnu pozornosť kontroverzná výstava Bodies. Počuť proti nej protesty zo všetkých strán, zároveň však priťahuje nevídané množstvo návštevníkov. Otvorili ju ešte minulý rok v Múzeu vedy a priemyslu vo floridskom meste Tampa a odvtedy nezmizla z titulkov novín. Je to výstava, na ktorej sa predstavuje ľudské telo v zriedkavej podobe. Verejnosť na nej môže uvidieť dvadsať mŕtvol a 260 častí tiel, všetky zakonzervované po-

mocou silikónu, niektoré naaranžované do bizarných polôh. Tvorcovia výstavy tvrdia, že jej účel je výhradne vzdelávací.

S takýmto názorom by mohol niekto aj súhlasiť. Napokon, návštevníci výstavu vyhľadávajú a ich vedomosti z anatómie človeka sa nepochybne obohatia. Je tu však niekoľko háčikov. Vystavené telá pochádzajú z čínskych väzníc. Ide o pozostatky, o ktoré sa nikto neprihlásil. Je teda zrejmé, že etika ich použitia za účelom vystavovania je sporná. Títo mŕtvi ľudia nedali pred smrťou súhlas na to, aby sa ich telá využili pre vedecké účely. Navyše, výstava pripomína skôr jarmočné „obludárium" určené pre šokovanie ako vedecký projekt. O dôstojnom zaobchádzaní s ľudskými pozostatkami tu ťažko hovoriť.

Pohľad na začiernené pľúca fajčiara, ktoré patria k exponátom, možno niekoho odstraší od fajčenia. Aký zmysel má však napríklad mŕtvy muž naaranžovaný do polohy futbalistu? V mene vedy – alebo tentoraz možno skôr biznisu – sa znovu prelomilo jedno tabu. Tabu k pamiatke zosnulého človeka. To, na čo sa doteraz odvážili len kontroverzní undergroundoví umelci, ako napríklad americký fotograf Joel-Peter Witkin, ktorý pri svojich kompozíciách používa aj časti ľudských tiel, sa stáva masovou a obchodnou záležitosťou. Ľudská citlivosť sa teda posúva a opäť je menej toho, pred čím máme úctu, pred čím máme tabu. Je toto naozaj vzdelávanie?

Už vo Witkinových skorších prácach sa stretneme s niektorými postupmi, ktoré sa bežne zvyknú považovať za postmoderné – multiplikácia obrazových polí a s ňou súvisiace prekrývanie rôznych obrazových sústav, s častým využitím projekčných a reflexných plôch, pluralita kultúrnych kódov koexistujúcich v jednom obraze, inscenačné postupy, ktoré vytvárajú imaginárno a neopúšťajú pritom pôdu reálneho. V tematickej rovine je tu zase zjavný príklon k predtým obchádzaným, spoločensky marginálnym, ba až tabuizovaným témam, takpovediac ohľad voči minoritám.

Autor cieľavedome využíva až klasické výtvarné témy ako kúpanie, tauromachia (býčie zápasy), akt v rôznych variantoch a takisto sys-

tematicky interpretuje diela klasických, všeobecne uznávaných priekopníkov výtvarnej moderny (Goya, Cézanne, Picasso, Matisse atď.). Witkinove sondáže do minulosti siahajú ďaleko za horizont moderny – so zvláštnou záľubou sa zameriava na interpretačne najviac vyťažené témy z kresťanskej i predkresťanskej mytológie, témy najviac zaťažené vžitými ikonografickými modelmi.

V umení dvadsiateho storočia sme si už zvykli na neštandardné interpretácie týchto tém, no Witkin akoby si predsavzal zájsť čo najďalej. Motívy, ktoré súvisia s privátnymi obcesiami a tabuizovanými sférami spoločenského života, dosadzuje do tradičných ikonografických schém. Ak sa rôzne antropologické a biologické kuriozity a deviácie dostanú do sakralizovaného kontextu, šokový účinok je zaručený. Witkin často zdôrazňuje, že aj keď súčasný svet je akoby stratený, na odchode, je jeho povinnosťou ako veriaceho človeka dodávať ľudstvu nádej aj prostredníctvom svojich diel. Takýto postoj je na prvý pohľad v protiklade s tým, čo môžeme u neho ako autora vidieť.

Tento autorský prístup – bez zábran odkrývať problematickosť sveta a tým prispieť k jeho lepšiemu pochopeniu a zvládnutiu, táto autorská stratégia nie je u nás až taká neznáma. Dokonca sa často používala v našom kultúrnom prostredí ako obranný protiargument voči ideologickým nárokom socialistického realizmu. V tejto súvislosti nie je asi náhodné, že Witkin sa najčastejšie dovoláva takpovediac hispánskeho alebo hispanoamerického kultúrneho rodokmeňa – Goya, Picasso, Miró sú mu zrejme blízki exaltovanou, niekedy až konvulzívnou obrazotvornosťou. Vo Velasquezových Las Meninas ho okrem iného zrejme zaujal aj kontrastný motív handicapovaného ľudského jedinca. Aj z registra interpretovaných autorov vyplýva, že Witkinovi je blízke všetko nadmerné,



prepiate a groteskné, všetko, čo vychádza z hlbinnej jednoty ľudského a nie neľudského, zvieracieho. Jeho Spasiteľ je Spasiteľom primátov. Jeho znetvorené ľudské postavy majú často maskou zahalenú hlavu, čo vlastne ešte viac potláča ich ľudskú identitu. Už v jednej z jeho raných fotografií Panna Mária má na hlave niečo ako kapucňu Ku-klux-klanu.



Maska často zakrýva oči. Niekedy má figura prázdny, nevidomý pohľad alebo pohľad mŕtveho. Inokedy sú oči namaľované, akoby vyšinuté z miesta tváre, vlastne takisto nevidiace. Ak sa v očiach sústreďuje ľudský duch, tak neprítomnosť pohľadu zdôrazňuje práve to neľudské, animálne. Witkin však stiera nielen hranice medzi ľudským a zvieracím svetom, ale aj hranice medzi týmto a oným svetom. Ako v hororových príbehoch ožívajú mŕtvoly, tak aj vo Witkinových kompozíciách zohavené mŕtvoly, požičané zo súdnej patológie, naaranžované do „životných" póz, vybavené atribútmi, prevzatými takisto „zo života", napokon nedôveryhodne ožívajú ako poslovia z onoho sveta, zo zásvetia.

Vo svojom neskoršom diele sa Witkin čoraz častejšie uchyľuje k dvojitej – vlastne vnútorne protikladnej stratégii. Na jednej strane postupuje prvotne naturalistickú výbavu svojich vízií, na druhej strane ju zjemňuje, estetizuje použitými, takmer výtvarnými postupmi. Kvetnatosťou, ba až hýrivou obrazivosťou prídavných rekvizít, manipuláciou s negatívom, akoby grafickou sieťou vrypov, preudosolarizáciou, čiastočným tónovaním predlohy sa chcel viac priblížiť veľkým postavám z dejín výtvarného umenia. Kombinácia výtvarných a špeciálne fotografických postupov takisto nie je v našom kultúrnom prostredí neznáma, bežne sa používala v slovenskej fotografii od šesťdesiatych rokov.

Witkinova náklonnosť k citáciám a interpretáciám výtvarných predlôh, ako aj jeho manieristicky rozbujnená obrazotvornosť, by takisto mohla nájsť odozvu v stredoeurópskej kultúrnej tradícii. S tým rozdielom, že u tvorcov ako Vincent Hložník, Albín Brunovský, ale napríklad aj Jiří Anderle a Jan Saudek, sa stretávame len s čiastočnými aspektmi toho, čo u Witkina nachádzame v krajnej rozvinutosti a dôslednosti. Nezanedbateľnú rolu tu hrá práve previazanie fotografického a výtvarného média, ktoré poznáme, pravda, skôr v sladkastom vyznení práve z diel Jana Saudka. No práve vo Witkinovom prípade sa niekedy zdá, že možnosti bezpredsudkovej obrazotvornosti, pôvodne surrealistickej kŕčovitej krásy a výstredného inscenovania sa vyčerpali do tej miery, že si už ťažko možno predstaviť účinné pokračovanie týmto smerom. Preto môže byť Witkin naozaj klasikom – dovŕšiteľom jedného, zvlášť silného prúdu moderného umenia. Svedčí o tom aj jeho opatrný ústup smerom k výtvarnosti. Len či to stačí na vyjadrenie proklamovanej eschatologickej nádeje pre ľudstvo?

Witkin návštevníkom svojich výstav zvykne hovoriť: *„nemôžem vám s čistým svedomím zaželať príjemný umelecký zážitok z výstavy.“* A preto poviem len: *„pozrite si výstavu, rozíďte sa v pokoji a nedávajte si na večeru tlačenku.“*[24]

Z roku 1983 je fotografia Phrénologue, San Francisco. Toto dielo spadá do autorovho záujmu o „odvrátenej tvári“ ľudského tela. Tvár je zakrytá, centrálnym kompozičným bodom je piercingom deformovaná vagína. Manipulácia pohlavných orgánov a ľudskej identity hrá u Witkina v osemdesiatych rokoch kľúčovú úlohu. Osamotene pózujúci muži, ženy a transsexuálovia tvoria galériu všetkých možných telesných variácií a znetvorenín. Spojenie sexu a bolesti, respektíve bolesti zo sexu, približujú Witkinové poňatie Hlaváčkovho *Vyhnanca*. Atmosféra zmierenia s vlastnou odlišnosťou vedie k jeho ešte väčšiemu zdôrazneniu, k vyhroteniu, ktoré zďaleka presahuje a relativizuje hrôzu videného.

Vo fotografii sa umenie fixuje tieňmi, pričom sklo je médiom, ktorým sa transformuje tieň na film. Pre Joela-Petra Witkina, ktorý ela-

24 http://www.witkin.com/index.html

boruje s extrémnymi podmienkami života a smrti, má sklo veľmi silnú asociáciu. „Oldenberg", vraví Witkin, „raz opísal sklo ako ‚svetlo uväznené v piesku'".[25]



Joel-Peter Witkin, Prénologue, 1983

25 http://www.witkin.com/index.html

Tabuizácia sexuality

Túto kapitolu začneme otázkou – aká je úloha (hodnota) sexuality? Vieme, že hodnoty sú inštrumentálne a autonómne. V oblasti sexuality je inštrumentom napríklad reprodukcia, alebo udržanie vzťahu. Sexualita je súčasne zdrojom pracovnej sily, alebo môže slúžiť na presadenie politických cieľov. Sexualita je jedným z nástrojov moci.

Západný svet sa búri, hovorí o sexuálnom obťažovaní, feminizmus prešiel od najradikálnejších foriem až do toho postmoderného, ale stále tu je – ľudia bojujú o svoje sexuálne práva. Keď by sme sa vrátili dve – tri storočia späť, vo viktoriánskej dobe sa telo kompletne zahaľovalo aj v Európe, ale bolo niekoľko osôb, ktoré mohli mať telo odhalené. Kráľovná mohla ukázať svoj dekolt, ukázať bielu pleť svojich rúk a to bol tiež prejav moci. Bol veľký rozdiel v tom, kto koľko zo svojho sexuálneho vyžarovania môže alebo nemôže na verejnosti ukázať.

Autonómna hodnota sexuality, napríklad spôsobenie rozkoše, či pôžitku sebe, alebo partnerovi, je prosociálne správanie. Môžme hovoriť o sexuálnom rozmere občianstva. Tak ako má občan právo podieľať sa na parlamentnom systéme, na voľbách, či konzumovať sociálne služby, tak má právo byť sexuálnou bytosťou a mať sexuálne práva. Tieto pojmy však u nás ešte nie sú udomácnené, stále existuje tabuizácia sexuality.

Pod sexualitou nechápeme len plodenie, ale i reč tela, akceptáciu sexuálnych minorít, identifikovanie sexuálneho obťažovania na pracovisku, tematizáciu histórie sexuálnej výchovy vo vyučovaní. V súčasnej dobe vstupuje do umenia pornografia a tak dochádza medzi nimi k prelínaniu. Umelci zaznamenávajú prežitky a odkrývajú zmysel a tajomstvo telesnosti. Tabu vnímania sexuality sa v súčasnosti posúva ďalej, smerom k telesnosti, sexuálnym zážitkom.

Na otázku, kde je hranica medzi aktom a pornom, Miroslav Němeček odpovedá: *„Problematické je určenie hranice medzi aktom a pornografiou. Ak sa primárne zobrazujú genitálie vo vypätých situáciách*

za účelom sexuálneho vzrušenia, tak sa fotografia radí do kategórie pornografie. V mnohých dielach je problematické určiť, aká funkcia v ňom prevláda – dokumentárna, erotická, estetická, umelecká, pornografická. Spomeňme si na kontroverznú knihu A. Serana „Sex" či niektoré Arakiho a Maplethorpove fotografie i práce ďalších autorov. Veľmi záleží na výklade diela ako sa k nemu postavia kunsthistorici, kurátori, teoretici, galeristi, novinári atď."[26]

Problematiku posúvania hraníc vnímania sexuality ako tabu uvediem na nasledujúcich autoroch. Jana Hojstričová sa sústreďuje v niektorých svojich prácach na sprostredkovanie špecifických znakov ženskej identity divákovi. K detailnému prieskumu hlbín ženského pohlavia prispel niektorými prácami i Miro Švolík. Nobuyoshi Araki sa vyjadril vo svojom diele k danej téme erotickou obcesiou a spojením sexuality s predstavou smrti. Tematika posúvania hraníc tabuizácie sexuality je taktiež blízka Victorii Van Dyke. Podľa Antonína Tesaře je sexuálny vývoj len márnym pokusom a návrat do materského lona. Východiskom tvorby Nan Goldin je dokumentárna fotografia tabuizovaných tém najintímnejších chvíľ priateľov, bremena opačnej sexuálnej orientácie, týrania v partnerských vzťahoch, drogovej, sexuálnej a transsexuálnej závislosti. Sally Mann odkrýva tabuizovanú tému sexualizácie dospievajúcich detí, intimitu svojej rodiny. Jej snímky podľa niektorých kritikov siahajú až do oblasti obscénnosti a detskej pornografie.

26 Lenka, Šavrdová: *Autoakt v české fotografii*, Magisterská diplomová práca, 2004, str. 101.

Jana Hojstričová

V súbore tónovaných fotografií *Od siedmej do ôsmej* (2000) sa autorka inšpiruje ženskou obrazovou intímnosťou. Veľkosť snímkou a technické spracovanie autorka stále obmieňa od fotografií 30x40 až po tlač na hodváb. Zachytáva na nich fragmenty očisty ženy, určitý pravidelný rituál obmedzený časovým záznamom a formálnym prejavom. Sústreďuje sa na špecifické znaky ženskej identity. Intímne detaily tela ženy sú miestami zachytené reálne, miestami sa vnárajú do prostredia a na určitých fotografiách sú iba podvedome tušené. Pre autorku nie je tabu sprostredkovať divákovi svoje najrôznejšie intímne pôžitky. Neskrýva pred ním ani rannú toaletu či sexuálny zážitok. Celý cyklus dopĺňajú fotografie predmetov, často veľmi privátnych, prostredníctvom ktorých je telo ženy charakterizované. Aj napriek tomu, že na týchto fotografiách telo chýba, môžeme ho pocitovo vnímať a preto môžeme hovoriť o „intuitívnej konkrétnosti". Prostredníctvom jej autoaktov sa môže pozorovateľ oboznámiť s jej hygienickými návykmi. Farba fotografií je telová, čo znásobuje telesnosť v samotnom motíve celého cyklu.

„Som bežný, tuctový človek. Nezaujímajú ma spoločenské problémy, skôr bežné každodenné veci: v čom je rozdiel medzi mužom a ženou, ako rozmýšľajú chlapi a podobne."[27]

27 http://www.changenet.sk/index.stm?section=forum&x=82556&cat=14843

Miro Švolík

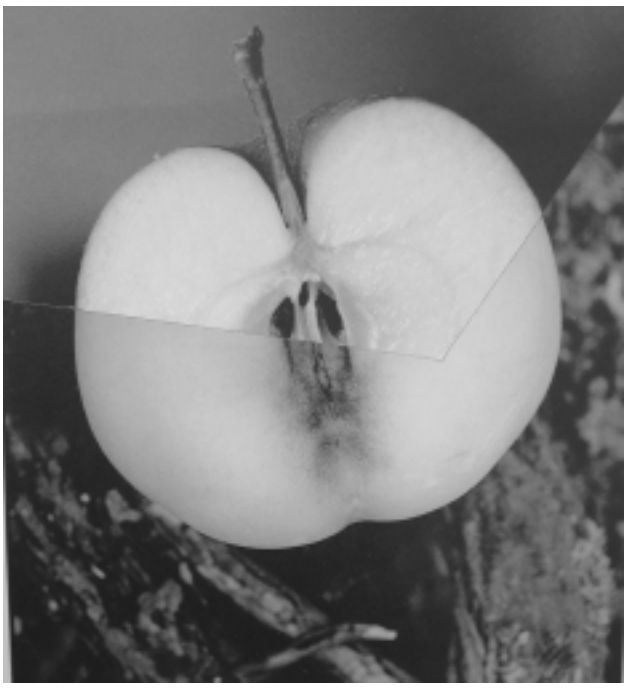
Autor prechádzal rôznymi experimentmi. V osemdesiatych rokoch vytvoril radu snímkou, na ktorých z vtáčej perspektívy zachytil siluety ľudských tiel poskladané na zemi do najrôznejších, vodou predkreslených obrazcov. Tieto práce celkom spochybňujú reálnu mierku a vzťahy postáv i predmetov k prostrediu. Zložité figurálne obrazce komponované na vodorovnej ploche sníma z vtáčej perspektívy. Stávajú sa akýmisi novými plochými svetmi s vlastnými zákonitosťami. Po práci s celkom sa zameriava na detail a z konštruovania veľkých obrazových kompozícií prechádza k manipulácii s hotovou fotografiou na spôsob chirurgického zákroku – či už pomocou metódy doliepania výstrižkov fotografií nahého ženského tela do siluety mužskej tváre.

Jeho dielo je možné rozdeliť do troch základných tém. V prvej téme ukazuje „cestu do stredu“, v ktorej sú zobrazené rozprávkové živé obrazce tvorené ľudskými postavičkami. V druhej stvárňuje vtipné archetypálne fotografické montáže prírody a živočíchov. Krajiny Mira Švolíka spájajú fragmenty ľudského tela s dôsledne vybranými prostrediami – hľadanými podobenstvami pre náročné kompozície. Vzniká prepletená hra tiel a krajiny, ilúzia nového tvaru. *„Postupne som pociťoval, že stále žijem iba v meste a pohybujem sa len medzi stanicami metra – potreboval som sa z toho dostať von, preč, nadýchať sa čerstvého vzduchu... Tá krajina, to je proste nádhera! Na jednu fotku som vhodný záber hľadal tri dni po celom Slovensku – a bol som si istý, že ho niekde nájdem...“*[28] Podstatná je tiež sila slova – spolu s obrazom vytvára Švolík slovné hračky: *„Texty ma dosť bavia... mám pocit, že druhý plán vo svojich fotografiách robím prostredníctvom názvov viditeľnejší. Nie je to zámer, ale spontánna záležitosť.“*[29]

V tretej téme sa venuje fotokolážam, keď fotografia je vytvorená z viacerých negatívov. Miro Švolík v posledných niekoľkých rokoch intenzívne pokračuje v práci s figúrou. Zaoberá sa predovšetkým ženským aktom a vytvára pre nás súbor *Otvory a diery*, ktorými môžeme

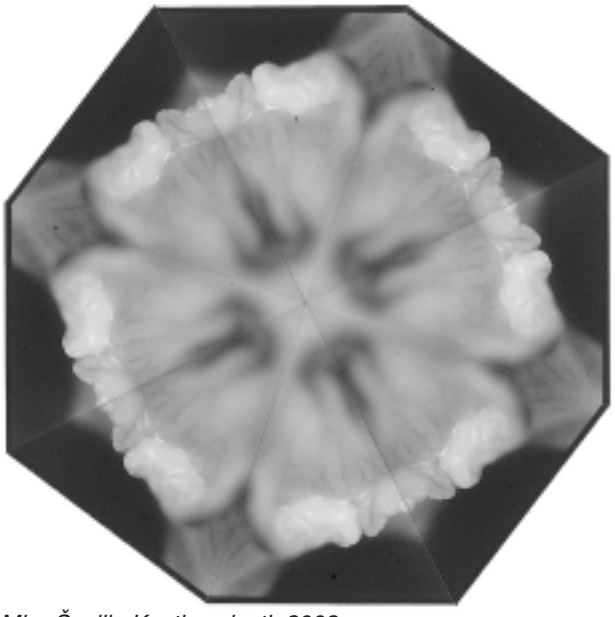
28 http://www.domfoto.sk/slovenska/vystavy/popuvyst/inakrajina/inakrajina.htm
29 Mesiac fotografie, november, Bratislava 2005, str. 50.

vstupovať dovnútra obrazu. Ako hovorí: „*skúma ľudské telo.*“ Podľa neho skúmanie telesnosti je nekonečné. Jeho fotografie sú skvostne umelecké a zároveň hravé, ktoré nás ponárajú do sveta všeobecne zrozumiteľnej fantázie. V *Evinom jablku* vytvára nový prístup založený na vizuálnej komparácii a fúzii ženských genitálií a frolárneho kruhového motívu. Čoraz otvorenejšie koketuje s myšlienkou dôkladnejšieho sondovania v hlbinách ženského tela.



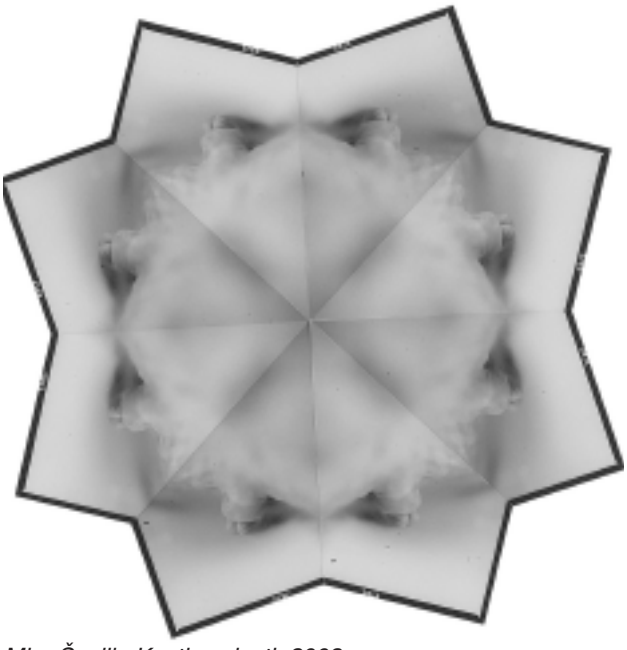
Miro Švolík, Evino jablko

V priebehu roku 2003 vykvitnú *Kvetiny slasti*. Východiskovým obrazovým základom tohto súboru sú snímky skutočných vagín, ktoré čiastočne reálne a čiastočne metaforicky pretvára do podoby „kvetu“. Fragment fotografie nepatrného, často dokonca neidentifikovateľného detailu ženského pohlavia je ďalej multiplikovaný a následne montovaný podľa centralizujúceho symetrického vzorca. Nové otvory obkolesené „kvetinovým okružím“, ktoré montážami takýchto fotografických črepov vznikajú, sú úplne jedinečné. Prevodom farby do čierno-bieleho kódovania a použitia malej hĺbky ostrosti značne oslabil potenciálne náturistické vyznenie. Autor týmto spôsobom dosia-

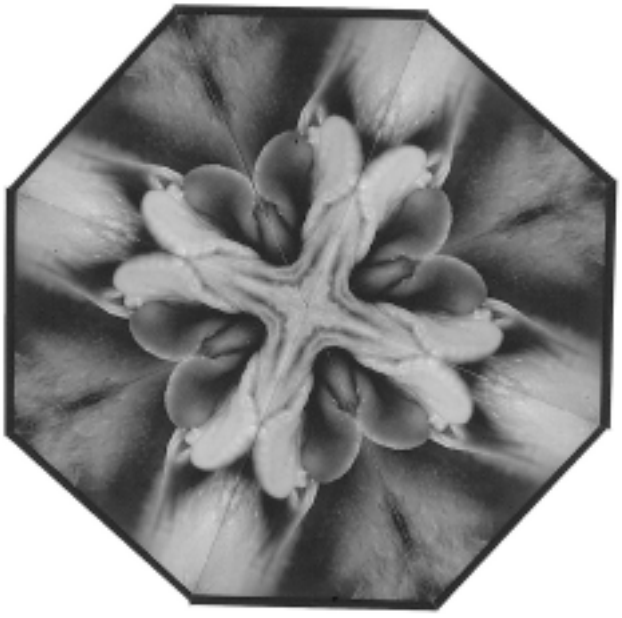


Miro Švolik, Kvetiny slasti, 2003

hol prehĺbenie estetického dištancu. *Kvetiny slasti* sa vyznačujú architektonickými motívmi, akými je oktagón a rozeta. Švolík uskutočňuje detailný hlbinný prieskum ženským pohlavím.



Miro Švolik, Kvetiny slasti, 2003



Miro Švolik, Kvetiny slasti, 2003

Nobuyoshi Araki

Nobuyoshi Araki sa radí po štyridsať ročnej tvorbe medzi najvýznamnejších ale i najkontroverznejších japonských fotografov. Už v svojich umeleckých počiatkoch okolo roku 1965 bol upútaný fantómom Tokia. Mesto sa pre neho stalo predovšetkým projekčnou plochou erotických obcesií. Nefotil celú metropolu ale iba mestskú štvrť Shinjuku a jej blízke okolie. Fotografia je podľa neho synonymom toho, čo sa ho bytostne týka. Nepôjde niekam iba preto aby tam fotil. Verejný a súkromný život obyvateľov v metropole sa v jeho fotografiách transformuje do nepretržitého toku obrazov, ktoré odhaľujú prchavosť času rovnako ako intenzitu zážitkov, z ktorých sa zrodili.

Keď sa začal Araki zaujímať o fotografiu, bol priťahovaný okrajovými existenciami prostitútok, transvestitov, striptízových tanečníc, návštevníkov barov a nevestincov. Autor neraz vystupuje na svojich fotografiách ako malý plastový jašter či iná prehistorická príšerka lezúca po modelkách. Ak by sme očakávali, že takéto fotografie má na svedomí zvrhlý muž s úlisným výrazom na tvári, budeme zaskočení zistením, že sa jedná o stopercentného heterosexuála so živočíšnym smiechom.

Ústrednou témou Arakiho fotografickej tvorby je dvojznačnosť, ktorú vedome používa pri navodzovaní erotických predstáv, ktoré vzápätí neguje obrazmi zániku a skonu. Kvety fotografuje svieže, v plnej sile rozkvetu, alebo ich zobrazuje ako upadajú, vädnú. Dvojznačnosť je vtom, že kvetiny sú pohlavnými orgánmi rastlín a svojimi kalichmi a piestikmi pripomínajú taktiež pohlavné orgány ľudí. S výnimkou stromov a kríkov rastúcich v meste či oblakov, v ktorých však nechýbajú drôty elektrického vedenia, nenájdeme v Arakiho diele poukazy na svet nachádzajúci sa mimo civilizácie. Jeho obľúbenou farbou je červená. Vypovedá o zložitosti života a smrti.

Medzi jeho najzaujímavejšie portrétové série patrí 101 snímok žien vo veku od nula do sto rokov, ktoré nafotil v priebehu jedného

dňa. Araki si myslí, *„že všetky pôvaby života sú obsiahnuté v ženách. Je v nich veľa podstatných elementov: krása, škaredosť, obscénnosť, čistota ... Nájdete v nich oveľa viac ako v prírode. V žene je nebo aj oceán, kvet aj puk ... Môže to byť manželka, žena, ktorú stretnete náhodou, či prostitútka – každá vás naučí niečo o živote. Môj život je v podstate založený na stretávaní sa so ženami, od základnej školy som sotva prečítal knihu“.*[30]

Na otázku, čo chcel vo svojich fotografiách vyjadriť, odpovedá priamo: *„Nemám čo by som povedal. V mojich fotkách nie je posolstvo. Odkazy skôr nájdete v subjektoch – mužoch alebo ženách. Tie vám sprostredkujú, že tu niečo je. Musím fotografovať veci, takže nemám čo by som vyjadril. Práve teraz vyjadrujem skôr moje potešenie zo života než smútok zo smrti. Niektorí ľudia, ktorých poznám, vravia, že život je smutný. Dnes si však myslím opak. Smrť je smutnejšia. Fotografujem, odkedy som prišiel na svet. Z matkinej maternice som nevyšiel skôr než som stihol odfotografovať ako to v nej vyzerá.“*[31]

Araki sa narodil v roku 1940 v Tokiu. Fotograf ostáva mestu verný, prakticky nikdy ho neopúšťa. Ešte aj ako dieťa sa najradšej hrával na cintoríne neďaleko ich domu, ktorý bol známy tým, že sa tam pochovávali prostitútky z vykričanej štvrte Yoshivara. Na mieste, kde vyrastal, existoval život, sex a smrť navzájom spolu jeden vedľa druhého. V cykle *Tokio lucky hole – Šťastná diera*, sa venoval štvrti Kabuki-cho, v ktorej sa nachádzajú všetky formy sexuálnych radovánok. Cyklus je pomenovaný podľa kabiniek pre klientov, kde do „šťastnej diery“ môžu strčiť svoj penis. Araki hovorí: *„Kabuki-cho sú genitáliami celého Tokia, želám si aby Šťastná diera nikdy nezanikla. Obscénnosť je korenie na potešenie ľudského života.“*[32]

Od začiatku deväťdesiatych rokov sa o jeho tvorbu začínajú zaujímať európske a americké galérie a múzeá. V rokoch 1992–1995 prebehla v Rakúsku, Nemecku, Holandsku a v ďalších krajinách veľká putovná výstava Arakiho prác. Stretla sa s obrovským ohlasom. Rada jeho foto-

30 http://www.sme.sk/c/2473418/Pred-Arakim-by-sa-vyzlieklo-cele-Japonsko.html
31 Echo, december/2005
32 http://www.echomagazin.com/archiv/echo02/echo_05_dec.pdf

grafií erotického charakteru, najmä tzv. *bondáže*, vyvolali u určitej časti publika pobúrenie a diskusie, ktorých sa s potešením ujala tlač a ďalšie média.

Dielo japonského fotografa Arakiho je z hľadiska „západných" kultúrnych predstáv sčasti obscénne, sčasti výsostne estetické. Z hľadiska „východoázijských" predstáv spočíva skôr na klasických fundamentoch svojej vlastnej kultúrnej tradície. Idea erotiky ako odtabuizovanej súčasti súkromného i spoločenského života je v Japonsku stará radu storočí. Pregnantný výraz jej dali erotické grafiky z osemnásteho a devätnásteho storočia nazývané „Šunga", ktoré boli v knižnej podobe kladené mladomanželom pod vankúš ako návod k použitiu.

V západnej civilizácií ovplyvnenej antickou kultúrou predstavuje Eros a Thanatos personifikáciu zmyselnej lásky a neodvratného konca ľudského života. Je symbolickou dvojicou, ktorá sa doplňuje a vylučuje. Araki v názve jednej zo svojich kníh *Erotos*, ktorú uverejnil v roku 1993, naznačil kombináciou mien z antickej mytológie afinitu obidvoch existenciálnych situácií, ktoré sa často vyskytujú v jeho prácach. Autorovo spojenie sexuality s predstavou smrti ako finálnej mety života–hry je určite príspevkom k reflexii „condition humabe" našej doby.

Osudovým pre jeho tvorbu a kariéru bolo stretnutie s mladou pisárkou Yoko vo firme, pre ktorú pracoval ako komerčný fotograf. V jednej svojej knihe zachytáva i medové týždne. *„Je taká unavená, pretože sme celú noc sexovali"*[32], komentuje v televíznom dokumente Araki snímku, kde Yoko spí na dne člna. Jej predčasná smrť pred pätnástimi rokmi bola pre neho ťažkou ranou. Vyrovnal sa s ňou aj tým, že vydal dvojknihu obsahujúcu spomínanú prvotinu a fotografický denník zachytávajúci obdobie krátko pred a po jej smrti. Vo filmovom dokumente *Arakimentari* (2004) je zobrazený život a dielo tohto významného japonského fotografa, ktorý vniesol zreteľnú pečať do japonskej kultúry.

33 Arakimentari, filmový dokument, 2004

Victoria Van Dyke

Victoria Van Dyke sa radí medzi najvýznamnejšie feministické umelkyne dvadsiatehoprvého storočia. Bremeno jej spomienok na znásilnenie, keď mala 11 rokov, sa odrazilo na prejave v jej umeleckej tvorbe. Tá má značne príchuť kontroverzného diela. Interpretuje v ňom často myšlienky tabuizovaného kanibalizmu, ktoré využíva ako metaforu pre vyjadrenie zla a násilia v modernej spoločnosti. Biznismeni sa taktiež navzájom požierajú, prípadne jedia chudobu aby sa sami stali ešte tučnejšími a bohatšími. Okrem kanibalizmu sa venuje i tematike zbraní, násiliu, náboženstvu, sexualite a cenzúre. Svoje dielo často krát označuje číslami, používa modely.



Victoria Van Dyke, MsAmerica, 2006



Victoria Van Dyke, Rape-01, 2006

V priebehu roku 2001 sa Victoria zameriava na prácu s modelom a pomocou 35mm fotoaparátu Canon vytvorila snímky o kanibalizme, cenzúre a sexualite. V roku 2001 nebola umelkyňa sama sebe modelom, ale použila model známy pod menom Kat. Van Dyke vytvorila v rokoch 2004



Victoria Van Dyke, ThatSeventiesPorn, 2006

a 2005 škice autoportrétov s potkanmi a „poetické diela“ o kanibalizme, smrti a sexualite. Digitálnym kolážam sa začala venovať v roku 2006, ktoré pozostávajú z erotických námetov, starých pohľadníc, pornografie, fotiek zbraní, zástav atď. Vytvorila tak novú fotografickú sériu *Guns, Sex and Jesus*.



Victoria Van Dyke, XXChromosome, 2006

Antonín Tesař

Antonín Tesař sa narodil v Kroměříži v roku 1963. Od roku 1990 sa zaoberá inscenovanou fotografiou. V súčasnosti je najkontroverznejším českým fotografom, ktorý predstavou sveta a spôsobom jeho zobrazovania určite nenadväzuje na tzv. tradičného ducha českej fotografie. Čo dodať k fotografiám Antonína Tesaře? Niektorí považujú jeho nahotu za prirodzenú, niektorí i sex a telesné vylučovanie. Druhí sú frustrovaní fyziologickými procesmi. Koncom roku 2005 uvádzal jeho pražskú výstavu Jan Saudek, ktorý nešetril superlatívmi.

Ján Saudek o ňom hovorí: *„tak predovšetkým umenie je od slova vedieť. Za svoj dlhý, sladký život som videl státisíce fotografií – a dobrú fotografiu poznám bezpečne – na to nemusím byť obrýlený zelený kritik.“*[34]

„Ano – Antonín Tesař vie – predovšetkým, na rozdiel od tých holobriadkov, zvládol totiž remeslo. A čo viac: on vie, čo chce povedať.“ „Jeho fotografie sú úderné, nápadité, skvele technicky spracované. Modely sú závideniahodné. Spracovanie excelentné. Opovrhnutie kritikov samozrejme. Prešiel som tým taktiež – som za vodou. Keby podobný osud raz postihol i Antonína Tesaře.“[35]

Všetko, čo jeho fotografie zachycujú, je prenesenou skutočnosťou, bez akýchkoľvek trikových manipulácií. To, že jeho tvorba našla priesečník s tabu, napovedá i názov cyklu *Ironické hry s tabu*.

Antonín Tesař si vydobyl zatriedenie silne nepohodlného a nezapadajúceho fotografa v kontexte spôsobu myslenia českej fotografie. Jeho výnimočná tvorba spojená s výstavami či publikáciami je cenzurovaná. Objekty i subjekty na Tesařových snímkach sa vyznačujú mimoriadnou farebnosťou, ktorá ako keby využívala zmysel farby v prírode. Z nich využíva najmä funkciu odpudzovaciu a vábiacu. V prvom pláne nám snímka *Bez názvu* navodzuje pocit nereálnej vízie, ktorú je možné

34 http://www.antonintesar.com/Asp/main.asp
35 http://www.antonintesar.com/Asp/main.asp

dosiahnuť rôznymi počítačovými technikami a montážami. V druhom pláne však objavíme čisté, nezvyklé inscenácie, ktoré vytvárajú modelové subjekty s objektmi. Autor ešte vykonáva drobné deštrukčné zásahy do negatívu, čím vzniká dojem, že už nejde o obraz za obrazom, ale posúva tému ešte ďalej. Obraz pôsobí až perverzne.



Antonín Tesař, Bez názvu,

I nasledujúci obrázok potvrdzuje základný motív autora – sexuálny vývoj je len márny pokus a návrat do materského lona, v ktorom sme existovali vo vodnom prostredí. Muži prenikajú do lona priamo, kdežto ženy prostredníctvom fantázie. Na fotografii sa žena identifikuje s dieťaťom v maternici. Na ďalšom snímku si divák uvedomuje, že existujú hlboké anatomické, fyziologické a biochemické podobnosti medzi menštruáciou a pôrodom. Mohli by sme povedať, že



Antonín Tesař, Bez názvu,

každá menštruácia je i mini pôrodom. Za jeho snímkou sa odohráva oveľa viac ako prvoplánová upútavka farebnosti vyjadrenia.

Medzi autorove najväčšie inšpirácie sa radí ľudské zrodenie a jeho postup pôrodnými kanálmi, s jeho bolesťami, exkrementami, krvou a hlienmi. Tesařova nosná téma pôrodu, sexu a smrti tvorí v kontexte procesu smrti a znovu narodenia nerozlučnú trojicu. V takejto telesnosti chápe autor schopnosť človeka prežiť a tým i možnosť jeho znovu stvorenia. Vo svojich dielach sa dotýka tabu najsúkromnejšieho telesného súkromia, pričom ho zobrazuje pomerne bizarným spôsobom. Podľa neho by nemalo byť cudzie, čo je ľudské. Jeho fotografie sú plné psychodramatického obsahu spojeného s absurditou.



Antonín Tesař, Bez názvu,

Nan Goldin

Forma denníkového záznamu sa stala vzorom pre mnohé významné autorky dvadsiateho storočia. V denníkových záznamoch vyjadrujú svoje najvnútornejšie pocity, obavy o budúcnosť, osamelosť po rozchode s manželom. Medzi najvýznamnejšie predstaviteľky denníkového záznamu sa radí Nan Goldin. Po samovražde svojej sestry (ktorá nezvládla bremeno opačnej sexuálnej orientácie a s ním spojený problém identity), začala fotografovať denník nielen pre seba, ale aj pre celú svoju generáciu. Skúma tie najintímnejšie chvíle svojich priateľov, rodiny, milencov, mileniek, ktorí tvoria jej veľkú rodinu. Pracuje s najintímnejšími úrovňami. Pohybuje sa v prostredí americkej mládeže plnej sexu, drog a rocku, od obdobia hippies až po vytriezvenie v osemdesiatych a začiatkom deväťdesiatych rokov. Fotografuje ich aj pri umieraní na AIDS. Sama sa niekoľkokrát snaží zbaviť drogovej závislosti a týrania v partnerských vzťahoch. Jej veľmi drsná fotografická spoveď poukazuje na vykorenenosť celej generácie, ku ktorej sama patrí. V deväťdesiatych rokoch rozšírila svoju fotografickú rodinu o transsexuálov žijúcich v Ázii.



Nan Goldin,

Goldin vďaka navštevovaniu nočných klubov poznala drogovú subkultúru v Bostone. Spriatelila sa s mnohými transvestitami. Autorka odtabuizováva drogovú i transsexuálnu problematiku a zobrazuje jej objekty priamočiaro. V snímkach *David at Grove Street*, Boston, 1972, *Ivy Wearing a Fall*, Boston, 1972, a *Kenny Putting on Make-up*, Boston, 1973 vytvára obrazy jej spoločníkov v rôznych drogových stavoch.



Nan Goldin, Jimmy Paulette,

Jedným z ťažiskových cyklov Nan Goldin je *Balada o sexuálnej závislosti*, ktorú tvorí séria vyše sedemsto snímkou ... *Balada o sexuálnej závislosti* (verzia z roku 1981) je efektívnym príkladom intimity Goldinovej obrazov. Pri tomto súbore začala po prvýkrát ukazovať svoje dielo priateľom, ktorí boli prevažne jej fotografickými subjektmi. Názov prevzala zo songu z opery *The Threepenny Opera* od Bertolda Brechta. Týmto spojením demonštruje dôležitosť hudby v jej živote. Jej snímky obsahujú celú škálu jej života – každý moment sa dá zdokumentovať. V týchto dokumentoch sa muži a ženy milujú, ženy sa sprchujú, sú zobrazované na toalete, v posteli, na party. Ako keby boli obrazom autorky samej, jej lások minulých i prítomných. Portrétovala svojich priateľov a známych najmä vo vulgárnych momentoch. Snímky sú



Nan Goldin,

veľmi osobné. Oddeliť ich od jej vlastných, súkromných fotografii je nemožné. Vo fotografiách *Self-portrait with Brian having sex, My parents wedding photo*, alebo v slávnej snímke *Nan and Brian in Bed* Goldin sprístupňuje, odtabuizováva najintímnejšie momenty jej života verejnosti bez toho aby vyvolala senzáciu. *Balada o sexuálnej závislosti* je dielom, ktoré malo pomôcť jej závislým priateľom.

Vo fotografickej sérii *The Cookie Portfolio* (1976–1989) dokumentuje svoj vzťah s priateľkou Cookie Mueller, ktorá zomrela v roku 1989 na AIDS. Goldin opísala jej prvý dojem pri stretnutí s Cookie ako *„priesečník medzi zákonom o tabaku a Hollywood B-Girl.“*[36]



Nan Goldin, Cookie at tin pan alley, 1983

Považuje ju za najslávnejšiu ženu akú kedy videla. Okrem toho, že bola umelkyňou, herečkou, matkou a ženou, Cookie bola Goldinovej priateľkou viac ako 13 rokov. V tom čase urobila množstvo jej fotiek (goldin/cookie at tin pan alley 1983). Vďaka týmto fotografiám boli blízkymi priateľkami.

The Cookie Portfolio obsahuje mnoho fáz zo života Cookie. Jedná fotografia, *Cookie with Max at my birthday party*, zobrazuje priemernú matku na party s malým synom. Snímka *Cookie in Hawaii 5–0 bathroom* alebo *Cookie at Tin Pan Alley* prezentuje portrét nešťastne vyzerajúcej ženy. Muž Cookie, Vittorio, zomrel na AIDS v roku 1989, iba niekoľko mesiacov pred jej odchodom z tohto sveta. V tejto sérii sa striedajú snímky ich svadby s ich pohrebom. Sú to úprimné fotografie a mohol ich urobiť iba ten, kto mal s Cookie veľmi dôverný, ba až intímny vzťah. Táto séria fotografií dáva Goldinovej dokument o jej priateľstve s Cookie, ktorého vzťah sa nedá nikdy skutočne stratiť.

V poslednom menovanom súbore *Budem Tvojim zrkadlom* Nan strhujúco zobrazuje životné príbehy rozporuplných postáv, s ktorými

36 www.brain-juice.com/cgi-bin/show_wok.cgi?p_id=88&w_id=241

sa stretávala 25 rokov počas svojej profesionálnej cesty s fotoaparátom. Nan cestuje vlakom do Rakúska a Švajčiarska. V letmom obraze na skle okna je možné spoznať samotnú autorku, ktorá odhodlane čelí konzistentnej neistote. V kupé sedí úspešne vyzerajúca elegantná dáma. Aby sme si uvedomili vrtkavosť osudu a povrchnosť, s akou posudzujeme, vrátime sa do minulosti – do izby berlínskeho hotela. Tá istá osoba je zrútená, so slzami v očiach, polo roztrhaná kombinetka, ostro vystupujúce rebrá.

Nan Goldin odráža vo svojom zrkadle fotoaparátu ucelené príbehy ľudského údelu: hľadanie seba samého, miesta vo svete, vzdorovanie lákavým a zdanlivo jednoduchým cestám ku šťastiu a harmónii prostredníctvom sebaurčenia a sebaistoty, samotu a lásku, premenlivosť, ľudskú slabosť. Zobrazuje nie len životy určitých skupín ľudí v ich každodennej prirodzenosti, ale upozorňuje, že vyššie uvedené zretele sú stále aktuálne v živote jedinca i celej spoločnosti. Stačí „len" nepreberať zabehnuté kritéria hodnotenia a byť úprimne sebakritický a prístupný k sebe samému i k okoliu. Kto z nás to dokáže?


Nan Goldin,

Autorka zobrazuje tabuizovanú tému rozpoltenosti transsexuálnych hviezd travesty show, ktoré hľadajú svoju identitu a existenciu. Volajú o pomoc, prežívajú šťastie a otvorene zdieľajú svoju sexualitu. Navštevuje bary a gay kluby v New Yorku, Bostone, Londýne. Zachytáva ich tesne po onanovaní. Pre Nan nie je tabu ani jej súkromie. Pred zrakmi ľudí neskrýva ani svoje modrofialové podliatiny. Na ďalšej fotke vystupuje pred verejnosť s krvou podliatym okom.

Vďaka Nan môžeme sledovať osud veľmi príťažlivého Davida, ktorého vidíme v sedemdesiatych rokoch v šťastnom objatí jeho priateľa. Sme svedkami ich bláznenia, návštev klubov, milovania. V ďalšej miest-

nosti nás upútava postava, ktorú ako keby sme už niekde videli. David v New Yorku, sám, na ulici, v devätdesiatych rokoch. Kam sa vytratila jeho sviežosť, bezstarostnosť, chlapčenská hravosť, provokatívna neha mierne pootvorených pier? Ja tiež budem za dvadsať rokov iný. Aký?



Nan Goldin, Nan one month after being battered, 1984



Nan Goldin, Nan one month after being battered, 1984

Na príbehu rozprávanom na 6 či 7 fotografiách, na konci ktorých je biele prestieradlo a smrť, sledujeme dvoch mužov, z ktorých jeden sa neúprosne vytráca nie len zo vzájomného objatia ale i zo života. Sledujeme premenu, akou nedobrovoľne prechádza statný muž, aby v poslednom zábere jeho života bola zachytená len lebka, na ktorú sa uchytáva voľne splývajúca maska z ľudskej kože.

V protiklade k týmto životným situáciám nám vystupujú obrázky Naniných rodičov, z ktorých na konci ich života sála nepodmienená prostá radosť. Vidíme ich vo chvíľach samoty i pri oslave diamantovej svadby. Pri pohľade na nich sa natíska otázka: „Čo si tak asi myslia o živote svojej dcéry, jej práci, ľuďoch, s ktorými sa stýka?“

Sally Mann

Svoju skutočnú rodinu v manipulovanom dokumente fotografuje Sally Mann. Vo svojom diele kombinuje sofistikovanú historickú a estetickú citlivosť s osobným, filozofickým pohľadom na americký juh. Niektoré jej snímky sú fikcia iné zobrazujú realitu. Sú spojené s jej spomienkami na detstvo a na farmu jej otca Shenandoah. Vyjadruje v nich emočné prežitie krajiny. Sentimentálne zachytáva koketnosť a sexualitu vlastných detí a snaží sa ukázať ich nedostatok súcitu k utrpeniu a smrti, ich agresivitu, ale hlavne nevinnosť. V súčasnosti fotografuje seba a manžela v intímnych situáciách, plných dráždivého romantického svetla, cez rôzne látky, okná a priehľady. Aj tieto fotografie skrývajú v sebe nepochybne veľa tajomstva a výtvarnej precíznosti, ale chýba im mnohoznačnosť autorkiných ranných diel. Aj napriek tomu patrí nepochybne k najpozoruhodnejším autorkám súčasnej fotografie.

Venuje sa i fotografovaniu krajiny z juhu USA. Príroda často tvorí kulisu pri inscenovaných snímkach. Je akoby náhodným hosťom a spojivom celej histórie jej detstva, reality i symboliky. Mannovej snímky sa často krát rozprestrú do poetickej sekvencie obrazov. Cykly *Immediate Family a At Twelve* zobrazujú telá jej detí s úprimnosťou, jemnou senzualitou v čase, keď ostro stúpala verejná hystéria vzhľadom na detskú sexualizáciu. Jej fotografie sa vyznačujú kontroverznosťou a provokáciou, ktorú vyvoláva jej pitoreskná fotografická technika. Autorka odkrýva tabuizovanú tému sexualizácie dospievajúcich detí, intimitu svojej rodiny. Jej dielo sa často interpretuje ako detská pornografia.

„... bojujem s enormnou diskrepanciou: medzi realitou materstva a jej obrazom, medzi mojou láskou k domovu a potrebou cestovať, medzi rozmanitými a zvádzanými cestami srdca. Lekcie príležitostného zúfalstva a múzy, všetko navštevuje moje potreby a ja sa zakopávam hlboko do spirituálnych utilít, ktoré ma obnovujú: moja láska k miestu, k jednému mužovi, k mojim deťom a priateľom a k veľkej zelenej explózii jary.“[37]

37 Sally Mann: Immediate Familly, Phaodon Press, 1993

Sally Mann sa preslávila už v spomínanom diele *Immediate Family* – fotografickej sérii a knihe, v ktorej vytvorila intímne fotografie jej manžela a troch detí v každodenných momentoch. V tomto cykle pútavo rozpráva o problémoch detí, ktoré vyjadruje pomocou komplexných vzťahov medzi fotografom a jej subjektom. *Immediate Family* dokumentuje doráňané detské telá, krvácajúce nosy, špinavé nohy, hrajúcich sa súrodencov a šokuje snímkou dieťaťa s cigaretou. Tieto pôsobivé snímky Mannovej potomkov sú súčasne malebné i fotografické. Nie sú určené len do rodinného albumu. Jej fotky znamenajú viac. Fotografie dcér Jessie a Virginie a jej syna Emmett rozprávajú o detstve s jeho železnou krásou a železným strachom. I napriek jej dištancu sú obrázky veľmi intímne o perióde ich života, keď sa presúvajú do veku dospelosti, k nekonečným vzdialenostiam. Trio pôsobí zvláštne cudzo vo svojom svete. Sama matka so svojou kamerou je len pozorovateľkou, na príbehu sa nezúčastňuje. Sally hovorí: *„že je problematické vyjadriť, čo presne snímky vypovedajú. Niektoré sú darom mojich deťom voči mne, darom okamihu, ktorý je letmý ako dotyk krídla anjela.“*[38]


Sally Mann, Portraits of young women, 1991

Premenu dievčaťa v ženu vyjadruje na snímke, na ktorej s prižmúrenými očami pózuje z profilu nahá 12-násť ročná Jessie a drží si dlhý úzky list pred tvárou. Táto póza je dva krát stvárnená. Na jednej fotografii má Jessie dlhé vlasy, na druhej je to krátko ostrihaná tínedžerka. Zobrazujú len jedno dievča, ktoré vyrastá, stáva sa ženou. Podľa autorky sú najkrajšie roky hrozné ... Tento krok je spojený s erotikou a sexualitou a Sally nepopiera tieto pocity. Niektorí kritici považujú tieto snímky za obscénne.

38 http://members.iinet.net.au/~bronson1/photo/translation.htm

Na snímke sa Emmett pozerá triumfálne, fotografia vypovedá o sebaistote, sile a práve objavenej moci. Keď malá Virginia sedí so starou mamou na posteli a držia sa za ruky, výpoveď je jednoznačná – previazanosť jedinečnosti života a smrti. Sally Mann poukazuje na netolerantnosť, na neporozumenie a na hrozbu. Tento jedinečný pohľad vypovedá o značnej intenzite. *„My sa rozprávame o všetkom bez obáv a hanby“*, vraví Sally Mann. *„My sa rozprávame, čo znamená dospievať.”*[39] Pre ňu neexistuje tabu dospievania, ktoré je spojené s hormonálnymi premenami.


Sally Mann, Immediate family, 1993

V cykle *At Twelve* sa autorka zaoberá tabuizovanou tematikou sexualizácie dospievajúcich detí. Zobrazuje v ňom portréty mladých žien. Mnohí kritici ho považujú za kontroverzné. Psychiater a fotograficky kritik Robert Coles vidí cyklus nasledovne: *„tieto fotografie ponúkajú subtílne a vizuálne stanovisko o zraniteľnom čase, keď sa dievča stáva ženou“*.[40] Fráza znie, *„keď sa dievča stáva ženou.”* Týchto 36 portrétov je pohľadom Sally na dievčatá, aké sú, ako vyzerajú, a ako sa vlastne cítia, keď sa „stávajú ženami”. Jej stvárnenie danej témy je zamerané na odkrytie latentnej sexuality.


Sally Mann, Sherry a Sherrynina stará matka,

V snímke nazvanej *Sherry a Sherrynina stará matka* autorka zobrazuje dve ženy. Stará matka odpočíva v záhradnom kresle zatiaľ čo vnučka stojí za kreslom. Iba jej telo, od

39 http://members.iinet.net.au/~bronson1/photo/translation.htm
40 The Women's Review of Books, March 1989

hrude po kolená, je zachytené na obrázku. Žiadna hlava. Vyzerá mladá Sherry ako jej stará matka, ktorá má piercing v očiach a zdvorilo skrížené ruky? Má mladá Sherry tiež na hlave také úžasné vlasy ako jej stará matka? Nikdy sa to nedozvieme. Pre Mann je sugestívne telo oveľa viac zaujímavejšie ako podoba rodiny alebo osoby mladého dievčaťa.

Niekoľko portrétov z tohto cyklu pôsobí výslovne nepriateľsky, nesympaticky až odpudzujúco. Autorka má však pri zobrazovaní – aké to bolo u 12 ročných dievčat, výhodu pred mužskými fotografmi. Tieto fotografie by nemali byť vnímané kontroverzne ale mali by nabádať otvorene hovoriť o dospievaní dievčat a ich sexualite v médiách. Mnohí ju však obviňujú, že v jej dielach je asociované násilie a sexualita mladistvých ľudí.

V cykle *Čo ostane* prezentuje fotografka rozdielnosť medzi dušou a telom, životom a smrťou, zemou a duchovnom. Zobrazuje v ňom večný cyklus života, smrti, a regenerácie. Autorka sa pýta: *„Čo ostane po strate života ?“* Mann sa zamýšľa nad nádherou a účinnosťou, s akou príroda asimiluje raz ľudské telo, ktorému vyprší nárok na čas žitia. Bez švov v ňom spája krajinu zeme s topografiou tela a skúma ako sú obidve tesne previazané. Vytvára medzi nimi napätie. Portrétuje tváre svojich detí ako sa vynárajú z tmy, sú obkolesené temnou krajinou, bojujú stať sa voľnými na zemi.

Feministické tabu

Feminizmus a feministické umenie sa objavilo koncom šesťdesiatych rokov, keď vzniklo feministické art hnutie. Jeho účelom bolo prezentovať, čo tvoria umelkyne a v čom je rozdiel medzi ich tvorbou a mužskou. Vzniklo v USA, Británii a Nemecku, odkiaľ sa rozširuje začiatkom sedemdesiatych rokov do ďalších krajín. I keď nie je cieľom tejto kapitoly zameriavať sa na rozvoj feministickej teórie, feminist art nie je možné pochopiť bez stručného výkladu.

Feministky poukazujú na to, že vo väčšej časti histórie bol dominantný patriarchálny sociálny systém. Feminizmus sa zakladá na rovnoprávnosti žien a mužov, na zviditeľňovaní štruktúr, ktoré umožnili mužom v patriarchálnej spoločnosti využívať ženy – a medzi ne patri aj sexuálne objektivizovanie žien. Posudzovanie žien podľa ich sexuality je podľa feministiek zvrhlé.

Gender (rod) nie je len pojmom, ktorý označuje pohlavie z biologického hľadiska, ale je predovšetkým sociálne podmienenou kategóriou hodnotenia, ale aj seba hodnotenia jedincov, ku ktorým sa viažu rozdielne sociálne roly. Gender je spojený s mnohými predsudkami, zákazmi a tabu, ktoré sú výchovou predávané ďalším a ďalším generáciám. K ženám, ktoré tvoria viac než polovicu populácie, patrí už po stáročia jemnosť, krehkosť, pôvab, láska a materstvo. Žena bola vnímaná ako sexuálny objekt, sexuálny nástroj a symbol. Odhaľujú sa nymfomanky s dokonalými mierami. Žena je materiálne založená, naivná, sentimentálna, neprezentuje vzdelanie a inteligenciu. Vystupuje v úlohe submitívnej gazdinky závislej na mužovi. Muži mali v minulosti svoje ateliéry, v ktorých sa učili umeleckému remeslu. V stredoveku bolo nemysliteľné, aby sa žena venovala umeniu. Kampaň za zrovnoprávnenie žien sa začala v osemnástom storočí, v dobe osvietenstva. Bol to vek rozumu, ktorý hlásal „človek je mierou všetkých vecí“.

V deväťnástom storočí bola spoločnosťou akceptovaná koncepcia povolenia zobrazovania erotických námetov obrátená na hlavu impre-

sionistickým maliarom Edouardom Manetom, jeho slávnym dielom *„Raňajky v tráve“*. Na tomto obraze sedia nahé dámy s dvoma úplne oblečenými mužmi, pričom ďalšia žena, polooblečená, sa kúpe v pozadí. Pôvodne sa tento obraz menoval *„Kúpeľ“*, bol s hnevom odmietnutý na Paris World Exposition v roku 1855. Avšak Napoleon III, ktorý akceptoval nové moderné pohľady, intervenoval a nariadil aby bolo dielo vystavené. Konzervatívci a tradicionalisti boli šokovaní. Dané dielo malo širší dosah ako len na tabuizáciu zobrazovania nahých tiel. Feministky ho pokladajú za explicitný výraz nadradenia mužského pohlavia, čím sa tento obraz posúva i do kategórie feministického tabu.

V priebehu deväťnásteho storočia vzrástla prijateľnosť vzdelania a ženy získavajú volebné právo. Feministická teória odmieta zaužívaný postoj, že žena je geneticky podriadená mužovi. Feminist art zdôrazňuje, že v kultúrnom patriarchálnom dedičstve je prevaha umenia mužov, ktoré je určené mužskému divákovi. Často krát je zamerané voči ženskému pohlaviu.

Rozvojom techniky a antikoncepcie získavajú feministky iný druh slobody. Začiatkom dvadsiateho storočia spoznávajú nové spôsoby prezentovania sa aj sprostredkovane – najprv cez kino, televíziu, ktorá dorazila do jednotlivých domácností, ale aj cez reklamu. Dve svetové vojny tiež priniesli zásadne zmeny vo vnímaní úlohy ženy v spoločnosti a viedli k spochybneniu mnohých tradičných zvykov.

Osobné situácie a genderové povedomie vytvárajú dôležité zázemie k pôsobeniu a k angažovanosti žien v umení. V ďalšom texte sa pokúsime priblížiť, aký je osobný vzťah žien v umení k ich genderovej úlohe, ako vnímajú pojem feminizmus a ako tieto svoje pocity a názory zakomponovávajú do vlastnej tvorby. Niekedy je obtiažne posúdiť hranicu zaradenia pôsobenia žien na umeleckej scéne, kedy je ich tvorba už feministická. Prívlastok ženské tu označuje indiferenciu voči umeniu „ako takému“, umeniu pre seba. Umelkyne často zdôrazňovali, že nikto v minulosti nehovoril o tvorbe mužov ako o mužskom umení! Pod

pojmom latentný feminizmus rozumieme prístup, ktorý aktívne tematizuje genderovú úlohu, ale zároveň sám k sebe neodkazuje.

Súčasne s feminizmom vznikli ďalšie kultúrne a sociálne hnutia, nastala ekonomická prosperita, reformy v náboženstve, experimentovanie so psychotropnými látkami. I tieto aspekty umožnili ženám nový pohľad na vlastnú identitu, ktoré túžia po samostatnosti a odpútaní od zabehnutých genderových schém. I keď zahrňovanie homosexuality a feminizmu pod diagnózu sexuálnej inverzie je už sto rokov passé, pojem feminizmus, alebo lepšie feminizmy, je i v súčasnosti prijímaný problematicky.

V roku 1971 Linda Nochlin (súčasná americká umelecká kritička) napísala článok pod názvom: „Prečo nebolo v histórii VEĽKÝCH žien umelkýň?“ Zoznam žien pôsobiacich v histórii umenia bol publikovaný až v sedemdesiatych rokoch. Ešte pred koncom šesdesiatych rokov väčšina žien zápasila o účasť na umeleckom svete, ktorý bol výlučne dominanciou mužov. Dvadsiate storočie bolo veľkým vekom žien a spôsobilo revolúciu v ich osudoch a identite! Prvýkrát v dejinách nemajú ženy svoje miesto prikázané. Toto obdobie sa dá označiť aj za fotogénne, pretože sa v ňom vynorilo mnoho významných fotografiek a výtvarníčok. Boom ženského fotografovania dokladuje túžbu po nezávislosti a osobnej realizácii.

Feministické umenie je niekedy konfrontované s nasledujúcimi otázkami:

1. Čím sa líši tvorba žien od mužov? Ako tento rozdiel ovplyvňuje pohľad dvoch rodov na svet? Aký je ich pohľad na umenie?
2. Kto zriaďuje pojem normy obscénnosti a pornografie? Odkiaľ prišli? Aký je ich dôsledok? Aké miesto majú v umení?

I keď feministické umelkyne mali záujem o zobrazovanie nahých postáv (mužských i ženských), iba niekoľko umelkýň malo záujem tvoriť erotické diela. Je pre nich neakceptovateľné, že sa penis v histórií výtvarného umenia (viď kap. 3) vyskytoval oveľa častejšie ako vagíny. Je to tým, že stoporenému telesu sa ľahšie preniká a aj podniká na vznik-

núcej diere na trhu. Muži sú od prírody založení úplne ináč ako ženy a sex pre sex vnímajú celkom ináč. K sexu nepotrebujú mať cit ani inteligenciu ženy. Podľa mužov ženy rôzneho veku kupčia so svojou sexualitou. Nie nadarmo sa vraví: „za sex vždy platíš!“

Pretože tematika feministických umelkýň, ktoré posúvali hranice spoločnosťou akceptovaného tabu – od správnej ženy sa tradične očakáva schopnosť postarať sa o domácnosť, citlivosť k problémom druhých, príjemný vzhľad a krása – tradičné vymedzenie miesta žien v spoločnosti, je značne široká, problematiku feminst art uvediem na nasledujúcich reprezentantkách – Guerrilla Girls, Barbara Kruger, Cindy Sherman, autori zúčastnení na výstave „Tento mesiac menštruujem“, Jiří Černický, Veronika Bromova. Tvorba niektorých autorov sa môže prelínať i s inými kategóriami.

Guerrilla Girls je súčasná feministická skupina, ktorá bola založená v roku 1985 anonymnými feministkami. Tieto feministky sa maskujú do anonymných masiek, vyzerajú ako Robin Hood, Wonder Woman, Batman atď. A ako oni odhaľujú sexualitu, rasizmus a korupciu v politike? Nuž faktami, humorom a výstižnými snímkami. Na snímke sa pýtajú: *„Musia byť ženy nahé, aby sa dostali do Met. múzea? Menej než 5% umelcov v modernom umení je žien, avšak až 85% nahých modelov sú ženy.“*[41] Do akej miery je ich premena len maskou, ktorá im pomáha jednoduchšie sa pohybovať vo svete mužov.

41 www.lilithgallery.com/arthistory/feminist/20thcentury_feministartists.html

Barbara Kruger

Radí sa medzi americké feministické autorky, ktoré sa dokonale infiltrovali do problematiky a prostredia sveta reklamy. Na jej tvorbe je vidieť, že pôvodne pracovala ako grafická dizajnérka v prestížnych časopisoch. Koncom sedemdesiatych rokov sa začala venovať fotografii. Výpoveď svojich snímkou umocňuje doplnenými výstižnými textami, ktoré upozorňujú diváka napr. na boj o moc či kontrolu. Jej charakteristickým prejavom sú čierne písmena na žiariacom červenom podklade. Využíva útočnosť reklamných prostriedkov, banálne zábery kombinuje s „veľkými myšlienkami“, alebo s takými, ktoré sa pozmenením jedného - dvoch slov menia z filozofického výroku na reklamné klišé.

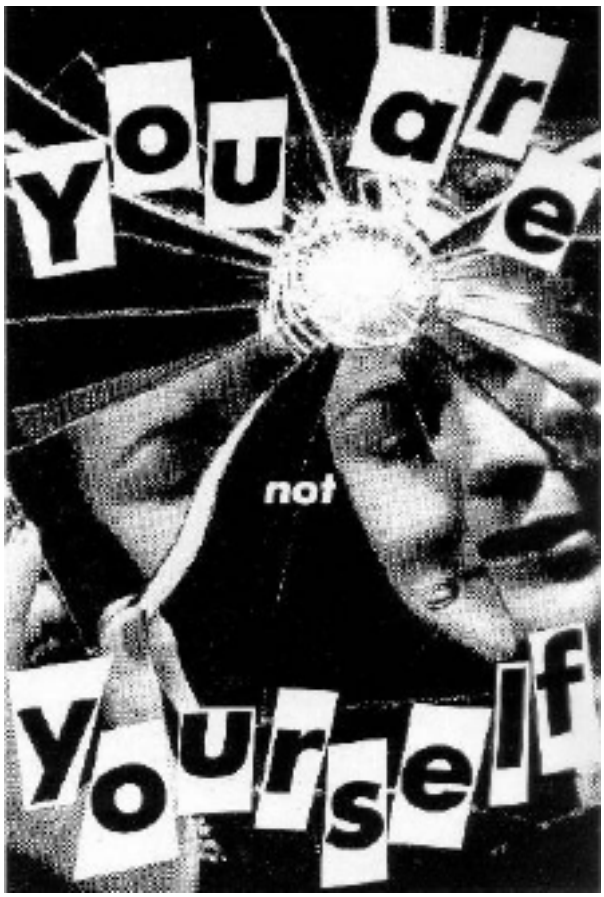
Veľa jej textov je zameraných na individuálnu autonómiu a túžbu, feminizmus, konzumný spôsob života, nakupovanie a taktiky obchodu. (*„Nakupujem, teda som“*, 1987). Na nasledujúcej snímke odkazuje ženám, aby boli sami sebou, neboli podriadené silnejšiemu pohlaviu. Aby už konečne padlo tabu o tradične vnímanej úlohe ženy v spoločnosti. Obraz len potvrdzuje jej feministické názory. (*We don’t need another hero*, 1986).



Barbara Kruger, Untitled, 1986

Jej diela sú priam stvorené pre verejné priestory, kde môžu oslovovať čo najväčší počet ľudí. Objavujú sa na bilbordoch, pohľadniciach, verejných parkoch, železničných nástupištiach v Štrasburgu, Francúzsko. Dokazuje, že rôzne výtvarné a fotografické tech-

niky, či dokonca štýly, sú iba prostriedkom, s ktorým sa dá narábať ako s jazykom. Zaoberá sa aj problémami rôznych minoritných skupín – feministiek, homosexuálov, HIV pozitívnych ľudí. Napriek rozmanitosti je jej tvorba homogénna a hovorí o stave našej premedializovanej konzumnej a patriarchálnej spoločnosti.



Barbara Kruger, You Are Not Yourself, 1984

Cindy Shermanová

Je jednou z najvýznamnejších súčasných amerických feministických autoriek. Vo svojich vyhlásených seba-inštaláciách a inscenáciách tvrdo kritizuje média a kultúru. Zaoberá sa otázkami telesnosti, identity. Shermanová ukazuje na snímkach svoje telo alebo jeho fragmenty, s ktorými uskutočňuje rôzne premeny. Jej dielo nesie psychologicko-filozofický podtext, ktorý sa zaoberá ženskými otázkami. Vo fotografiách reflektuje súčasné témy, akými je feminizmus, sex, násilie. Námety čerpala z amerického filmu päťdesiatych rokov, reklamy a televíznych seriálov sedemdesiatych rokov. Zaoberá sa témou deformácie a parafrázuje mnohé historické portréty. V druhej polovici osemdesiatych rokov pod vplyvom súdobého filmu a hororu má potrebu vyjadriť sa k téme násilia a fotografuje seba napr. ako mŕtvolu, či opilca. *„I keď som si nikdy nemyslela, že moja práca je feministická alebo politická, avšak všetky moje výpovede vychádzali z môjho pozorovania ako ženy v umeleckej kultúre.“*



Cindy Shermanová, untitled_153

„Je interpretováná z pohledu feminismu, fenomenologie i psychoanalýzy, z hlediska kritiky a historie zobrazování, kritiky médií... Prakticky na veškerých fotografiích Cindy Sherman vidíme lidské tělo (či jeho část nebo umělou náhražku), a zejména lidskou tvář.“[42]

42 Tichá, Jana: Umělec 5, 1998, roč. 2, str. 23.

I keď je väčšina jej postáv vymyslená, divák ich vníma, ako keby ich už poznal. Tento okamih poznania je to, čo robí snímky zaujímavými. Nie je nutné žmurkať na diváka, aby upútali jeho pozornosť. Andy Warhol o nej povedal: *„Je skutočne dobrá aby sa stala skutočnou umelkyňou.“*[43]

Shermanová si vydobyla reputáciu na základe cyklu *Untitled Film Still* – série 69 čierno-bielych snímok, ktoré vytvorila v rokoch 1979–1980. Autorka v ňom nezobrazuje žiadne Kleopatry, dámy, ženy určitého veku a, samozrejme, ani mužov. Zobrazuje samu seba v rôznom oblečení, často krát v takom ako keby hrala obeť v nejakých hororových filmoch. Šesťdesiat deväť osamelých hrdiniek mapuje zaradenie ženy v povojnovej Amerike – v perióde jej mladosti. V každej snímke je Shermanová prítomná, pričom kladie dôraz, i keď nie na skutočnú, na adaptáciu, maškarádu osobnej identity. Ňou podriadený priestor na obidvoch stranách šošovky destabilizuje tradičnú pozíciu medzi umelcom a jeho modelom, objektom a subjektom – ktorý nazvali filmoví kritici termínom „Spectatorship“ a „jej rodovým kódom pozerania“.

I keď Shermanovej dielo obkolesujú feministické námety, postupne prestáva byť len čisto reprezentantkou tohto hnutia. Odstraňuje seba zo snímkou a jej tvorba sa prelína viac k fantastickému zobrazovaniu *lurid imagery*, čo môžeme pozorovať v *Fairy Tales* a v sérii *Disasters* v polovici osemdesiatych rokov. I keď sa stále zväčšoval trh pre jej fotografické diela, pre ňu to bola výzva, aby tvorila „nepredajné“ snímky. Začala až odpudzujúco zobrazovať násilie, časti ľudského tela a venovala sa i groteskným historkám. Súčasne pracuje na inscenovanej fotografii umelých tiel, pomaľovaných výraznými farbami, ktoré posúvajú fikciu až za hranice ilúzie. Shermanová počas svojej kariéry zasiahla i do ďalších žánrov – filmu, centerfold, módnej fotografie, historického portrétu, zobrazovania soft-core sexu.

Cindy Shermanová v diele *Untitled#250*, ktoré vzniklo v roku 1992, použila plastické modely. Snímka sa považuje za explicitné znázornenie sexuality a sexuálneho aktu. Chce ním odkázať ženám, aby boli

43 http://www.artbook.com/0870705075.html

skromné, každý vek je hanebný a že sex je hriešny. Balanciu medzi „prijateľnou“ a „neprijateľnou“ tabuizovanou sexualizáciou vo vyššom veku autorka neustále prehodnocuje. Za toto dielo nebola chválená.



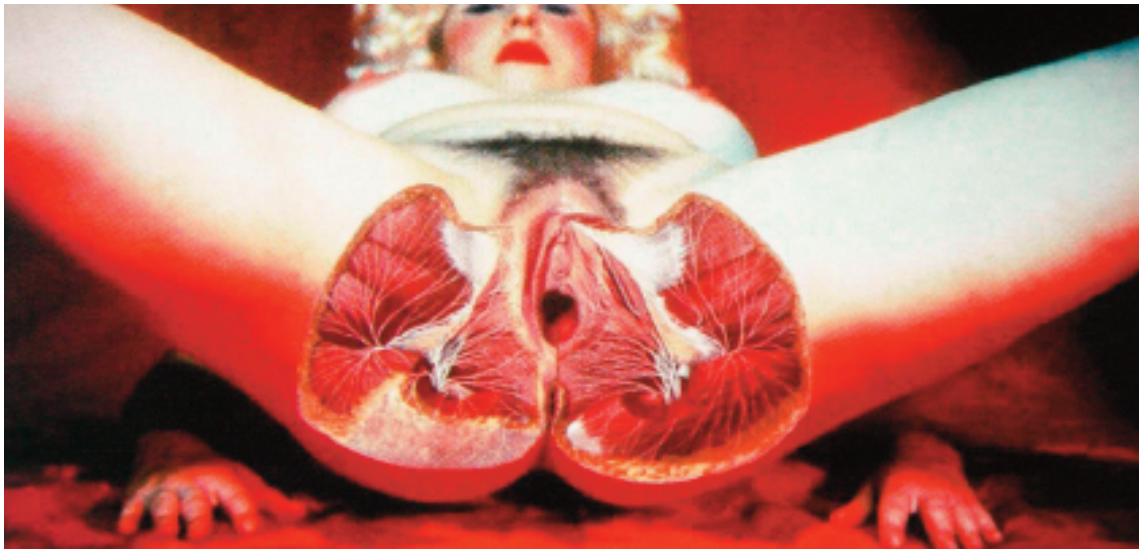
Cindy Shermanová, Grotesquelarge, 1992



Cindy Shermanová, Untitled_250, 1992

Veronika Bromová

Vo výstavnej sále nemeckého kúpeľného mesta Baden Badenu vystavovala Veronika Bromová (viď kapitolu 4) prierezy ľudských tiel. Keď sama zbadala rozbalenú výstavu, tak ju dosť šokovala. Z fotografických obrazov sálali negatívne vibrácie. Snažila sa tým vyjadriť odraz jej strachu pred svetom? Obecne neznámu tvár vagíny ukázala na jednej z fotografií z cyklu *Pohledy* (1996). Jej anatomická štúdia odkrýva ženské pohlavie v pozícii, ktorá sa hodí skôr do pornografického časopisu. Tento kontrast škandálnosti dielo značne relativizuje. Prirodzenosť tohto zobrazenia odlišne definuje i pornografický model. Bromová o svojej fotografii v jednom rozhovore povedala: *„Tu kundičku jsem udělala proto, že rozcapenou chlupatou kundu viděl každý v pornočasopisech tisíckrát. Chtěla jsem to ukázat z druhý strany, aby bylo vidět, že svým způsobem je to tělo hezký i uvnitř. Zajímal mě moment odkrytí té vrchní vrstvy.“*[44] Nuž, zdá sa, padlo posledné tabu zobrazovania vagíny. Bromová nezobrazila detailne povrch vagíny ale načrela oveľa hlbšie, do jej samotnej anatómie. Odkaz k pornografii zachycuje „bordelový” make-up a nevkusná blond parochňa. Anatomická strohosť a presnosť evokuje taktiež akúsi zvláštnu obavu a strach z poznania – vagínu dentatu, čo znamená ozubené ženské pohlavie vyvolávajúce u mužov úzkosť z kastrácie.



Veronika Bromova, Pohledy, 1996

44 www.divus.cz/umelec/cz

Menštruácia a civilizačný proces

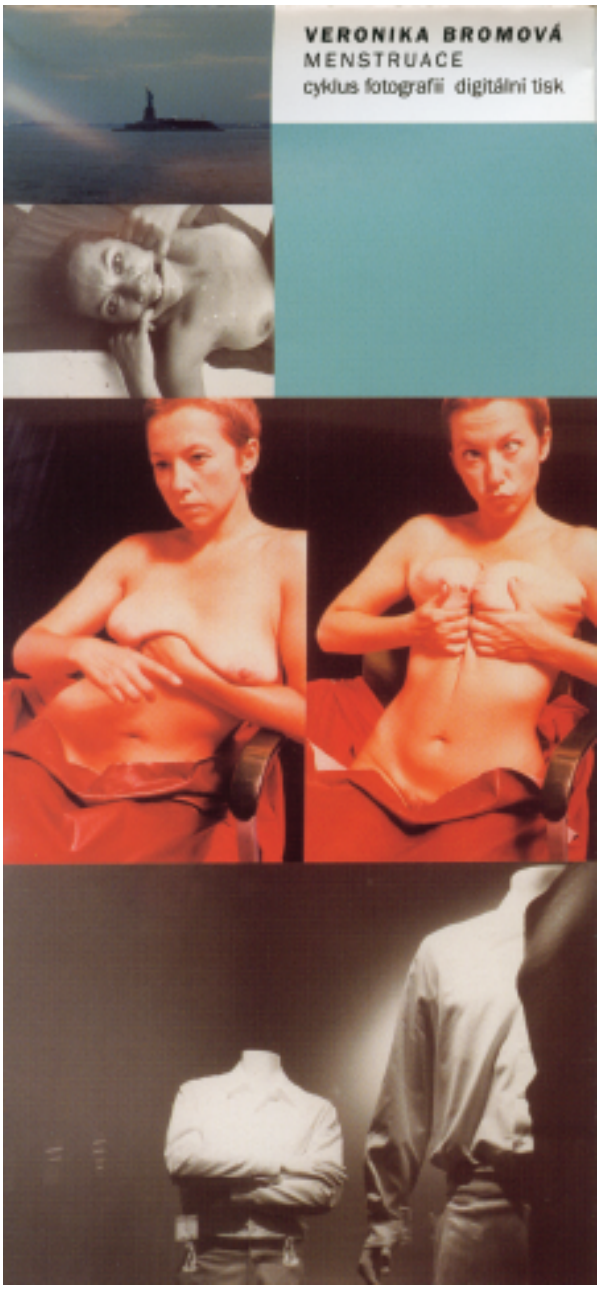
Ženská vaječná bunka bola objavená v roku 1827. Tým sa vyvrátil mýtus patriarchátu o samooplodňovacej úlohe mužského semena, zároveň sa rozlúštila i záhada menštruácie. Tisícročná tabuizácia a traumtizácia tohto javu zanechala hlboké stopy. Od polovice dvadsiateho storočia pod vplyvom reklamy na hygienické a farmaceutické produkty sa snaží žena oslobodiť od pocitu, že práve menštruuje. Tým však stráca jeden pól tabuizovanej ženskej identity. Menštruačný fešitizmus, ku ktorému inklinujú určité kruhy feministického hnutia, je postojom z väčšej časti intelektuálnym, čo má pomerne ďaleko ku skutočnému prevzatiu kompetencií vo veciach vlastného tela. Zmyslom odtabuizovania tejto časti ženskej intimity je ukázať prstom na dodnes nezacelenú ránu v lone ženskej identity.

V mýte afrického kmeňa Dogonov nájde žena slamenú sukňu matky zeme postriekanú menštruačnou krvou. Oblečie si ju a stane sa kráľovnou. Muži jej posvätnú sukňu ukradnú a zoberú vládu do svojich rúk. I keď bol patriarchát nevyhnutnou etapou civilizačného procesu, je isté, že neexistoval odjakživa. Predpokladá sa, že od počiatku bola posvätná hrôza a fascinácia mužov pred mystériou žien. Tendencia privlastniť si tento vývoj – prirodzenú moc a autoritu s ňou spojenú, sa stala nakoniec pre dejinný vývoj ľudskej spoločnosti rozhodujúca. Existuje téza, podľa ktorej sa prísne a kruté reštriktívne opatrenia voči menštruujúcim ženám objavujú až na takom stupni kultúrneho vývoja, keď si ženy už plne uvedomujú neobyčajné schopnosti viazané na mesačný cyklus. Hlavným cieľom tabuizácie zo strany mužov by potom bolo oslabenie prípadne zlomenie ženskej magickej moci.

Nápad usporiadať umelecký koncept diela i autorský prístup k téme „Tento mesiac menštruujem“ vznikol v roku 2002. Výsledkom bola široká odozva z radov umelcov a umelkýň, z ktorej vzišla výstava usporiadaná v spolupráci s Gallery Art Factory vo februári v roku 2004. Autorsky sa na nej zúčastnili – Veronika Bromová (*cyklus fotografií Menstruace*),

Milota Havránková (*cyklus fotografií Dnes čakám návštevu*), Tereza Janečková a Kateřina Malá (*Krváceni*), Gabriela Kontra (*cyklus fotografií Návod k použití*), Rita Marhaug (*Rita*) a ďalší.







TEREZA JANEČKOVÁ a **KATEŘINA MALÁ**
KRVÁCENÍ fotografie a video



RITA MARHAUG RITA fotografie

MILOTA HAVRÁNKOVÁ DNES ČAKÁM NÁVSTEVU
cyklus fotografií kombinovaná technika 100x100 cm



Jiří Černický

Pre úplné pochopenia vyjadrenia interpreta, čo jeho snímka symbolizuje, je potrebné poznať dokonalé znalosti o autorových motiváciách. Bez nej je výklad spojený s redukciou obsahu. Obraz obsahu sa stále rodí, symbolizuje s každou novou umeleckou realizáciou. Strata symbolických dát sa na druhej strane vyvažuje získanou slobodou. Umenie prestáva byť uctievané vzdelanosťou, stáva sa postupne provokáciou. Je to taktiež symbol, ktorý núti diváka opäť k premýšľaniu.

Jiří Černický sa radí do najmladšej generácie, prípadne do kategórie tvorivých tridsiatnikov, ktorí nezriedka udávajú vo svojom obore súčasnému umeniu tón. Jeho tvorba produkuje možnosť myslenia za hranicami toho, na čo sme zvyknutý. Myslenie je stredobodom tvorby a transformácie života. Vnímanie skutočnosti v Černického diele neodpovedá žiadnemu prelínaniu kultúrnych symbolov európskej histórie a súčasných ikon. Vo svojej tvorbe rieši zložité štruktúrované problémy globalizácie, postkolonializmu, feminizmu, náboženského fundamentalizmu. Tieto novodobé problémy prinášajú vznik nového symbolického jazyka. Symbolika stráca univerzálnosť, ale zároveň sa stáva nezávislou.

U autora je pravidlom, že sprístupňuje svoje dielo divákom vo viacerých verziách. Vo fotografickom cykle *Medusa* transformuje mýtickú Medúzu, ktorá bola symbolom nesmrteľnosti a krásy do polohy škaredej pomocníčky v domácnosti. Autor týmto symbolom vyjadruje odchod mladých, pekných žien za zárobkom na Západ. Metaforicky tým vyjadruje vzťah medzi chudobným Východom a bohatým Západom.

Inscenovaná fotografia Jiřího Černického *Od srdce* do značnej miery relativizuje ostré oddelenie feministickej interpretácie telesnosti od tej „ostatnej" teda mužskej. Černického prístup k tabuizovanej téme menštruácie ciest života je i napriek svojej otvorenosti intímny. Najmä v súvislosti s výstavou Alergik, v ktorej sa zaoberal témou týraných žien, stráca fotografia *Od srdce* akúkoľvek škandálnosť. Z predchádza-

júceho textu je zrejmé, že vagína dosiaľ nepovedala vo výtvarnom umení posledné slovo.



Jiří Černický, Od srdce, 1999



Jiří Černický, Od srdce, 1997

Homosexuálne tabu

Otázka pohlavnosti zaujímala už grécku filozofiu. Platón popisuje človeka ako obojpohlavnú bytosť so štyrmi nohami, rukami, štyrmi očami, dvoma nosmi, atď. Až otec bohov Zeus ju rozdelil a usadil do obidvoch polovičiek „eros“, aby sa rozmnožovali. Každý človek ako muž a žena, sú podľa toho časťou, ktorá hľadá svoje doplnenie. Eros vedie človeka k zjednoteniu a tým k pôvodnému bytiu. Celá telesnosť muža je genitálne, hormonálne a reprodukčne zameraná na telesnosť ženy.

Ak v spoločnosti označíme gaya alebo lesbu za „úchylných“, nebudeme pokarhaní. Medzinárodná organizácia Amnesty International (AI) sa venuje obhajovaniu práv tých ľudí, ktorí sú v menšine, či už z dôvodu názorov, rasy, etnickej príslušnosti či sexuálnej odlišnosti. Všetci títo ľudia sú ľahkým terčom prenasledovania, ktoré sa deje iba preto, že ho väčšina toleruje. Homosexualita nie je síce morálne ani právne postihovaná, ale odporučuje sa navštíviť poradcu alebo psychiatra.

V mnohých dokumentoch boli spracované osobné príbehy gayov a lesbických žien, ktorí zažili prenasledovanie v nacistickom Nemecku v období od nástupu fašizmu k moci, až po koniec Druhej svetovej vojny. V rokoch 1933 až 1945 bolo iba v Nemecku a Rakúsku odsúdených dokopy viac ako 100 000 mužov a žien z dôvodu homosexuality na základe tzv. opatrenia proti sodomii zavedeným Článkom 175 nemeckého Trestného zákonníka z roku 1871. Tam boli nedobrovoľne podrobovaní pseudolekárskym zákrokom a pokusom, kastrácii, fyzickému a psychickému týraniu a mučeniu alebo skončili v plynových komorách spolu so Židmi, komunistami a inými pre Tretiu ríšu nepohodlnými ľuďmi.

Zákaz mučenia, krutého a degradujúceho zaobchádzania je absolútny. Zakazuje ho zdravý rozum a niekoľko medzinárodných dohovorov. V mnohých krajinách sú však lesby, gayovia, bisexuáli a transsexuáli (LGBT) mučení priamo štátnymi úradníkmi, alebo s ich súhlasom.

Stupeň diskriminácie sa od krajiny ku krajine mení, no takmer nikde sa s LGBT ľuďmi pred zákonom nezaobchádza ako s úplne rovnocennými. Zneužívanie sa často ukrýva za závoj ticha a ľahostajnosti. Tabu, ktoré obklopuje homosexualitu znamená, že väčšina útokov na homosexuálov nie je zaznamenaná.

„Kým mužská homosexualita je v mnohých krajinách postavená mimo zákon, predpokladá sa, že ženská sexualita nepotrebuje žiadnu právnu reguláciu. V mnohých spoločnostiach je preto sexualita žien kontrolovaná a násilne potláčaná v rodinách alebo komunitách. Sexuálna orientácia, ako aj pohlavie a rasa, patrí k základným aspektom ľudskej identity. Zákony a praktiky namierené na donútenie jednotlivcov zmeniť alebo poprieť svoju sexuálnu orientáciu odporujú ľudskej osobnosti. Spôsobujú obrovské psychické, ako aj fyzické násilie. V niektorých spoločnostiach sa homosexualita lieči ako psychologické postihnutie. Lesby a gayovia sa takto stávajú objektami lekárskych experimentov.“[45]

V niektorých krajinách je AIDS označovaný ako „homosexuálny mor“ a homosexualita je označovaná za „chorobu bieleho muža“. Vzťahy medzi rovnakým pohlavím sú „nekresťanské“, „neafrické“, „neislamské“ alebo sú „buržoáznym úpadkom“.

Homosexualita a AIDS značne ovplyvnili i fotografickú tvorbu. V druhej polovici sedemdesiatych rokov tak vznikla celá rada fotografií s touto tematikou. Zobrazovanie penisu homosexuálnymi umelcami sme už čiastočne uvádzali v kapitole Stručná história Tabu vo výtvarnom umení. V kontexte súčasného umenia má príbuzný význam ako zobrazenie vagíny vo feministickom umení, teda ako vizuálne vyjadrenie minoritného pocitu prostredníctvom tej najzreteľ-nejšej symboliky.

Mnoho umelcov vďaka fotografickým projektom prispelo na zriadenie charitatívnej zbierky na podporu výskumu AIDS a homosexuality. Tabu sexuality gayov uvediem na niektorých kontroverzných, až iskrivých Mapplethorpeových fotografiách, ktoré časom širšia verej-

45 www.feminet.sk/show.stm?x=1393

nosť prijala. Wolfgang Tillmans vo svojej tvorbe taktiež zobrazoval tabuizované pôsobenie gay aktivistov. Tematike opačnej orientácie sa venovali i v predchádzajúcich textoch uvádzaní autori: Nan Goldin, Nobuyoshi Araki.

Robert Mapplethorpe

Robert Mapplethorpe je americký fotograf írskeho pôvodu. Radil sa medzi najkontroverznejších fotografov osemdesiatych rokov. Bol oneskoreným klasicistom, ktorý vedel ako prezentovať provokatívne témy v jednoduchej obrazovej reči. Kritika považovala niektoré jeho práce za kontroverzné preto, lebo niektoré snímky sú pornografického obsahu.

Narodil sa v Queens, štát New York. Študoval na Pratt Institute of Art. Po štúdiu maľby, kreslenia a sochárstva sa vrátil späť k fotografii. Jeho prvými prácami boli koláže z fotografií, ktoré vystrihol v rôznych časopisoch. Prvé fotografie robil polaroidom. Kurátor Wagstaff objavil jeho práce a pomohol mu zriadiť jeho prvú výstavu „one-man show" *„Polaroids"* v Light Gallery v roku1973.

Neskôr prešiel na snímky väčších formátov. Väčšinu svojich fotografií urobil vo svojom štúdiu. Námety na tvorbu mu poskytoval široký okruh priateľov a známych, vrátane umelcov, skladateľov, hviezd pornografického filmu a návštevníkov underground sex klubov. Mapplethorpe ukladá formálnu kompozičnú techniku do jej extrémnej podoby. Môžeme ju pozorovať na snímke *Jim, Sausalito* (1977), ktorej zámerom bolo vyvolať sadomasochistickú aktivitu. Na fotografii sa nachádza muž v koženej kapucni, jeho oči i ústa ostávajú nezazipsované. Telo je učupené pri kovovom rebríku. Postava je zachytená v strede obrazu na vysvietenom štvorci a je orámovaná doškrabanou betónovou stenou. Stena poukazuje na exteriér alebo verejný priestor, ktorý bol transformovaný gayovou túžbou do vysoko sexualizovaného priestoru. Táto kombinácia formálnych elementov a túžby je Mapplethorpeovým príspevkom k umeleckej fotografii. V roku 1977 vystavuje fotografie homosexuálov pri sexuálnej činnosti alebo pri sadomasochistických hrách, využíval pritom klasickú kompozíciu. Vo svojej tvorbe sa koncentruje na ženské i mužské akty stvárnené vo forme sôch. Námetom aktov boli homoerotické predstavy siahajúce od foriem klasického aktu po S&M akty.

V roku 1978 Mapplethorpe publikuje *X Portfolio*, ktorým iskrivo pritiahol pozornosť verejnosti kvôli obsahu, a *Y Portfolio* v limitovanej edícii. X sa zameriava na obrázky typu S&M, zatiaľ čo Y je sústredené na kvety a život. Mapplethorpeove kvetiny sú stavané do polohy, ako keby boli ľudskými objektmi. Zobrazuje jeden alebo dva kvety, často v tieni. Vyjadruje nimi sexualitu oveľa účinnejšie ako nahotou ľudských tiel. V jeho podaní zdôraznenie mužského alebo ženského aspektu pomocou kvetín orchidey (calla lily) je úderná, pričom kladie dôraz na ženské krivky. Žltá farba orchideí na purpurovom pozadí vyvoláva u pozorovateľa vibrujúce pocity zamerané na upútanie jeho pozornosti, s cieľom upriamiť ho na jeho vlastnú sexualitu. Venoval sa i formálnym portrétom umelcov a celebrít, akými boli Andy Warhol, Deborah Harry, Richard Gere, Peter Gabriel, Grae Jones, Patti Smith (portrét Patti Smith bol inšpirovaný autoportrétom Durera z roku 1500). Skúmal nové techniky tlače a bol známym experimentátorom svetla a farby.

Na jednej fotografii je vyobrazený s bičom vystupujúcim z jeho análneho otvoru. Mnoho fotografov asociuje tento výraz s homosexuálnou činnosťou. Primárnym cieľom Mapplethorpea bolo šokovať publikum, aby pomohol prešliapavať v spoločnosti cestu homosexuálom.

Jeho diela boli kritikou vysoko vyzdvihované. V osemdesiatych rokoch sú jeho fotografie jemnejšie, pričom kladie dôraz na formálnu krásu. Taktiež v limitovanej edícii v roku 1981 publikuje *Z Portfolio*, v ktorom spracováva tematiku „black men“. Tieto tri portfólia prezentujú jeho najlepšie práce, vo fotografiách kombinuje typickú, formálnu kompozíciu a dizajn s extrémne otvoreným explicitným sexuálnym námetom. Jeho život a ďalšie nesexuálne obrazy rozvádzajú prísnu sexuálnu auru. Umelec prezentuje vypracované telá ako námet túžby.

Mapplethorpeova objektivizácia a fetišizácia čierneho mužského tela sa stala čiastočne kontroverznou, najmä v publikácií *The Black Book* (1986). Kontroverzná fotografia *Man in a Polyester Suit* (1980) zobrazuje čierneho muža v nepatrne zvrásnenom trojdielnom obleku.

Obraz „čierneho muža“ je ohraničený hruďou a kolenami. Voľne vyčnievajúci úd z obleku je veľký, čiastočne stoporený. Na fotografii identifikujú muža s čiernou pokožkou nie ruky ale jeho penis. Dvoma fotografickými technikami – orezaním a osvietením – vytvoril autor zmysel tejto fotografie. Jedna technika olúpila subjekt o jeho identitu, čím sa stáva stereotypným exemplárom pre bielych ľudí, ktorí sa zaujímajú iba o sexualitu čiernych ľudí. Druhá zdôrazňuje odlišnosť modelu, ktorú môžeme vidieť na textúre jeho čiernej kože, ktorá je etnickým znakom čiernych mužov.



Robert Mapplethorpe, Man in polyester suit, 1980

Mapplethorpeove fotografie posilňujú zaužívaný stereotyp, že „podstata“ čierneho muža je v jeho sexualite. Stuart Hall cituje pozorovanie Franza Fanona, že bielych ľudí spája obscénnosť so sexualitou čiernych ľudí, čím *„fixujú čiernych mužov na úroveň ich genitálií, že žiaden nie je dlhší ako Negro, ale jeho penis“*[46]. Toto pozorovanie je zjavné na fotografii. Názov „oblek z polyesterového materiálu“ zdôrazňuje spájanie textúry s niečím lacným, všeobecne dostupným. Vizuálna stránka nám popiera prístup k persone, ktorej obraz je čisto mytologický a ktorej telo je iba stelesnením myšlienky.

V ďalšej slávnej snímke *Philip Prioleau* (1979) sedí čierny muž na drevenom stolčeku, ktorý je chrbtom nasmerovaný k divákovi. Pozadie je formované visiacim papierom. Čítaním obrázka môžeme obviniť autora, že kládol prílišný dôraz na erotické balansovanie medzi sediacim a fotografom. Ako gay fotograf bol Mapplethorpe často pokú-

46 http://www.aber.ac.uk/media/Students/ram0207.html

šaný niekedy transgresívnou inokedy idylickou túžbou. Jednoznačnou a elegantnou interpretáciou toho „nevysloviteľného“ sa trafil priamo do čierneho. Už v osemdesiatych rokoch emancipácia homosexuálov značne pokročila. Mapplethorpe jej rastúcemu sebavedomiu prispel sprievodom estetického spojenia, čím výrazne prispel k odtabuizovaniu homosexuálnej tematiky. Fotografi s homosexuálnou orientáciou tvorili už skôr – Fred Holland, Daye, Thomas Eakins, George Platta Lynes. On však urobil z fotografii niečo, čo prijali i široké masy a tak túto tematiku zahrnul do hlavného prúdu umenia. Jeho práca značne prispela k pootvoreniu dvierok doposiaľ tabuizovanej témy. Pomohol prešliapať cestičku k uznaniu homosexuality. Po novom definoval imidž muža, ktorý môže byť čierny a sexuálne žiadostivý, silný a krásny, sexy, vedomý si svojho tela, ktorý sa môže ukazovať.

Autor vytvoril cyklus o prvej majsterke sveta v ženskej kulturistike, v ktorom prejavuje úctu k novej, silnej, vedúcej žene. Predstaviteľka sa volala Lady Lisa Lyon. Aliterácia však nie je náhodná. Fonetický odkaz na anglické „lion“ sa musí chápať ako súčasť nadradenej energie. Vo svojom bestselleri *Lisa Lyons ´Body-Magic* z roku 1981 sa vyjadrila: *„cítim sa ako zviera. Telesné príznaky sily, pôvabu a mrštnosti nemusia mať nutne prízvuk určitého pohlavia. Ten existuje len v našich obmedzených predstavách.“*[47] Prispel k premene dobového obrazu ženy. Prelomilo sa ďalšie, doposiaľ existujúce tabu – idea novej, telesnej sebavedomej ženy. Patti Smith v živote umenia zastupovala ideály generácie 68, pričom Lisa Lyon bola neprehliadnuteľným výtvorom osemdesiatych rokov – ctižiadostivá, orientovaná na úspech, cieľavedomá a pragmatická.

Mapplethorpe bol vychovávaný katolícky a vždy mal sklon ku všetkému katolíckemu. Okrem toho je posadnutý sexom, čo možno predstavuje protiklad, ale na druhej strane vysvetľuje jeho divné, po dlhú dobu nepriznané a potlačené zachádzanie s jeho vlastnou homosexualitou. Vo fotografii našiel médium sebapoznávania. Jeho snímky sú rozhodné. Zdajú sa byť súčasťou veľkého harmonického celku.

47 Koetze, Hans–Michael: Slavné fotografie. Taschen/nakladatelství Slovart. Praha 2003, str. 163.

V skutočnosti je v jeho dielach obrazovo stvárnených mnoho rozporov. Patrí k nim i značná dávka irónie, ktorá jeho práce spoľahlivo identifikuje ako diela postmoderny. Jeho obrazy dali úctu erotickej sile ľudského, mužského tela. Mnoho konzervatívnych a religióznych organizácií, akými je napr. American Family Association, bránila prezentovaniu jeho diela, stal sa pre nich personou cause celebre.

V exhibícii *The Perfect Moment*, ktorá ukazuje sedem sadomasochistických portrétov v Cincinnati, vyústila do perzekúcie Cincinnati Contemporary Arts Center. *The Perfect Moment* je štúdiou bodu, v ktorom sex hraničí so senzualitou, erotika s hranou pornografie. Zjednodušene môžeme povedať, že je to výnimočná kolekcia výnimočných mužov.

Mapplethorpeove práce fungujú v zmysle postmoderna v mnohých úrovniach. Zároveň sa vynára množstvo otázok vzťahujúcich sa k lexikónu klasickej nahoty a jej previazanosti so sexualitou, ďalej v úlohe alebo konštrukcii pohlavia a sexuality na našu spoločnosť, jej úlohy a obsahu na tradičné a súčasne umenie, na komunikatívny aspekt ich zobrazovania. Jeho kontroverznosť nebola náhodná. Autorove prvé práce boli najviac kontroverzné. Dokumentovali a oslavovali komunitu gejov v New Yorku koncom sedemdesiatych rokov. Fotografi často explicitne znázorňovali sexuálne orgány. Len Mapplethorpeove umenie sa vždy vzťahovalo na humanitu a emócie jeho subjektu, ktorý sa zväčša skrýval za kožou, popruhmi a reťazami. Preto sa jeho dielo považovalo za „obscénne umenie“. Spojil vynikajúcu zručnosť klasického fotografa na zobrazenie nádhernej sexuality gayov.

Keď bol Mapplethorpe v roku 1986 diagnostikovaný na HIV, jeho práce dramaticky stúpli. Zomiera ráno 9. marca 1989 vo veku 42 rokov v Bostone, Massachusetts. Jeho popol bol pochovaný na hrobe jeho matky v Qeens (New York).

Wolfgang Tillmans

Autor začal po prvýkrát pracovať s fotografiou koncom osemdesiatych rokov. Profiluje v ňom životný štýl blízkeho okruhu svojich priateľov. Má vynikajúcu schopnosť vytvoriť intimitu medzi pozorovateľom a subjektom, ktoré siahajú od priateľov po hlavy štátov. Radí sa medzi najprominentnejších, najrevolučnejších fotografov, ktorí sa vynorili začiatkom deväťdesiatych rokov. Jeho dielo sa vyhýba klasifikácii. Zobrazované subjekty obsahujú každodenné témy, pričom sa zameriavajú na detaily mestského života – zväzok kľúčov vo dverách, na prírodný fenomén, akým je napr. solárna elipsa alebo elektrické napätie. Taktiež sa zaoberá manipulovaním fotografie v tmavej miestnosti, pričom vytvára bohato kolorované, čisto abstraktné kompozície.

Wolfgang Tillmans sa preslávil portrétovými fotografiami v kultových magazínoch *i-D* a *The Face*. Sériou snímkou o *„Berliner Love Parade“* (1992) sa mu podaril umelecký prielom. Jeho informačné spontánne fotografie zasiahli do tabuizovaných tém, akými sú ekologické vojny a pôsobenie gay aktivistov. Snímky mali takú silnú výpovednú hodnotu, že sa zaradili do kroniky jeho generácie. Autorova schopnosť vytvárať pôsobivé a niekedy až šokujúce fotografie mu priniesli úspech v art galériách. Produkuje výpovedné snímky, ktoré reprezentujú tradičný žáner portrétu, krajiny a životného štýlu. Jeho dielo sa vyznačuje jedinečným prejavom, v ktorom bez znateľných stôp prechádza z jedného žánru do druhého, od portrétov k abstrakcii, k štrukturálnym a skulptulárnym motívom, ktoré zahŕňajú módu i fine art. Hľadá styčný bod pri sexualite a v obrazovej figurálnej saturácii. V poslednom období začal pracovať na abstraktných kompozíciách pomocou manipulácie svetla na fotocitlivý papier.

V rokoch 1999–2000 sa sústreďuje na experimenty s negatívom. Nasledovali *Blushes* – abstraktné farebné „riasy” na bielom pozadí vytvorené pohybom svetelného zdroja pri vyvolávaní filmu. V kombinácii

s konkrétnou fotografiou vznikli rušené, vrstvené a takmer snové snímky (*Icestorm*).

Fotograf sa zúčastňuje výstavy v Tate Modern (Anglicko), na ktorej pod názvom *Kruté a nežné* vystavovalo 23 medzinárodných fotografov. Podľa kurátorky Emm Dexter je im spoločné *„skúmanie súčasnej existencie z perspektívy bez emócii a tiež zameranej na druh realizmu, ktorý sa vyhýba romantike, sentimentu a nostalgii, a naopak presadzuje jasný, nezaujatý pohľad".*[48] Takýto odstup zo strany fotografa však nie je ľahké dosiahnuť a skutočne, výstava pôsobí skôr opačne, prebudzujúc celú škálu emócií. Wolfgang Tillmans, víťaz Turnerovej ceny 2000, umiestnil na svojej retrospektívnej výstave v Tate Britain nezarámované fotografie priamo na stenu. Vo vystavenom diele *If one thing matters, everything matters* prezentuje kontinuálne rozvinutú víziu, ktorá obsahuje nové idei a ponúka čerstvú perspektívu na svet okolo nás. Prekvapivo nenúteným dojmom pôsobili jeho ranné práce, na ktorých zachytával priateľov v neobvyklých situáciách. Prezentujeme ich snímkou *Alex & Lutz sediaci vo vetvách*. Naopak v sérii *Chemistry Square*, ktorá pozostáva z detailných záberov návštevníkov istého klubu, nejde autorovi o jednotlivé osoby, ale skôr o atmosféru prostredia. Načiera do tabu života gayov. Premiéra snímkou zo všedného života (váza s kvetinami, rada konkordov, krysa vyliezajúca z odpadkov, pohľady z okna alebo na pokrčené tričko) sťažila vnímanie jednotlivých prác.



Wolfgang Tilmans

Tillmansove figuratívne fotografie nám prezentujú alternatívu ku konvenčnému vnímaniu idey krásy – jeho krajine, životnému štýlu a portrétovaniu, ktoré sú nabité zjavnou energiou. Vznikajú spontánne a improvi-

48 Kolektív autorů: Umělec 2, 2003, str. 40

zovane. Na nasledujúcej snímke sa zaoberá každodennou potravou. I keď téma je každodenná, obraz je šokujúci. Vidieť na nej, že autor dokázal nadviazať intímny vzťah so zobrazovaným subjektom.

„Považujem sa za angažovaného umelca. Chcem zachytiť moju ideu krásy a sveta, v ktorom chcem žiť.“[49]

49 www.tate.org.uk/servlet/ViewProduct?id=7368

Tabu firemných zločinov

Organizácia Greenpeace v roku 2002 zverejnila na svetovom summite o životnom prostredí v Johanesburgu štúdiu *Corporate Crimes* (Firemné zločiny), ktorá upozorňuje na nezodpovedné správanie veľkých chemických podnikov. Napriek tomu, že tieto firmy majú na svedomí vážne poškodenia životného prostredia a zdravia ľudí, chemický priemysel im udelil značku „Responsible Care“ (Zodpovedná starostlivosť).

Firmy často krát opakovane zverejňujú nepravdivé informácie o ich ochrane životného prostredia a bezpečnosti pri práci, prípadne odmietajú poskytnúť údaje, ktoré sa týkajú toxického zamorenia. Taktiež uvádzajú na trh produkty, ktoré neodpovedajú bezpečnostným a ekologickým normám, mnoho krát sú toxické, zdraviu škodlivé.

„Greenpeace žiada delegátov summitu v Johannesburgu, aby prijali tzv. Bhopálske princípy, ktoré zaväzujú firmy ku globálnej zodpovednosti za svoje aktivity ohrozujúce životné prostredie, zdravie ľudí či ľudské práva.“[50]

„Príklad Responsible Care názorne ukazuje, aké naivné je spoliehať sa na dobrovoľné záväzky priemyslu. Vlády a medzinárodné organizácie preto musia vytvoriť celosvetovo platné a záväzné pravidlá pre firemnú zodpovednosť.“[51]

V predchádzajúcich kapitolách sme sa zameriavali na tabu súvisiace so sexualitou, telesnosťou, homosexualitou, feminizmom, intimitou a podobne. V tejto kapitole si uvedieme iný druh kategórie tabu, jeho vnímanie z iného pohľadu, a to z pohľadu nezodpovedných firiem. Z pohľadu veľkých spoločností, ktoré sa snažia o tabuizáciu svojich firemných zločinov.

Fotografia i v oblasti priemyselnej produkcie prispela k odhaleniu spoločnosťami tabuizovaného nezodpovedného správania, ktoré sa ukrývajú pod „zodpovednú starostlivosť“. Odhalila nekorektný prístup veľkých korporácií v mene svojich záujmov. Spoločnosti nie sú ochotné vyvodzovať za svoje vlastné zločiny patričné sankcie.

50 http://www.greenpeace.sk/medianet/archiv/national/story/story_193.html
51 http://www.greenpeace.sk/medianet/archiv/national/story/story_193.html

Raghu Rai

Raghu Rai je jedným z najznámejších indických fotografov. Jeho najslávnejšie práce zachytávajúce Indiu sú väčšinou optimistické s ohľadom na špecifické kultúrne duchovné tradície. Tento autorov prístup je možno vidieť napr. v slávnych súboroch *Matka Tereza* alebo *Posvätne mesto Varanasi*. Vyžaruje z nich hlboký náhľad do spirituality tejto časti kontinentu. Keď ale Raghu Rai jedného rána v roku 1984 prišiel do Bhopálu pripravený dokumentovať bezprostredne po úniku chemických látok únik plynu z chemickej továrne Union Carbide, uvidel úplne inú Indiu. Indiu plnú pesimizmu, bolesti a beznádeje.
V noci na 3. decembra 1984 došlo v indickom meste Bhopál k jednej z najvážnejších priemyselných havárii v dejinách ľudstva. Z chemickej továrne patriacej americkej firme Union Carbide uniklo viac než 40 ton metylisokyanátu, kyanovodíku a ďalších smrteľne nebezpečných plynov. Počas jedinej noci tu na následky otravy zomrelo niekoľko tisíc ľudí. Ďalšie tisíce boli postihnuté a na následky tejto havárie trpia dodnes.

Bhopál je dnes na jednej strane symbolom nezodpovednosti chemického priemyslu, na druhej strane nepokojným a úchvatným hlavným mestom indického štátu Madhya Pradesh. Dedičstvo udalosti z decembra 1984 však život mesta poznamenalo dramaticky. Desaťtisíce ľudí, ktorí prežili únik plynu, každodenne bojujú o prežitie, zatiaľ čo pozemky chemickej továrne opustené americkou firmou Union Carbide (v súčasnosti súčasťou koncernu Dow Chemicals) zostali plné toxického odpadu, jedy zamorili pôdu a presakujú i do podzemia, z ktorého čerpajú kontaminovanú pitnú vodu tisíce chudobných Indov.

Raghu Rai sa narodil 18. septembra 1942 v Jhhang (v súčasnosti sa nachádza v Pakistáne). V roku 1965 začína pracovať ako fotograf v celoštátnom denníku *Hindustan Times*, ale v tom istom roku mení zamestnávateľa a prestupuje do iného celoštátneho denníku *The Statesman* ako vedúci fotograf. Zároveň prispieva fotografiami do časopisu *The Times*. Jeho fotografie sa objavujú vo významných knihách

a časopisoch ako *Popular Photography* (v rokoch 1967 až 1980), *British Journal of Photography Annual, U.S. Camera Annual, Photography of the World – Tokyo* atď.

V roku 1976 stáva sa fotografom na voľnej nohe. Usídľuje sa v Dílí a stáva sa členom prestížnej skupiny fotografov *Magnum Photos – Paris, London, New York, Tokyo*. Krédom agentúry Magnum (založenej v roku 1947 špičkovými fotografmi) bolo priniesť nie len svedectvo o udalostiach dotýkajúcich sa života ľudí na celom svete, ale i posolstvo ľudskosti. Jeho fotografie sú publikované v svetovo preslávených časopisoch a novinách, ako sú *Times, New York Times, Stern, Paris Match, Geo, National Geographic Geo, Life, Time, Photography of the World-Tokyo, US Camera Annual, Zoom-Paris, The New Yorker, British Journal of Photography Annual, Popular Photography, U.S. Camera Annual, World Press Photos of the Year* a v mnohých ďalších.

Vo fotografickej sérií *Portrét firemných zločinov* zachytáva a dokumentuje miesta bhopálskej tragédie. Sám autor o svojej práci v Bhopále hovorí: *„To, čo som zbadal, zmenilo môj život. Predo mnou sa odohrávali scény nepredstaviteľného chaosu. Vôbec najdesivejšie však bolo ticho, ktoré obklopovalo miesta, kde zomreli tisíce ľudí. Vtedy som odprisahal, že urobím všetko preto, aby som ukázal svetu, čo všetko sa môže prihodiť ľuďom, keď sa veľké korporácie začnú správať nezodpovedne v mene svojich ekonomických záujmov.“*[52]

Snímka *Pohreb neznámeho dieťať*a (1984) z cyklu *Portrét firemných zločinov* sa zapísala do dejín fotografie a okamžite sa stala ikonou bhopálskej tragédie – jednej z najhorších priemyselných havárií v histórií. Objavila sa v denníkoch a časopisoch po celom svete a spôsobila doslova šok. Vyznačuje sa akousi tichosťou. Väčšinou sa autor snažil zachytiť zvláštnu atmosféru skľúčenosti a utrpenia, ktoré sa viac než v ranách odráža v očiach ľudí. Autorovi sa podarilo výstižne zachytiť ohromujúce ticho smrti, ktorá si v priebehu prvých dní po havárií vybrala 8 tisíc ľudských obetí, ďalšie státisíce boli zranené. Ani v najdra-

52 Mesiac fotografie, Bratislava, November 2004, str. 52

matickejších častiach výberu nie je možné vidieť plačúcich ľudí, srdcervúce scény z agónie ranených alebo trúchliacich nad mŕtvymi. Takýmto prístupom sa Rai podstatne odlišuje od typickej produkcie novodobých lovcov fotosenzácie, ktorí vždy len na moment odlietajú na lov ľudského utrpenia k nejakému vojnovému konfliktu, povodni, zemetraseniu alebo inej katastrofe.



Raghu Rai, Pohreb neznámeho dieťaťa, 1984

Na fotografii *Vrecia plné lebiek* (2001) sú zobrazené odložené kosti z vedeckého výskumu v nemocnici Hamidia. Lekári sa domnievajú, že plyn metylisokynát, ktorého sa nadýchali ľudia v Bhopále, mohol poškodiť nervové funkcie. Snímka *Foetus* (2001) znázorňuje potratené plody, ktoré potratili tehotné ženy utekajúce zo zamoreného územia. Zakonzervoval ich doktor Satpathy, súdny expert štátnej nemocnice Hamidia, kvôli stanoveniu príčiny smrti.



Raghu Rai, Vrecia plné lebiek, 2001

Fotograf rešpektuje hĺbku bolesti svojich krajanov a snaží sa ich mlčanlivé až meditatívne prijímanie tragického osudu preniesť na citlivú vrstvu čiernobieleho filmu. Autor navštívil preplnené zdravotnícke zariadenia, ale fotografoval i v domovoch tých, ktorí haváriu prežili a stretávajú sa so slepotou, chorobami srdca či dýchacích ciest. Obete chemickej katastrofy na fotografiách nekričia ani divoko negestikulujú,

ich výpoveď je nutné čítať v pohľade očí alebo v úspornom geste. Sám autor na vernisáži uviedol, že pri návrate do Bhópálu ho najviac zasiahlo, keď mnoho nemocných ľutovalo toho, že nezomreli rýchle a hneď.



Raghu Rai, Foetus, 2001

Ilja Čičkan

V bývalom Sovietskom Zväze bolo veľké tabu fotografovať priemyselnú a ekonomickú infraštruktúru – zamestnancov vo fabrikách, dopravný systém a hospodárske objekty. Zverejniť fotografie nejakej katastrofy bolo nemysliteľné. Po Glastnosti nastala i na Ukrajine demokratizácia vyjadrovania v umení.

V roku 1986 sa začal v Černobyli taviť atómový reaktor. Po jeho havárii sa rádioaktívny mrak rozšíril do atmosféry ďaleko za hranice Ukrajiny. Aby sa zachovala genetická integrita populácie, milióny žien sa presťahovali na tri mesiace z oblasti tragédie na vidiek. Iba muži sa prechádzali po prázdnych uliciach zamoreného mesta. Na následky černobyľskej tragédie reaguje kyjevský umelec Ilja Čičkan vo fotografickej sérií *Spiacia ukrajinská princezná* (1997), v ktorej zobrazuje mutované nenarodené deti – fetus. Potratili ich ženy následkom rádioaktívneho zamorenia černobyľského okolia. Umelec ozdobil mŕtve bábätko šperkom a tým ako keby ho posunul do polohy módneho modelu, ktorý sa predvádza na mólach. Vyzerá, ako keby čakalo na bozk princa, ktorý by ho vzkriesil.

Černobyľskí mutanti sa objavujú i v ďalších autorových inštaláciách. Umelec ich korunoval na princezné a na spôsob tradičného pohrebného rituálu nomádskych princezien poukázal na Černobyľ ako na ich pohrebnú mohylu. Autor v tomto cykle prekračuje tabuizované normy umeleckej vizualizácie, ktoré je spoločnosť ochotná akceptovať. Vložením mŕtvych ľudských plodov do formaldehydu vyjadril silné zamorenie okolia atómovej elektrárne. Tým, že autor inštaloval černobyľských mutantov na bojovej lodi, vyjadril pôsobivo nerovný boj jeho snímkou s mohutnou kovovou palubou bojovej lode. Jej silu zvýrazňovali i mohutné delá.

V poslednom období začal autor renderovať čierne subjekty v rámci veľkoplošnej fotografie, ktoré následne pomaľuje. Tým fotogra-

fia získa iný výraz, hľadá ďalšiu dimenziu realizácie svojho diela. Ilja Čičkan sa vo svojej práci zameriava na video, maľovanie a fotografiu. Medzi jeho najvýznamnejšie diela sa radia: *Atomic love*, *Sleeping princess of Ukraine*, *LSD rabbits*.



Ilja Čičkan, Spiacia ukrajinská princezná, 1997

Religiózne tabu

Aká je súvislosť medzi hriechom, tabu a rizikom? Najskôr bol pojem tabu. V prehistorickej dobe, keď ľudia žili v kmeňoch, mali rovnakú tendenciu chrániť seba a rod, ako ju máme aj my. Myslenie bolo animistické (duch je všade, všetko žije, každá trávička?). Všetky rozhodnutia, ktoré sa robili, boli kolektívne. Niektoré objekty boli totemy, iné tabu – nedotknuteľné. Nedotknuteľné veci, javy, alebo činnosti mali najväčší význam pre prežitie. Príklad tabu? Sex medzi príslušníkmi jednej sociálnej skupiny. To bolo zakázané. Kto to urobil, bol kolektívne potrestaný. V období stredoveku vrcholilo deistické myslenie (niekde musí byť jeden veľký hýbateľ, príčina. Z toho sa neskôr vyvinuli náboženské systémy, medzi iným aj kresťanský).

Tento systém zavádza nový pojem – hriech. Hriech svojím účelom slúži tomu istému, ako tabu, ochrana prežitia druhu. Rozdiel je v tom, že rozhodnutie o tom, čo je hriech nie je kolektívne, ale autoritatívne. Autoritou je tu nadprirodzená autorita (Boh). Toto obdobie je ešte poznačené magickým myslením. V stredoveku sa ešte neuplatňovalo čisto kauzálne myslenie (začalo sa uplatňovať až od osvietenstva), ale myslenie bolo v prvom rade *per analogiam*. V tom, že ľudia ešte nemysleli kauzálne, ale analogicky, treba hľadať aj možnosť vysvetlenia toho, že dodnes v autoritatívnych systémoch (napríklad cirkevných) je možné tolerovať vnútorné nelogické nezlučiteľnosti, ktoré keď podrobíme kauzálnej analýze, zrazu cítime, že tam je nejaký rozpor. Dnešná argumentácia medzi svetskými a cirkevnými zástancami rôznych koncepcií v oblasti sexuality je problematická až nemožná, lebo v autoritatívnych systémoch sa stále uplatňuje princíp analógie, ktorý nerešpektuje kauzalitu.

Danú problematiku si objasníme na nasledujúcich príkladoch. Prirodzená antikoncepcia je katolíckou cirkvou schvaľovaná ako jediná akceptovateľná metóda antikoncepcie. Iné formy antikoncepcie sú neprípustné (kondóm, hormonálna?). Pritom zákaz antikoncepcie

vychádza z biblického príbehu o Onanovi, ktorý bol potrestaný za to, že odmietol oplodniť. Z kauzálneho hľadiska to prináša vážne nedorozumenie, pretože buď na základe biblického príkladu by mala byť cirkev proti akejkoľvek antikoncepcii, alebo by mala schvaľovať akúkoľvek antikoncepciu.

Iný príklad je otázka predmanželskej sexuality. Cirkev je ochotná rozprávať sa o sexualite len od manželstva. No a čo tí ľudia, ktorí v živote nenájdu partnera, ktorý by bol ochotný si ich zobrať do stavu manželského? Čo keď som škaredý, alebo mám len jednu nohu, alebo som homosexuál, alebo to nejde kvôli charakteru práce? Je veľa ľudí, ktorí nie sú v stave manželskom, alebo nikdy nebudú môcť byť. Tiež rozpor – láska k blížnemu, ale veľká časť populácie nemá právo na sexuálny život, podľa argumentácie autoritatívnych systémov.

Všetko týkajúce sa hriechu je argumentom pre prežitie druhu. V Rumunsku existujú katolícke dediny, kde dodnes prežíva zvykový rituál, že ak sa chcú mladí ľudia zosobášiť, musia rok pred sobášom spolu žiť v spoločnej domácnosti. Pokiaľ do roka neotehotnejú, zosobášiť sa nemôžu. Kompromis medzi ideologickým systémom a medzi funkciou, ktorej v prvom rade má slúžiť (reprodukcii), je jasný na prvý pohľad. Aj náboženské systémy vznikli ako systémy na prežitie, na udržanie populácie a rozvoj človeka.

Od doby osvietenstva prichádza pravdepodobnostná štatistika, kauzálne myslenie, vynález bleskozvodu, možnosť vypočítať si riziko, alebo štatistickú pravdepodobnosť nastania javu a vznikol pojem riziko. Čiže vieme, že ak hodím kocku so šiestimi stranami, pravdepodobnosť je jedna k šiestim.

Prestavme si bežnú domácnosť, kde dospelí neukazujú svoje holé telo deťom. Nahota je tabuizovaná, o tom sa nediskutuje. V tej istej rodine funguje aj pojem hriech. Napríklad onánia dieťaťa. A jedným dychom sa rozpráva o riziku napríklad, že dieťa nemá chodiť na návštevu k cudziemu ujovi.

V tomto chaose žijeme a vychovávame svoje deti. Dieťa vie, že tabu je vec o ktorej sa nesmie hovoriť, ale nevie, že v prehistorickej dobe malo funkciu na zachovanie rodu. Ak porušíte tabu, trest nasleduje bez diskusie. Hriechy sú o niečo výhodnejšie, lebo z nich sa dá vykúpiť. Ak zhrešíte, skúma sa, aký je to typ hriechu. Z niektorého sa dá vykúpiť lepšie, z niektorého horšie, ale s hriechom sa už dá pracovať. Potom je riziko, kde zodpovednosť je už len na vás. To si musíme spočítať. Pritom stále hovoríme o tom istom. Jeden jav môžeme vidieť troma prizmami.

Paradoxne sa náboženstvo a duchovnosť stavajú tabu našej doby. Ľudia bez hanby rozoberajú svoje intímne záležitosti na verejnosti ... ale skúsme nadhodiť tému Boha ... také súkromne veci sa na verejnosti nerozoberajú ... hneď sa na vás ľudia budú dívať cez prsty. Tabu vládne i v uvádzaní religióznych vtipov.

Umelci výrazne prispeli k posúvaniu tradičného, cirkvou chápaného tabu, ktorého hranice určovali teológovia. Začali hľadať nové spôsoby zobrazovania sakrálnych námetov. Bez predsudkov prestali používať tradičnú religióznu ikonografiu. Taktiež série fotografických cyklov mnohých autorov doplnili tematiku jednostranného teologického výkladu. Mnohí z nás pri kresťanských sviatkoch nie sú si vedomí, že sa modlia perzským (iránskym) kultom vegetačného náboženstva s pred troch tisícročí natiahnutého kresťanmi na svoje mýty. Žijeme v zatvorenej spoločnosti našich historických koreňov a ducha, kde náboženstvo a mýty majú prednosť pred históriou a faktami. Vzniklo tak Tabu, ktoré môže človeku zvonka tejto kultúry pripadať rovnako smiešne ako nám môžu pripadať indické zvyky.

V krajinách s väčším cirkevným vplyvom vyvolal Toscani nepredvídateľnú kontroverznosť snímkou *Priest and nun* (september 1991), na ktorej kňaz bozkáva radovú sestru. Obraz „lásky, ktorá prekonáva všetky prekážky“, získal v Anglicku cenu The Eurobest Award. Porušilo sa tradičné religiózne tabu. Nové stvárňovanie sakrálnych námetov,

ktoré nepobúrili len cirkev ale i širokú verejnosť, si budeme prezentovať na americkom fotografovi Andreas Serrano, ktorý skúmal svoju vlastnú katolícku obcesiu, a rakúskom umelcovi Arnulf Reiner.

Andres Serrano

Je americkým umeleckým fotografom, ktorého diela sa vystavujú na najprestížnejších miestach. Preslávil sa fotografiami mŕtvol, zaoberá sa pohlavím, sexualitou a rozkošou, zobrazovaním horiacich obetí. Serranove akty siahajú od nevinnosti po zvádzanie telom, od viery v Boha až po vypudenie z raja. Jeho fotografie smerujú väčšinou k väčším formátom (0.5 x 0.8 m), ktoré vytvára klasickými fotografickými technikami. Autor, spolu s ďalšími umelcami, akým bol napr. Robert Mapplethorpe, bol atakovaný, že vytvára príliš otvorené umenie. Niektorí ich však obhajovali v mene umeleckej slobody.

Už začiatkom osemdesiatych rokov tvoril vyzreté diela. Kombináciou nepriameho prístupu k téme, koncepčnou technikou a emočným nábojom sa zameriaval na symboly, ktoré prekračovali slovník dovtedajšieho umenia. V jeho prvých prácach sa sústreďoval na prepracovávanie tém katolíckej ikonografie pomocou veľmi provokatívnej štylizácie. Neskôr sa preorientoval na viac abstraktnú tvorbu, ktorou prekračoval sociálne i religiózne tabu.

Medzi ďalšiu obľúbenú Seranovu tému sa radia telesné tekutiny – krv (najmä krv po menštruácii), semeno (napr. *Blood and Semen II* (1990)) alebo materské mlieko. V rámci tejto témy sa vyskytuje značný počet diel, v ktorých je objekt ponorený do telesných tekutín. Serranove fotografie *Blood and Semen III* a *Piss* and *Blood* použila roková skupina Metallica na obaloch albumov *Load* a *ReLoad*.

Medzi jeho najslávnejšie diela sa radia tie, v ktorých obsiahol vzťah medzi nádhernou obrazotvornosťou a vulgárnou matériou, keď jeho objekty sú často kontroverzné. Značne diskutované Seranovo dielo je často divoko provokatívne a stretáva sa s nálepkou „Abnormálne“. V sérii *The Morgue* (1992) sa autor zaoberá farbou „aury mŕtvych“.
Piss Christ je najkontroverznejšia fotografia amerického autora. Znázorňuje malý, plastický krucifix, na ktorom je ukrižované telo Ježiša Krista ponoreného v sklenenej nádobe naplnenej umelcovým močom.

Niektorí predpokladajú, že nádoba môže obsahovať i umelcovu krv, pretože fotografia je melírovaná do červena. Dielo vyhralo cenu „Awards in the Visual Arts“ v súťaži Southeastern Center for Contemporary Art, ktorú sponzorovala Vláda spojených štátov amerických. Snímka vyvolala škandál, keď bola vystavená v roku 1989. Na pôde Senátu Spojených Štátov senátori Al D´Amato a Jesse Helms boli rozhorčení, že dielo podporovala National Endowment for the Arts. Znie to ironický, ale umelecká kritika a katolícka mníška – sestra Wendy Beckett, hlasovala za prijatie *Piss Christ*, aby sa toto dielo sprístupnilo všetkým konzervatívnym i niektorým liberálnym katolíkom.



Andreas Serrano, Kristus v moči, 1987

Serrano vytvoril i ďalšie diela s religióznou tematikou, ktoré nie sú až tak kontroverzné. Napr. v diele *Madonna and Child II* (1989) je subjekt taktiež ponorený v moči, nie je však tak známy ako *Piss Christ*. *Piss Christ* sa často používa ako testovacia idea o slobode prejavu. V časopise *Arts & Opinion* sa píše, že v tomto diele sa zrazil záujem umelca, ktorý sa vyjadruje slobodne, so zranením viery určitej religióznej komunity.

Piss Christ nezapadá koncepčne do tejto periódy, bol originálnou časťou, v ktorej Serrano fotografoval niekoľko sôch, ktoré boli taktiež ponorené do rôznych tekutín. Mnohým umelcom, ktorí uprednostňovali slobodné vyjadrovanie, hrozil National Endowment for the Arts (NEA), že vzhľadom na ich kontroverzné dielo budú cenzurovať ich tvorbu. On však ignoroval tieto hrozby vo svojich prácach.

V novembri 1990 otvoril novú kapitolu jeho kariéry portrétmi 20 väzňov, 13 bezdomovcov z New Yorku v cykle *Nomads*. Väčšina z nich sú

afro-američani. Tvorbu venovanú členom Ku Klux Klanu označil *Klansman*. Medzi bezdomovcami a členmi klanu panuje napätie, ktoré spôsobuje extrémna chudoba a predsudky. Snažil sa vyjadriť pocity jednej skupiny cez pocity druhej. Bezdomovci sa stali symbolom výsledku života farebných ľudí v rasistickej spoločnosti, zatiaľ čo „Klansmen" predstavuje symbol rasovej nenávisti: obidva sú vyvrheľmi spoločnosti. Bezdomovci a členovia klanu reprezentujú dva opozitné symboly, ktoré je možné vzťahovať s rasizmom. Majoritu bezdomovcov tvoria čierni, Klan predstavuje dominanciu bielych. Publikum medzi nimi pozoruje marginálny vzťah. Ak by bezdomovci pracovali tvrdo, ľudia by ich prijali, bolo by to fajn. Keď vystavil portréty členov Klanu po prvý raz, ich prijatie spoločnosťou bolo problematické. Umelec nadväzuje v tomto cykle na predchádzajúce dielo, v ktorom využíva ikonografiu a symboly. Členovia klanu sú oveľa mocnejší ako symboly, pretože sú to skutočné ľudské bytosti. On ich videl najprv ako ľudí a až potom ako si natiahli róbu na seba, sa stali symbolmi. On sa tiež stal symbolom kontroverzného diela, a pre ľudskú bytosť je ťažké byť symbolom. Tieto snímky nás konfrontujú s morálnou a politickou dilemou, ktorá vyplýva z rasového napätia v krajine. Autor si nevie predstaviť, že by bol zaradený do niektorej kategórie a nikdy nebol schopný limitovať kontakt s nejakou inou komunitou. Týmto spôsobom môže zasahovať do rozšírenejších oblastí. Mohli by sme povedať, že to nie sú obrázky o bezdomovcoch alebo členoch Klanu, ale sú to Serranove fotografie, pričom subjekt je druhotný.

Postmoderní fotografi vyvolávajú u diváka zosobnenie sa so subjektom, čím sa divák stáva objektom, prípadne je sociálne ohraničený. Jeho tvorba vyžaduje aby forma expandovala a tak skúmala vlastné morálne a etické implikácie. Obrázky sú emotívne, záhadne, frustrujúce a nádherne zároveň. V jeho diele nájdeme vznešenú krásu i keď evokuje zmysel pre horor.

Andres Serrano hovorí: *„Vždy som cítil, že moja tvorba je religiózna. Povedal by som, že v kostole je mnoho individualít, ktoré to oce-*

ňujú a nemajú s tým problém. Najvhodnejším miestom pre Piss Christ je kostol. Nedávno som mal výstavu v Marseilles v skutočnom kostole, ktorý taktiež funguje ako výstavný priestor, a dielo vyzeralo veľkolepo. Myslím si, ak bude Vatikán bystrý, niekedy zozbiera moje dielo."[53]

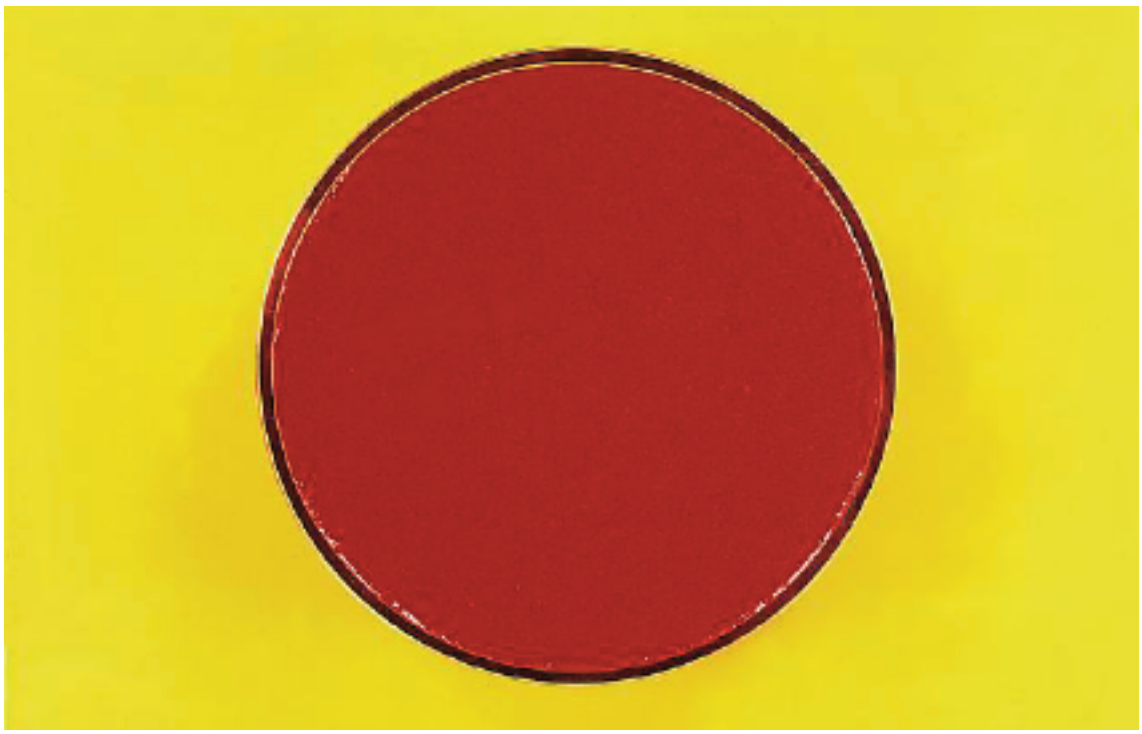
Je jednoduché pochopiť hodnotu umenia vyjadrenú v dolároch, je nutné však porozumieť i hodnote umeleckej slobody. *„Ľudia by sa sami mali rozhodnúť, či pôjdu na výstavu alebo nie, spoločnosť by však mala podporovať slobodu výrazu."*[54]

Feministka Germaine Greer označila National Gallery za „patetickú". Na druhej strane arcibiskup Dr. George Pells v Hereald Sun, 15-10-97, vysvetľuje, že tento druh umenia katolícka ani anglikánska cirkev nebude tolerovať. Serrano má rad estetiku kostolov, ich zariadenia. Rád chodí do kostola z etických dôvodov, radšej ako kvôli duchovnu. V jeho práci skúma vlastnú katolícku posadnutosť. Umelec nie je nič bez jeho posadnutosti. Jeho práca dostala nálepku „anti-Christian bigotry". Ako bývalý katolík cíti, že má právo používať symboly kresťanstva.

Pretože sa narodil ako farebný, už to považuje autor sám o sebe za politický akt. *„Všetko, čo robíte od toho bodu, je politické bez toho aby sa to nazývalo politikou. Moje diela majú sociálny charakter, pretože fungujú v sociálnej aréne,"*[55] hovorí. Osobne si taktiež myslí, že i jeho najkontroverznejšie diela *Piss Christ* a *Two Christ* boli spolitizované silami mimo umenia a výsledkom toho bolo, že niektorí ľudia očakávali, že uvidia hmatateľnú, rozpoznanú politiku v jeho práci.

Autor hovorí: *„ak si niekto myslí, že moje diela sú kontroverzné, zraňuje ma."*[56] On to odmieta. Snaží sa spojiť s ľuďmi, ktorí pokladajú jeho tvorbu za kontroverznú a vniesť do ich vnímania jeho obrazov trochu pozitívneho svetla. To neznamená, že bude robiť kompromisné dielo. Serrano je v prvom rade umelec a v druhom rade fotograf. Jeho „médiom" je svet myšlienok, ktoré hľadá a vizualizuje. Pomocou fotografie uvádza svet plný protirečení. Poukazuje na koexistenciu medzi symbolmi a archeotypmi, fetišizmom a hororom, silou jedinca a uniformitou, ktorú jedinec nosí, medzi životom a smrťou.

53 http://www.brainyquote.com/quotes/quotes/a/andresserr246597.html
54 http://www.communityarts.net/readingroom/archivefiles/2002/09/shooting_the_kl.php
55 http://www.brainyquote.com/quotes/quotes/a/andresserr246597.html
56 http://www.communityarts.net/readingroom/archivefiles/2002/09/shooting_the_kl.php



Andreas Serrano, Circle of Blood, 1987



Andreas Serrano, Two Christs, 1986

Arnulf Rainer

Arnulf Rainer je najznámejším medzinárodne uznávaným rakúskym maliarom povojnového obdobia. S jeho „premaľovávaním“ obrazov prispel novým akcentom do kultúrnej produkcie Európy. Narodil sa v roku 1929 v Baden pri Viedni. Potom ako debutoval dielami fantastického realizmu, začal v roku1953 s premaľovávaním vlastných diel i iných autorov. Reaguje i na diela Van Gogha, Goyu, Rembranta či F. X. Messerschidta. Na otázku typu: *„Načo nám je umenie minulosti? Ako súvisia s dnešnou dobou a nielen s dnešnou, ale i s minulými a budúcimi?“* Rainer odpovedá artikulovanou výtvarnou rečou.

Reiner fotografuje sám seba, pričom v jeho tvorbe sa jedná o fúziu fotografie a maliarstva. V snímkach zvýrazňuje agresívnu expresivitu *„charakterových hláv!“* Jeho premaľby sú chápané ako ironický, gestický dialóg podčiarkujúci grimasy „hláv“. Domaľováva a dokresľuje fotografie vlastnej tváre v expresívnom kŕči či grimase. Týmto expresívnym vyjadrením sa vracia do obdobia, keď ľudia komunikovali prostredníctvom gestikulácie, gest a pohybmi tela oveľa viac než dnes. Pred tým, než sa vyvinul jazyk, využívali ľudia reč tela, ktorá rozumovou evolúciou postupne strácala na význame. V divadle a tanci existovala reč tela a to s jedným obmedzením – vždy bola podriadená vyššej myšlienke úloh alebo elegantným a pôvabným formám.

V roku 1951 cestoval Rainer s Maria Lassnig do Paríža. Pri hľadaní nových umeleckých spôsobov vyjadrovania vzniklo „maľovanie na slepo“ a jeho séria *Zentralisationen*. V sedemdesiatych rokoch začal Reiner svoje fotografie deformovať prudkými premaľbami a otvoril tak nový pohľad človeka na seba samého. Jeho expresívne akty pôsobia brutálne a negatívne. Na fotografiách je hlavným aktérom tragických, komických a iných extrémnych situácii on sám. Človek je pravdepodobne veľmi obmedzená bytosť čo sa týka stavby a schopnosti tela a človek zrejme trpí týmto fyzickým obmedzením. Reinerova práca je kombináciou popisného a výtvarného umenia. Pri premaľovávaní našiel

symbiózu medzi starým a novým. Z jeho diela vyžaruje agresívna, nepokojná energia. Používa kontrast farieb čierna – žltá – červená, pomocou ktorých vyjadruje navonok to, čo sa skrýva vo vnútri človeka. Deformuje celú postavu alebo detaily jednotlivých častí. Kompozíciu fotografie dotvára expresnými maľbami. Pre neho je materiál druhotný, zaujíma ho jedine expresný výraz.

Arnulf Reiner vo svojom diele narúša všetky konvencie. Jeho fotografie „ukazujú" nič, vyvolávajú však hádanky. Sú to *„Nichtphotos voller Fragezeichen,"*[57] čo by sme mohli voľne preložiť ako nič nehovoriace fotky plné otázok. Tieto pocity vyvoláva až násilná expresivita v jeho diele.

Expresívne premaľovanie do podoby fotokoláže obrazu obličaja Krista s výdatnou červenou, žltou, modrou a čiernou farbou vyvoláva dojem rúhania. Týmto prístupom Arnulf Rainer pootvoril dvierka tabuizacie uzavretých náboženských konvencií. Takéto dielo dopĺňa tému (jednostranný teologicky výklad), čo sa týka ľudskej existencie: *„veľkoformátové fotky obsahujú biele pole, vnútorný priestor, ktoré symbolicky vyjadrujú bojisko, na ktorom bude tiecť krv, slzy a irónia, pred ktorými by sa mohlo hovoriť s odporom. Vychovávanie fotkou, jej umiestnením, posúva vnímanie pozorovateľa, odhaľuje vedomiu estetické normy kompozície. Sú to odkladané hry vlastného strachu, umenia klietky pre zvieratá, ktoré by sa dalo robiť nadivoko pomocou mriežkovanej tyče."*[58] Rainerove divoké nanášanie farieb je sprevádzané agresivitou. Zdá sa ako by chcel podklady obrazov zničiť, vybrakovať ich. Avšak opak je pravdou. Pomocou prekrytia, zneviditeľnenia podkladu dosiahol navodenie rušivého pocitu. Fotografiu Krista je nutné v prenesenom zmysle slova správne vnímať. Stupeň uvedomovania, vnímania u pozorovateľa postupne stúpa. Len prvý, letmý pohľad na obraz, ktorý zobrazuje mŕtveho Krista, nám navodzuje, otvára tematiku smrti, voči ktorej sa postavilo toto expresívne stvárnené dielo. Navodzuje sa nám však i expresívna predloha: *„Je to umenie pre umenie, pre umeleckú fotografiu, pre kartón. Pre autora je to viac súvislosť vý-*

57 http://www.dgph.de/news/publikationen/2006_01.html
58 Rainer, Arnulf: Fingermalereien 1982-84, Ausst. Kat. Fingermalereien, Christus - Frauen -Tote (1982–1984), Galerie m Bochum/Galerie Nordenhake Malmö, Bochum 1984, S. AR 33.

meny názorov s umením stredoveku, ktoré trpelo nedostatkom expresívnych výrazov na všetkých ‚krížoch'. Prirodzene by sa mohla farebná dominancia žltej a červenej vysvetliť i pomocou iných asociatívnych reťazcov."[59]

Tisíckrát namaľovaná podobizeň ukrižovaného sotva tak emočne otrasie pozorovateľom ako vitálne Rainerove premaľovania. Umelecký šok je ako výkrik maliara, ktorý zapôsobí na ostrie vedomia každej existencie. Sleduje tým didaktický princíp, ktorým vychádza v ústrety komplementárnym postupom a princípom. Táto dialektika vytvára chápanie života a smrti z opačnej strany ako je prístup cirkvi. V takomto prístupe sa stretávame s „Contradictio in objecto", s odporom na seba: v zakrývaní a nakoniec v objavovaní rozmeru duchovnej existencie. *„Rainer umožňuje nahliadnuť a poodkryť nedostatky metafyzickej previazanosti, ktorou poodkrýva spojenie medzi estetičnosťou a matefyzičnosťou."*[60]

Vo svojich dielach vyjadroval napätie medzi dobrom a zlom, medzi páchateľom a obeťou, súcitom a odporom pomocou jeho až hrozivo pôsobiaceho estetického vyjadrenia. Rainer vykonal mnoho variácií jeho „premaľovavacích" konceptov, ktoré siahajú od fotiek grimás cez expresívne maľby po veľkoplošné „krížové série". Jeho záujem o tematiku smrti ho vie- dol k premaľovaniu posmrtných masiek, múmii a lebiek.



Arnulf Rainer, Christus, 1991

59 Rainer, Arnulf: Ausst. Kat. Arnulf Rainer - Christusbilder, Galerie Heike Curtze, Düsseldorf/Wien, 1986, o. Seitenangabe.
60 Rodiek, Thorsten: Ausst. Kat. Arnulf Rainer, Kunsthalle Dominikanerkirche, Osnabrück/Hessisches Landesmuseum, Darmstadt, Bramsche 1993, S.31

Tabu v reklame a marketingu

Nie je ani potrebné premyslene argumentovať a vysvetľovať, aby sme pochopili, že reklama je najbohatšia a najmocnejšia forma spoločenského informačného prenosu. Prostredníctvom nej mnohí autori prezentovali série provokatívnych obrazov, ktorými účinne vyvolali u spoločnosti začiatok premýšľania a diskutovania o tabuizovaných témach. Tým podnietili dôležitú spätnú väzbu na propagovanú problematiku. S reklamou sa nám navodzuje otázka dodržiavania etiky. Odpoveď je však jednoduchá: „etika nehrá v reklame žiadnu rolu". Je možné o tom dlho filozofovať, rozvíjať náplň marketingového etického obsahu, avšak čisto etické otázky sú v marketingu tabu.

Reklama a marketing sú súčasťou každodenného života. Pritom nezáleží na štýle zvolenej kampane, akým sa posunú hranice odtabuizovania určitých tém, dôležitý je výsledok. Tvorcovia reklamy nesmú lipnúť na nejakých predsudkoch. Je nutne naplno využiť silu médií, aby sa podporila propagácia určitej témy alebo značky. O ich moci vedel už Salvador Dalí, ktorý povedal: *„Píšte o mne. A pokiaľ sa nedá inak, tak aj v dobrom."*[61] Andy Warhol bol priekopníkom tvorenia inovatívneho spôsobu reklamy, známe sú jeho grafické návrhy na etikety rôznych konzerv.

Obdobne, ako sa posúvali hranice zaužívaného správania, vžitých predsudkov zobrazovania v umení, fotografii a filme, posúvala sa i marginálna línia tabu v reklame a marketingu. Napríklad v súčasnosti už nie je viac tabu marketing v kozmetickej chirurgii. Vďaka nemu sú oboznámení potenciálni klienti o nových medicínskych možnostiach a zároveň, na základe spätnej väzby, plastické sanatória získavajú nových klientov. Ďalej môžeme uviesť príklad pri zobrazovaní reklamy na hygienické vložky. V blízkej minulosti to bolo tabu, ktoré akceptovala väčšina spoločnosti. Ako vidíme, tabuizované hranice sa časom posúvajú. Na úkor sprostredkovania reklamy tradičnými masmediálnymi ka-

61 http://www.inzine.sk/support/article_short.asp?art=7076

nálmi, akými je tlač, televízia a rozhlas, si ukrajuje čoraz väčší trhový podiel v danom segmente stále mocnejší internet.

Dnes už nielen v kuloárnych rečiach, ale aj v niektorých svetových médiách nie je tabu vnútorné zrozumenie sa s chápaním súčasného svetového poriadku z pohľadu Američanov. Ide o variáciu Rímskej ríše: U.S.A. sú stred samotnej ríše, Washington Rímom, prezident diktátorom, Senát rímskym Senátom, Európa kultúrnym antickým helénskym Gréckom brodiacim sa v sporoch o charakter spolku mestských štátov. Ríša, podobne ako ta Rímska, je ohrozovaná nájazdmi rôznych barbarských kmeňov. Proti ním treba vysielať svoje trestné výpravy a implementovať vlastný demokratický poriadok.

Silu reklamy a marketingu nie za účelom predaja produktov, ale pri odtabuizovaní určitých tém si budeme prezentovať na firme Benetton, ktorej kreatívna, nápaditá reklama upútala pozornosť univerzálnymi témami, akými je ochrana životného prostredia, rasová neznášanlivosť, AIDS ... Daná firma je spojená predovšetkým s dvoma menami:

Luciano Benetton hovorí o reklame: *„Účelom reklamy nie je predať viac. Má do činenia s publicitou, ktorej cieľom je komunikovať o spoločenských hodnotách ... Potrebujeme vytvoriť silne pôsobivý obrázok, ktorý bude zdieľaný po celom svete.“*[62] Oliviero Toscani vníma reklamu takto: *„Ja nie som tu nato, aby som predával pulóvre, ale aby som podporoval obrázok“*...[63]

Spoločnosť Benetton založil Benátčan Luciano (nar. 1935) a dal jej meno podľa svojho priezviska. Tradične založený Luciano Benetton sa rozhodol vyrábať oblečenie zo 100% bavlny, čo sa čoskoro ukázalo ako mimoriadne prezieravé rozhodnutie. Umelina, ktorá na pokožke brutálne škriabe a neraz spôsobuje vyrážky, totiž zakrátko vyšla z módy. Luciano sa spracovaniu bavlny naučil v Anglicku. Tradičnú stratégiu reklamy pre Benetton vykonávala do roku 1983 agentúra Eldorádo. Od roku 1982 navrhuje svetoznámy fotograf Oliviero Toscani kontroverznú reklamnú kampaň pre Benetton. Jeho práce pre Benetton z osemdesia-

62 http://www.museedelapub.org/pubgb/virt/mp/benetton/pub_benetton.html
63 http://www.museedelapub.org/pubgb/virt/mp/benetton/pub_benetton.html

tych rokov boli len štartom pre budúce prelomové kreatívne aktivity. Aj samotný tvorca, pri slávnejších prácach zhovorčivý do najmenších detailov, sa im vo svojej autobiografii *Reklama je navoňaná zdochlina* (Slovart, 1996) taktne vyhol. Narodil sa v roku 1942. Začiatkom deväťdesiatych rokov založil Toscani magazín *Colors* spolu s americkým grafickým dizajnérom Tiborom Kalmanom. Zameriava sa na multikultúru a jej rozdielnosti. Je autorom výroku *„reklama je navoňaná zdochlina“*.

V roku 1984 firma vstupuje na trh kampaňou *All the Colors of the World*. Začínajú sa netradičné kontroverzné dejiny reklamy Benettonu. Olivero Toscani pri jej tvorení používa novú komunikačnú stratégiu prostredníctvom jednoduchej prezentácie mladých ľudí rozličného etnického pôvodu. Hlavný dôraz kladie na farbu, pretože firemné výrobky sú kupované ľuďmi rozličného pôvodu. Odkaz kampane z roku 1985 smeruje na integráciu a rovnosť všetkých ľudských rás nezávisle od kultúry, náboženstva, jazyka, farby pleti.

Výrazná zmena nastala v roku 1988, keď Toscani pri prezentácii parfumu s nadpisom *Vôňa sveta* použil na fotke spojenie černošskej a belošskej ruky. Toto spojenie symbolizuje rovnosť. Namiesto na prezentáciu flakónu či rozlične oblečených ľudí sa sústredil na rasový problém. Ukázalo sa, že to bola správna cesta, ktorá spustila obrovský mediálny rozruch okolo Benettonu v prvej polovici deväťdesiatych rokov. Produkty boli v kampaniach nahradené kontroverznými spoločenskými problémami doby – rasizmus, AIDS, homosexualita, znečistenie životného prostredia, občianske vojny, sexuálne tabu.

„Chceme vytvoriť reklamu, ktorá sa dotýka sŕdc a duší ľudí. Samotná reč o výrobku by bola stratou fondov. Miesto vychvaľovania prednosti jedného výrobku nad druhým môže reklama firmy hovoriť svetu, že daná firma je jeho súčasťou a nejakým spôsobom by sa mohla zúčastniť aktuálnych udalosti. Žiadna téma by nemala byť tabu, s poukázaním na to, že je to nevkusné. Verím, že nezávisle na tom, čo hovoria niektorí, to nemá mnoho spoločného so svetríkmi.“[64]
Dochádza k obratu v reklamnej stratégii v Benettonových kampaniach,

64 Pospěch, Tomáš: Značka jako umění, Text prednášky, 12. července 2005

po prvýkrát vzniká reklama výrobku bez výrobku, bez pekných modeliek, a neskôr dokonca bez snímkou vytvorených v štúdiu pre potreby danej kampane – stratégia využíva reportáž, dokument, aktuálne udalosti, tému tabu.

Kampaň z roku 1989 skúma okrem otázky farby taktiež farbu kože, otázky rovnosti medzi bielymi a čiernymi ľuďmi. Je to prvá kampaň, ktorá sa stretáva s námietkami najmä zo strany afroameričanov v USA. Dôvodom je snímka *Breastfeeding*, na ktorej čierna žena kojí bieleho kojenca. Černošské združenia si myslia, že plagát predstavuje čiernu ženu v službách bielej ženy a propaguje spoločenskú nerovnosť a stereotypy spoločenských úloh. Druhá kontroverzná snímka je *Handcuffs* - fotografia čierneho a bieleho človeka, ktorí sú spojení putami. Niektorí ju vnímali tak, že biely človek drží čierneho človeka na reťazi a protestovalo sa proti prezentovaniu čierneho muža ako kriminálnika. Fotografia je však symbolom vyjadrujúcim „rasovú rovnosť".

Logo firmy sa zjednodušilo a zmenilo na charakteristický zelený obdĺžnik. Svetové veľkomestá zaplavili billboardy a megaboardy Benettonu, pretože Toscani sa sústredil skoro výlučne na tlačové médiá. TV spotmi pohŕdal, lebo ich považoval za pridrahé. Po veľkých úspechoch na prestížnych reklamných festivaloch sa Toscani a jeho tím stali výhradnými tvorcami marketingovej komunikácie firmy Benetton. Podobné prípady, keď globálna firma zanevrie na reklamné a mediálne agentúry, sú veľmi zriedkavé, priam revolučné. Toscani sa pýta: *„Načo sú vlastne agentúry? Pokiaľ má vedenie firmy dostatočne otvorenú hlavu a ducha, aby vybudovalo vo svojom centre komunikačnú bunku, sú agentúry celkom zbytoční sprostredkovatelia."*[65]

Kontroverznosť reklamnej kampane *United Colors of Benetton* spôsobili najmä snímky kňaza bozkávajúceho radovú sestru, Davida Kibra, umierajúceho v kruhu svojej rodiny na AIDS, elektrické kresla, kríža umiestneného na vojenskom cintoríne a novorodenca na bielom pozadí s neodstrihnutou pupočnou šnúrou, ktoré je celé od krvi. Jeho skvelé práce občas vystriedala aj prvoplánovosť a gýč. Pomocou starých

65 http://www.inzine.sk/support/article_short.asp?art=7076

fotografií vyjadril metaforu oslavujúcu lásku, ktorá je všade na svete zdrojom života. V tejto kampani prezentované zvyky, tradícia, náboženské vyznanie, narážajú na tému tabu.

V snímke *Priest and nun* (september 1991), na ktorej kňaz bozkáva radovú sestru, vyvolal Toscani nepredvídateľnú kontroverznosť najmä v krajinách s väčším cirkevným vplyvom. Obraz „lásky, ktorá prekonáva všetky prekážky", získal v Anglicku cenu The Eurobest Award. V Alsasku radová sestra Barbara napísala Benettonu: *„... Myslím si, že tento snímok vyjadruje veľké množstvo ohľaduplnosti, vytrvalosti a mieru"* a taliansky magazín L´Espresso ho nazval *„bozkom Boha"*.
Snímka *Tongues* – obraz troch detí bielej, čiernej a žltej pleti vyplazujúcich jazyk, vyvolala kontroverzné reakcie najmä v moslimských krajinách. V nich sa zobrazovanie vnútorných orgánov považuje za pornografiu, vysvetľuje sa ponižovaním ľudskej dôstojnosti. Autor prostredníctvom tohto snímku poukázal na rovnakú farbu všetkých ľudských jazykov, ktoré nezávisia od farby pleti.

Problematike AIDS sa firma venuje od roku 1991. Snímkou *Condoms*, na ktorej sú zobrazené farebné prezervatívy, vyvolal neočakávanú kontroverznosť. Bola označená ako kontroverzná i keď ňou vyjadril skutočný svet, v ktorom platia sociálne a priestorové vzťahy, ktoré je nutné prelomiť.

Od roku 1992 Toscani rozširuje tematický záber kampaní Benettonu aj na diela iných známych reportážnych fotografov. Do reklamy sa prvý raz dostali krvácajúce telá mŕtvol zastrelených talianskou mafiou či zábery čečenských vojakov so samopalom a ľudskou kosťou v ruke.

Celosvetový škandál spôsobila fotografia Američana Davida Kirbyho, zomierajúceho na AIDS. Toscani tvár chorého dokoloroval do podoby Ježiša. Spôsobilo to zúrivú diskusiu na tému etiky reklamnej kampane ako celku. *„Je nemorálne používať AIDS k zvýšeniu hodnoty nejakej textilnej manufaktúry. To je zneužitie"*, kričali najskôr anglické a potom i svetové magazíny, v 1992, *„... čo má AIDS spoločného s reklamou svetrov? To je nevkusné"*.[66] Aký vzťah mali takéto obrázky

66 http://www.museedelapub.org/pubgb/virt/mp/benetton/pub_benetton.html

k samotným svetrom Benetton? Nijaký, s propagovaným produktom ich spájalo výhradne v rohu umiestnené logo. Lenže pozícia značky vtedy už bola natoľko silná, že o nápaditosti, kvalite a trvácnosti tohto oblečenia nik nepochyboval. Preto sa Benetton mohol zamerať na netradičnú imidžovú kampaň, ktorá *„prekvapí, je angažovaná a umelecká“*. Táto fotografia bola ocenená organizáciami bojujúcimi proti AIDS. Otec Davida Kirbe nesúhlasil s námietkami porušenia etiky pri propagovaní svojich textilných výrobkov. *„Benetton nevyužíva našu tragédiu k predaju svetrov. Práve naopak, my využívame Benettona, aby informoval a upozornil ľudí na problém AIDS. Teraz, po jeho smrti, náš milovaný syn hovorí hlasnejšie než za života.“*[67]. Ošetrovateľka, ktorá opatrovala Davida, hovorí: *„Tento snímok urobil pre akceptovanie nemocných na AIDS viac než ktorýkoľvek iný. Pri pohľade naň nie je možné osobu nenávidieť.“*

Ohlas na celom svete bol ohromujúci. Protestovali konzervatívni kňazi, politici, homosexuáli, matky, otcovia, skrátka všetci, ktorí nepochopili primárny zámer kampane – vyvolať práve takúto kritiku. Veď čo viac si klient a reklamní tvorcovia môžu priať, ak nie to, aby ich snímky publikovali na prvých stránkach najväčšie svetové denníky a televízie škandalizovali v spravodajstve v hlavnom vysielacom čase? A navyše zadarmo!?

Do kampane jar-leto 1993 sa zapojil i Liciano Benetton tým, že pózoval nahý. Snímok je čierno biely a prezentuje celú jeho postavu na bielom pozadí. Luciano bol vyfotený „en face“ v póze vyjadrujúcu sebaistotu. Jeho nahotu zakrývalo reklamné heslo vytlačené masívnym čiernym písmom: *„Vráťte mi môj odev“*, a na ďalšom plagáte: *„Vyhoďte všetko zo svojich skrini“*. Zámer kampane vyjadruje krátky text: *„V Benettonových obchodoch nájdete kontajnery pre zber odevov (akejkoľvek značky), ktoré už nepoužívate. Nechajte ich tam a budú určené ako pomoc tým, ktorí to najviac potrebujú. To je projekt United Colors of Benetton.“*[68]

67 Pospěch, Tomáš: Značka jako umění, Text prednášky, 12. července 2005
68 http://www.museedelapub.org/pubgb/virt/mp/benetton/pub_benetton.html

Reklama namiesto toho aby zákazníka podporovala k nákupom výrobkov firmy, prikazuje im odovzdať výrobok, ktorý už vlastní. Luciano Benetton žiada o odevy, ktoré by mohli zahriať. *„Skutočným univerzálnym gestom je skutočnosť kúpiť odev, aby bolo možné odovzdať iný. V dnešnej dobe je skutočným humanitárnym gestom spotreba. Spotreba je morálna a politické gesto, pretože nám umožňuje, aby sme pomohli iným.“*

Tematiku AIDS sleduje Oliviero Toscani v kampani „United Colors of Benetton“, ktorá bola zahájená v septembri 1993. Touto kampaňou pokračuje v šokovaní verejnej mienky. Nahota a obnažovanie slúži ako „metafora nahej pravdy“. Obraz tvoria tri plagáty, na ktorých sú zobrazené tri časti nahého tela: rameno, gluteus a spodná časť brucha, na ktorých sú písmena: „H.I.V. positive“. Touto metaforou, anonymitou ľudských tiel, sa snažil autor vyjadriť všeobecnú problematiku vírusu HIV, ktorá sa týka celej spoločnosti. Expresívnosť výrazu treba hľadať v redukovaní zobrazenia postáv na jednotlivé časti ľudských tiel, ktoré majú priamu súvislosť s nákazou AIDS. Fialové písmo je možné asociovať s prenasledovaním židov v koncentračných táboroch a v krajinách okupovaných fašistickým Nemeckom. Fotografiu je možné chápať i tak, že nemocní sú vylúčení z tohto národa a odsúdení na smrť skôr ako sa prejaví účinok vírusu HIV. Na nasledujúcej fotografii zvolil Toscani odlišný prístup prezentovania danej témy. Zobrazením genitálií ľudí rôznych farieb, pohlavia a rás nie je možné určiť, z akej spoločenskej vrstvy pochádzajú. Nuž, ako sa hovorí: „šaty delajú človeka“. Vo vyjadrení nám chýba opäť individualita, osobnosť postavy, čím autor naznačuje, že HIV sa týka každého z nás.

Fotografia s tematikou *AIDS – Faces* z cyklu Our Campaigns, ktorý bol vystavený na Bienále Plagátu v septembri 1994 v Benátkach, predstavuje tisíc mladých ľudí z celého sveta. Postavy sú formované tak, aby „napísali“ slovo AIDS. Tváre sa smejú. Pritom nad každou tvárou visí osud v podobe ochorenia vírusom HIV. Opäť môžeme na zobrazení

čítať Toscaniho metaforu, ktorou sa snažil poukázať na to, ako choroba konca dvadsiateho storočia mení štruktúru našej spoločnosti.

Na plagáte *Bosnian soldier* z roku 1994 je prezentované zakrvavené tričko s dierou po guľke a vojenské nohavice, ktoré patrili bosnianskemu vojakovi Marinko Gagro, ktorý bol zabitý počas vojny v bývalej Juhoslávii. V hornej časti je umiestnený text, ktorý hovorí, že toto oblečenie patrí vojakovi Marinko Gargo. Dopĺňa ho výrok otca, že súhlasí s použitím: *„prímenia a toho, čo z môjho syna zostalo, v prospech mieru a proti vojne"*[69]. V denníku Sarajevo Oslobodenje (25. február 1994) Toscani šokovaný pohľadom na tieto odevy píše: *„Obdŕžal som tento odev v kartónovej krabici poštou. Keď som ho otvoril v prítomnosti mojich spolupracovníkov, emócie vo mne boli tak silné, že som sa ich nemohol dotknúť. Mal som pred očami tričko a nohavice človeka, ktorý keď umieral, mal ich na sebe. Prv v nich existoval Marinko Gargo, ktorý chcel žiť, študovať, oženiť sa."* Tento plagát bol prezentovaný po celom svete, autor ním vytvoril pomník „neznámemu vojakovi"; ktorého uniforma je známa ale asociuje sa s každým vojakom. Sociológovia by tento obraz nazvali: *„... pomníkom súčasného neznámeho vojaka, niekoho mladého, kto bol poslaný na smrť, ani aby vedel prečo"*[70].

Z októbra 1996 pochádza snímka *Horses*. Autor sa vrátil v nej k predchádzajúcej problematike. Sú na nej zreteľne, jasne zobrazené na bielom podklade dva kone, jeden čierny, druhý biely. Vykonávajú prirodzenú exellenciu „normálneho aktu", ktorý nám ma reflektovať prirodzený princíp, čo je prírodné nie je nikdy vulgárne. Plagát *Harts* (jar 1996) znázorňuje tri srdcia, na ktorých sú postupne slová: „White, Black, Yellow". Je to nový odkaz United Colors of Benetton v spojení s SOS Rasizmom.

Značnú kontroverznosť vo svete vyvolala Toscaniho nová kampaň z roku 2000, v ktorej fotografuje väzňov odsúdených na smrť. Chcel ňou upozorniť na veľmi citlivú tému – trest smrti. Zobrazuje portréty 28 mužov a žien, ktorí boli odsúdení za vraždu na trest smrti. Portréty

69 Pospěch, Tomáš: Značka jako umění, Text prednášky, 12. července 2005
70 Pospěch, Tomáš: Značka jako umění, Text prednášky, 12. července 2005

väzňov sú veľmi realistické, pozerajú sa na diváka. Ich výraz tváre je smutný. Na každej fotografii je okrem hesla „SENTENCED TO DEATH“ tiež meno a prímenie danej osoby, dátum a miesto narodenia a druh trestného činu, ktorý spáchal. Dôsledkom tejto kampane bolo anulovanie početných zmlúv s firmou Benetton. Luciano Benetton je nútený zastaviť spoluprácu s Toscanim. Ospravedlňuje sa rodinám odsúdeným na smrť a vysvetľuje im, že cieľom kampane bolo vyvolať diskusiu o otázke trestu smrti. V roku 2000 Benetton oznamuje oficiálne koniec spolupráce s Olivierom Toscanim. *„Nič netrvá večne, na šťastie! Je dobré mať odvahu ukončiť nejakú vec, ktorá bola fantastická, a ešte mať dostatok síl zaoberať sa novými projektmi.“*[71]

V celosvetovej kampani z roku 2003 sa United Colors of Benetton pripojil ku globálnemu hladu, ktorí sa radí medzi najzákladnejšie problémy sveta. Reklama zameraná na potravu môže znamenať zdravie, výchovu, slobodu, prácu, mier a nádej pre budúcnosť.

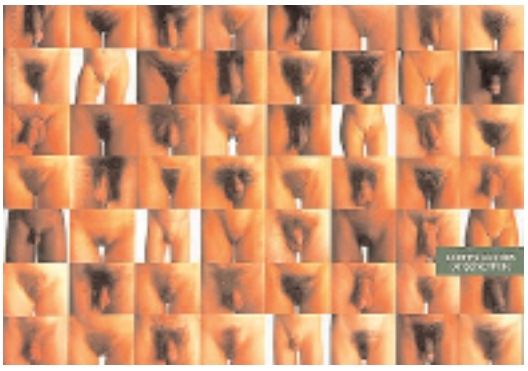
Prostredníctvom posúvania hraníc tabu v reklame Oliviero Toscani dosiahol vopred stanovený cieľ. Fotografiami, čiastočne inscenovanými, čiastočne reportážnymi, šokuje verejnosť, čím vyvoláva diskusiu na tému morálky, upozorňuje na tabuizované problémy. Firma Benetton je dnes viditeľná a kladne hodnotená najmä cieľovou skupinou. Nastal vzrast predaja jej výrobkov. Fotografia módy má naproti tomu tvoriť súčasný obraz len pre okamžik, ktorý však navzdory premenlivosti sveta, ktorý predstavovala, bude tak silný, že zostane v našej pamäti.

Gilles Lipovetsky píše: *„Historické avantgardy vyvolávali škandály. Pred Toscanim nikto neupozornil na možnosť expresívnosti vytvorenej kapitalistickou reklamou. To Toscani otvára tieto dvere.“*[72]

71 http://www.museedelapub.org/pubgb/virt/mp/benetton/pub_benetton.html
72 Značka jako umění, koncept prednášky pro Zlín, Holešovice, 12. července 2005.



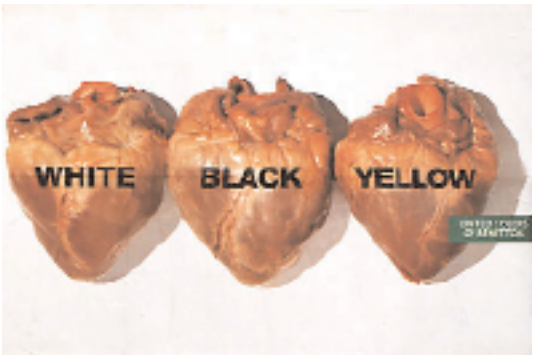
Benetton, Breastfeeding, 1989



Benetton, Faces, 1994



Benetton, Priest and nun, 1991



Benetton, Harts, 1996



Benetton, Bosnian soldier, 1994



Benetton, Horses, 1996



Benetton, Condoms, 1991

Záver

Keď sa pozorne zamýšľam nad krútením a posúvaním sveta v časopriestore, v ktorom pokračujem v evolúcii ľudského rodu, tak sa mi téma tabu niekam vyparuje. Bude to zrejme globálnym otepľovaním. Preto by som chcel zachovať pre nasledujúce generácie tajný dokument, ktorý im popíše tabuizované strasti mojej a predchádzajúcich generácií. Oni už budú zainteresované na iných témach, o ktorých my v súčasnosti nemáme ani predtuchy.

I keď je už záver, predsa len fľašu s tajným dokumentom neuzavriem na pevno. Vykonám tak preto, aby ďalší záujemcovia o uvedenú problematiku ju mohli otvoriť, nasali jej obsah, vstrebali ho, pochopili ho a prázdnu fľašu doplnili novými, rozširujúcimi poznatkami o nádhernej téme, akou je Tabu vo fotografii. Som vďačný, že som sa mohol podieľať na napĺňaní originálneho, prvotného obsahu.

Životopisy

Nobuyoshi Araki sa narodil v roku 1940 v Tokiu. Fotograf ostáva mestu verný, prakticky nikdy ho neopúšťa. Od začiatku devätdesiatych rokov sa o jeho tvorbu začínajú zaujímať európske a americké galérie a múzeá. V rokoch 1992–1995 prebehla v Rakúsku, Nemecku, Holandsku a v ďalších krajinách veľká putovná výstava Arakiho prác.

Olaf Breuning sa narodil v roku 1970 vo Švajčiarsku. Študoval na Fachhochschule für Kunst und Gestaltung Zürich (HGKZ). V súčasnosti žije v New Yorku. Radí sa medzi najvýznamnejších zástupcov mladej švajčiarskej umeleckej scény. Kariéru si začal budovať na téme perfektných, monštruóznych tiel a v skúmaní súvislosti medzi predstavou mužnosti a ženskosti.

Veronika Bromová sa narodila v roku 1966. Študovala v ateliéry grafiky Jiřího Šalamouna na Vysoké škole uměleckoprumyslové v Praze (1987–1993). Spolupracuje s časopismi YAZZYK, Divus, s hudobnou skupinou Šum svistu a divadelným súborom BAR. Od roku 2001 vedie ateliér voľnej tvorby na AVU.

Iľja Čičkan sa narodil v roku 1967 v Kyjeve, na Ukrajine. Iľja, syn Arkadia a Leonida, pokračuje v rodinnej umeleckej tradícii. Jeho starý otec Leonid maľoval sovietsky realizmus. Dielo jeho otca Arkadia by sme mohli zaradiť do kategórie „hippie figurative“. Jeho diela sa nachádzajú: Regina Gallery (Moskva), Museum of Modern Art (New York), Russian Museum (Sv. Petrohrad), Museum of Contemporary Art (Moskva).

Nan Goldinová sa narodila vo Washington, DC v roku 1953. Získala v roku 1977 hodnosť BFA a Masters Certificate (5 ročný) na The School of The Museum of Fine Arts, Boston. Pohybuje sa v prostredí americkej mládeže plnej sexu, drog a rocku, od obdobia hippies, až po vytriezve-

nie v osemdesiatych a začiatkom deväťdesiatych rokov. Fotografuje ich aj pri umieraní na AIDS. Sama sa niekoľkokrát snaží zbaviť drogovej závislosti a týrania v partnerských vzťahoch.

Jana Hojstričová sa narodila v roku 1972 na Myjave. V rokoch 1986–1990 študovala na Strednej umelecko-priemyselnej škole, odbor fotografia v Bratislave, a v rokoch 1991–1997 na Vysokej škole výtvarných umení v odbore ateliér fotografie v Bratislave. Zúčastnila sa aj niekoľkých zahraničných pobytov (Ecole Régionale des Beaux – Arts, départment art, Saint-Etiéne, Francúzsko), kolektívnych a individuálnych výstav. Od roku 1997 pracuje v oblasti reklamnej fotografii a naďalej sa venuje voľnej tvorbe. Žije a pracuje v Bratislave.

Jana Illková sa narodila 18.4.1978 v Topoľčanoch. K fotografii sa dostala až po absolvovaní aranžérstva a propagácie na ŠUV v Bratislave, cez svoju mamu, ktorá pracovala v portrétnom ateliéri v Topoľčanoch. Na VŠVU sa dostala na druhý pokus v roku 1998. V súčasnosti je v poslednom ročníku v ateliéri Miloty Havránkovej. V roku 2003 bola jeden semester na študijnom pobyte v Nemecku.

Barbara Krugerová (1945) je jednou z postáv, ktoré sa dokonale infiltrovali do problematiky a prostredia sveta reklamy. Táto autorka pôvodne pracovala ako grafická dizajnérka v prestížnych časopisoch, ale koncom sedemdesiatych rokov sa začala venovať fotografii, ktorú kombinuje s textom. Používa útočnosť reklamných prostriedkov práve na ich ionizáciu.

Gregori Maiofis sa narodil v roku 1970 v Petrohrade. V prostredí, kde bolo veľmi obtiažné ignorovať výkrik vizualizácie. Dve umelecké generácie pred ním vybavovali jeho detstvo obrazmi. Pod starostlivým okom otca sa Gregori naučil kresliť a začal komponovať prvé čisto imaginárne kompozície. Pokračoval vo formálnom štúdiu na Repinovej akadémii

výtvarných umení v Petrohrade. V roku 1989 sa Gregoriova rodina rozhodla presťahovať do Spojených štátov. Jeho príchod do USA v roku 1991 stimuloval uvedomenie si otázok a úvah, ktorými sa zaoberá dodnes.

Raghu Rai sa narodil 18. septembra 1942 v Jhhang (v súčasnosti sa nachádza v Pakistáne). V roku 1965 začína pracovať ako fotograf v celoštátnom denníku Hindustan Times, ale v tom istom roku mení zamestnávateľa a prestupuje do iného celoštátneho denníku The Statesman ako vedúci fotograf. V roku 1976 odchádza z novín a stáva sa fotografom na voľnej nohe. V posledných desiatich rokoch sa stal trikrát členom medzinárodnej poroty „World Press Photo Foundation".

Arnulf Rainer sa narodil v roku 1929 v Baden pri Viedni. Potom ako debutoval dielami fantastického realizmu, začal v roku1953 s premaľovávaním vlastných diel i iných autorov. Reaguje i na diela Van Gogha, Goyu, Rembranta či F. X. Messerschidta. Vo svojej tvorbe sa vyjadruje prevažne artikulovanou výtvarnou rečou.

Sally Mann sa narodila v roku 1951 v Lexington, štát Virginia. Získala mnoho ocenení, vrátane National Endowment for the Arts fellowships a Guggenheim fellowship. Jej fotografie sú permanentne v zbierkach významných múzeí i v súkromných zbierkach Metropolitan Museum of Art, The Museum of Modern Art, New York, The Whitney Museum of American Art a The Corcoran Museum of Art. Medzi jej ďalšie väčšie projekty sa radia: Second Sight, At Twelve: Portraits of Young Women a Mother Land.

Robert Mapplethorpe je americký fotograf írskeho pôvodu. Radil sa medzi najkontroverznejších fotografov osemdesiatych rokov. Narodil sa v Queens, štát New York. Študoval na Pratt Institute of Art. Po štúdiu maľby, kreslenia a sochárstva sa vrátil späť k fotografii. Jeho prvými

prácami boli koláže z fotografií, ktoré vystrihol v rôznych časopisoch. V roku 1986 je diagnostikovaný na HIV. Zomiera ráno 9. marca 1989 vo veku 42 rokov v Bostone, Massachusetts. Jeho popol bol pochovaný v Qeens, New York, na hrobe jeho matky.

Dorota Sadovská sa narodila 5.2.1973 v Bratislave. V rokoch 1987–1991 študovala na ŠUV (odbor textil) v Bratislave. Od roku 1991 do 1997 na VŠVU v Bratislave, prvé tri roky textil, až potom maľbu u prof. Fischera a jeden semester u Ľ. Stacha a Miloty Havránkovej na fotografii. V rokoch 1997–1999 pokračuje v štúdiu na École Nationale des Beaux Arts, Dijon, Francúzsko. Od toho istého roku je asistentkou na Katedre maľby VŠVU v Bratislave.

Andres Serrano sa narodil honduraským a afrokubánskym rodičom 15.augusta 1950 v New York City. Bol vychovávaný v rímsko-katolíckej viere. V roku 1967–1969 študoval na Brooklyn Museum and Art School. Vo svojom diele poukazuje na koexistenciu medzi symbolmi a archeotypmi, fetišizmom a hororom, silou jedinca a uniformitou, ktorú jedinec nosí, medzi životom a smrťou.

Cindy Shermanová sa narodila v New Jersey v roku 1954. Získala B. A. v odbore fotografia na State University of New York v Buffalo v roku 1976. Na cykle Untitled Film Stills začala pracovať v roku 1977. V tom istom roku sa presťahovala do New York City. Okrem fotografovania natáča i film Office Killer, ktorý mal premiéru v New Yorku v decembri 1997. Žije a pracuje v New York.

Jindřich Štyrský (1899–1942) absolvoval pražskú Akadémiu výtvarných umení, bol členom Devětsilu. Okrem fotografie sa taktiež venoval maliarstvu, kolážam, typografii a literatúre. Bol šéfom výpravy Osvobozeného divadla 1928–1929, v rokoch 1929–1930 bol redaktorom Literárního kurýru Odeonu, vydával Erotickou revue a Edici 69.

Spolupracoval s maliarkou Toyen a spolu vytvorili nový smer artificialismus. Bol jedným z hlavných predstaviteľov českého surrealismu.

Miro Švolík (nar. 1960) študoval na Katedre umeleckej fotografie FAMU v Prahe s generáciou „novej" slovenskej vlny. Jeho tvorbu výrazne ovplyvnila Doc. Milota Havránková. Práce mal vystavené na 43 samostatných výstavách doma i v zahraničí a na viac než 200 skupinových výstavách. Zastúpené sú v zbierkach svetových galérií (MOMA, New York). Je držiteľom ceny International Center of Photography v New Yorku.

Antonín Tesař sa narodil v Kroměříži v roku 1963. Od roku 1990 sa zaoberá inscenovanou fotografiou. Koncom roku 2005 uvádzal jeho Pražskú výstavu mistr Jan Saudek, ktorý nešetril superlatívmi. V súčasnosti je najkontroverznejším českým fotografom, ktorý predstavou sveta a spôsobom jeho zobrazovania určite nenadväzuje na tzv. tradičného ducha českej fotografie.

Wolfgang Tillmans sa narodil v roku 1968 v Remscheid. V súčasnosti nemecký fotograf a kunstprofesor žije v Anglicku, Kolíne a v New Yorku. Študoval v rokoch 1990–1992 na Bournemouth & Poole College of Art & Design. Od roku 1996 žije Tillmans v Londýne. V roku 1998–1999 pôsobil na Hochschule für bildende Künste Hamburg. V roku 2003 získava profesúru pre indisciplinárne umenie na Hochschule für Bildende Künste, Städelschule vo Frankfurte nad Mohanom.

Victoria Van Dyke sa narodila v Kanade v roku 1979. Keď mala 11 rokov, bola znásilnená. Strávila tri roky na klinike pre duševne chorých, kam sa odišla liečiť na vlastnú žiadosť. Prepustená z nemocničného ošetrovania bola v roku 2005. V súčasnosti žije v Toronte, v Kanade. Victoria Van Dyke je hosťujúcim umelcom v Lilith Gallery. Jej diela sú na predaj v rámci Lilith Gallery.

B. E. Witkin sa narodil 22. mája 1904 v Holyoke, Massachusetts, ruským imigrantom. Jeho rodina sa presťahovala do San Francisca, keď mal 5 rokov. Väčšinu svojho života žil v Berkeley, Kalifornii. Vzdelanie získal na A.B. University of California (1925), LL.B. University of California (Boalt Hall) (1928). Odišiel z tohto sveta 23. decembra 1995, žije ďalej vo svojej žene Albe a jeho troch deťoch.

Menný register

Anderle Jiří – 060
Araki Nabuyoshi – 034, 044, 063, 068, 102
Aristoteles – 016, 017
Baudleair Charles – 020
Batman – 088
Beckett Wendy – 123
Benetton Luciano – 131, 135, 138
Boh – 118, 122, 134
Bourgeois Loise – 025
Breuning Olaf – 034, 048, 050
Brecht Bertold – 077
Bromová Veronika – 034, 037, 088, 094
Brouk Bohuslav – 026
Brunovský Albín – 060
Camp Maxim du – 020
Cézane Paul – 058
Cocteaua Jeana – 030
Coles Robert – 083
Close Glenn – 032
Courbert Gustav – 020
Černý David – 015
Čermický Jiří – 088, 98
Čičkan Ilia – 116
Chicago Judi – 031
Dali Salvador – 028
Dauguin Pierre – 032
Daumier Honore – 018
Deveria Achillea – 019
Dexter Emm – 109
Doré Gustav – 053

Dubuffet Jean – 028
Dürer Albrecht – 104
Dyke Victoria van – 063, 071
Ensler Eve – 031
Eros – 100
Fanoma Franza – 105
Freud Sigmund – 015
Fuseli Henry – 018
Gabriel Peter – 104
Gargo Marinko – 137
Geneta Jeana – 029
Gere Richadr – 104
Gogh Vincent Van – 127
Goncourt Edmond de – 021
Goldberg Whopi – 032
Goldin Nan – 063, 076, 077, 079, 102
Goldin Ben – 078
Goya Francisco – 018, 054, 058, 127
Gugg Alexander – 034, 046, 047
Greer Germaine – 125
Hals Franc – 054
Hall Stuart – 105
Harry Deborah – 104
Havránková Milota – 096
Heisler Jindřich – 026
Hlaváček Karel – 021, 022
Hložník Vincent – 060
Hood Robin – 088
Hostričová Jana – 034, 036, 063, 064
Hubbard Sue – 032
Ilková Jana – 034, 047
Ingres J. A. D. – 018

Janečková Tereza – 096
Jones Grae – 104
Kaiser Philipp – 051
Kibra David – 133
Kontra Gabriela – 096
Kristus Ježiš – 020, 123
Kruger Barbara – 088, 089
Kubín Alfréd – 024
Lipovetsky Gilles – 138
Malá Kateřina – 096
Magritt Rene – 052
Maria Magdaléna – 020
Maillot Aristide – 028
Maiofis Gregory – 034, 052
Manet Eduard – 020, 086
Mann Sally – 063, 081, 083
Mapplethorp Robert – 029, 030, 056, 101, 103, 104, 106, 107, 122
Marhaug Rita – 096
Matiss Henri – 058
Matka Tereza – 112
Messerschidt F. X. – 127
Miró Joan – 058
Monchaux Cathy de – 032
Munch Eduard – 022, 023
Musseta Alfréda de – 019
Napoleon III – 086
Němeček Miroslav – 062
Nochlin Linda – 087
Picaso Pablo – 028, 054, 058,
Platón – 100
Poussin Nicolas – 054
Procházka Arnošt – 022

Rai Raghu – 112
Reiner Arnulf – 121, 127, 128, 129,
Rembrandt Harmenszoon van Rijn – 127
Rodin August – 023
Rops Felicien – 020, 021
Rowlandson Thomas – 018
Rudolf II – 017
Ryder Winona – 032
Saint Phalle Nikki de – 032
Sadovská Dorota – 034, 040
Sarandon Susan – 032
Saudek Jan – 060, 073
Serano Andreas – 123, 124, 124
Schiele Egon – 024
Sherman Cindy – 034, 056, 088, 091, 092
Shockley Susan – 053,
Smith Patti – 104
Spranger Batrolomeus – 017
Sprinkle Annie – 032
Štyrsky Jindřich – 026, 027
Švolík Miro – 063, 065
Teige Karel – 026
Tesař Antonín – 063, 073
Toscani Oliviero – 131, 133, 135, 137, 138
Toyen – 025, 026
Turek Filip – 021
Turner William – 018
Velasquez Diego – 054, 054
Veľký Alexander – 016
Tillmans Wolfgang – 102, 108, 109
Wild Oscar – 023
Wilke Hannah – 032

Witkin Peter Joel – 032, 034, 052, 056, 057, 058, 059, 060
Wojnarowicz David – 029
Wagstaff Sam – 103, 107
Warhol Andy – 092, 104
Wundt Wilhem Maximilian – 010
Zeus – 100

Použitá literatúra

- 1.ročník bienále festivalu Foto Praha.Kolín: Tělo a fotografie. Pražský dum fotografie.1988.
- Amděl, Jaroslav a kolektív: Umění pro všechny smysly. Národní galerie, Praha 1993.
- Balajka, Petr; Birgus, Vladimír; Dufek, Antonín; Hlaváč, Ľudovít; Hruška, Martin; Scheufler, Pavel; Šolc, Ladislav: Encyklopedie českých a slovenských fotografů. ASCO, Praha 1993.
- Birgus, Vladimír; Vojtěchovský, Miroslav: Jistoty a hledání v české fotografii 90. let. Nakladatelství KANT, Praha 1996.
- Bydžovská, Lenka; Srp, Karel: Český surrealismus 1929–1953. Argo a GHMP, Praha 1996.
- Csáderová, Judita; Macek, Václav: Měsíc fotografie. FOTOFO, Bratislava 1995.
- Csáderová, Judita; Macek, Václav: Měsíc fotografie. FOTOFO, Bratislava 1996.
- Geržová, Jana: Slovník svetového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia. Kruh súčasného umenia Profil, Bratislava 1999.
- Goldin, Nan: I'll be Your Mirror; Photographs 1970–1990. Whitney Museum of American Art, New York.
- Grenz, J. Stanley: Úvod do postmodernizmu. Návrat domu, Praha 1997.
- Hanová, Katarína: Pohled současných českých fofografek na ženu. Magisterská diplomová práce ITF. Opava 2003.
- Henckmann, Wolfhart; Porter, Konrád: Estetický slovník. Svoboda 1995.
- Instinkt, Touha je nahá str. 44,51; profil Anny Feldekovej, 7. listopad 2002
- Institut tvurčí fotografie: Listy o fotografii, 2/1998, Opava 1998.
- Institut tvurčí fotografie: Listy o fotografii, 3/2001, Opava 2001.
- Ivičičová, Vitězslava: Současná česká erotická fotografie. Magisterská diplomová práce ITF. Opava 2000.
- Katalóg absolventov magisterského štúdia 1999/2000, VŠVU 2000.

- Katalóg k výstave Jany Hojstričovej a Jany Šebestovej „Štyry oči otvorené“ s textom Filipa Vanča, Galéria Profil, Bratislava 2000.
- Kuneš, Aleš; Pospěch, Tomáš: Čítanka z teorie fotografie. Skripta ITF FPF SU, Opava 2003.
- Koetzle, Hans-Michael: Slavné fotografie; Historie skrytá za obrazy I, II,. TASCHEN, Nakladateľstvo Slovart, Praha 2003.
- Listy o fotografii 3, Institut tvůrčí fotografie, SU, Opava 2001.
- Macek V.: Slovenská fotografia 1925–2000, SNG, Bratislava 2001.
- Malá Olga: Umělec, Praha 1999, č. 4,5.
- Olšovský, Jiří: Slovník filosofických pojmu současnosti. Erika 1999.
- Pospěch, Tomáš; Lendelová, Lucia; Rišlinková, Helena: Česká a slovenská fotografie osmdesátych a devadesátých let 20. století. Muzeum umění, Olomouc 2002.
- Pospěch T.: Recenze o tělech a jiných věcech. Německá fotografie 20. stor. (LINK http://www.itf.cz)
- Rišlinková Helena; Lendelová. Lucia; Prospěch, Tomáš: Česká a slovenská fotografie osmdesátých a devadesátých let 20. století. Muzeum umění Olomouc 2002.
- Roberts, J. M.: Přehledné dějiny světa. Beta-Dobrovský a Ševčík, Praha-Plzeň 2002.
- Sadovská, Dorota; : album de paris. Galéria mesta Bratislavy, 2000.
- Tichá, Jana: Umělec, Praha 1998, č. 5, str. 23.
- Teige, Karel: Surrealistické koláže. Středoevrópska galerie a nakladatelství, edice Detail, Praha 1994.
- Toscani, Oliviero: Reklama je navoňaná zdochlina. Vydavateľstvo Slovart, Bratislava 1996.
- Wolf, Naomi: Mýtus krásy. Aspekt, Bratislava 2000.
- Yalomová, Marilin: Dejiny ňadra. Rybka publisher, Praha 1999.

Links

- http://www.diekunstdeutscherzusein.de/page47/page6/page6.html
- http://www.thieme.de/netter-art-collection/kuenstler/serrano/index.html
- http://en.wikipedia.org/wiki/Piss_Christ
- http://www.usc.edu/schools/annenberg/asc/projects/comm544/library/images/502.html
- http://www.communityarts.net/readingroom/archivefiles/2002/09/shooting_the_kl.php
- http://www.proa.org/exhibicion/serrano/exhibi-fr.html
- http://www.brainyquote.com/quotes/authors/a/andres_serrano.html
- http://www.antonintesar.com/Asp/main.asp
- http://www.paladix.cz/rozcestnik/sekce/14.html
- http://www.arakinobuyoshi.com/
- http://www.rasscass.com/templ/te_bio.php?PID=859&RID=1
- http://www.sammlung-frieder-burda.de/autoindex.php3?ref=/ content/oesterreichmalerei/rainer/content.html
- http://www.museedelapub.org/pubgb/virt/mp/ benetton/pub_benetton.html
- http://www.ciadvertising.org/studies/student/98_fall/theory/blouin/toscani/toscani.html
- http://www.olivierotoscani.com/
- http://www.made-in-italy.com/fashion/photographers/toscani/intro.htm
- http://press.benettongroup.com/ben_en/about/campaigns/list/
- http://www.inzine.sk/support/article_short.asp?art=7076
- http://www.designboom.com/eng/interview/toscani.html
- http://www.cindysherman.com/
- http://www.temple.edu/photo/photographers/cindy/ sherman.htm
- http://www.moma.org/exhibitions/1997/sherman/index.html

- http://www.moma.org/exhibitions/1997/sherman/ untitled07.html
- http://www.guggenheimcollection.org/site/artist_bio_146F.html
- http://www.edwardmitterrand.com/artists/Super-H%E9ros/index.php
- http://www.artnet.com/artist/15454/cindy-sherman.html
- http://www.sadovska.sk/
- http://www.photomuseum.de/goeurope/dt/laender/sla_bio.html
- http://denne.sk/pamat/narodnaobroda/1115404339-dorota-sadovska-ticho-povazujem-za-dolezite.phtml
- http://www.changenet.sk/?section=forum&x=82567&cat=14831
- http://www.artgallery.sk/pouzivatel.php?artGallery_Session=05f19febbb62d915818f2879eb6f3624&getPouzivatel=208
- http://www.lilithgallery.com/arthistory/feminist/20thcentury_feministartists.html
- http://www.fnsa.org/v1n4/callahan1.html
- http://web.ukonline.co.uk/n.paradoxa/fletch.htm
- http://www.aspekt.sk/aspekt_in.php?content=clanok&rubrika=18&IDclanok=182
- http://www.markoff.biz/pivot/entry.php?id=319
- http://www.vvs.sk/prace/vvs_tuchova.pdf
- http://www.artlex.com/ArtLex/f/feminism.html
- http://www.artlex.com/ArtLex/p/photography.html
- http://www.feminist.org/arts/linkart.html
- http://www.fresnostate.net/femart/welcome.htm
- http://collections.ic.gc.ca/waic/collection.htm
- http://www.genders.org/g32/g32_bailey.html
- http://www.divus.cz/umelec/cz/pages/umelec.php?id=1106&roc=2005&cis=1#clanek
- http://www.maiofis-wba.com/
- http://weeklywire.com/ww/04-05-99/nash_8-art.html
- http://www.maiofis-wba.com/web/
- http://www.absolutearts.com/artsnews/2000/01/19/26450.html

- http://www.catonbed.de/jan2/pictures/collections/daad/ilka/600catonbed_de1.html
- http://www.manifesta.es/eng/artistas/artistas/chichkan.htm
- http://cukt.art.pl/chicia&style/atomic_love/fr-atomic.html
- http://www.regina.ru/main?page=exhibitions&id=12&type=pic&pid=240
- http://www.moma.org/onlineprojects/internyet/kiev15.html
- http://kunst-blog.com/2005/08/einstein_on_the_1.php
- http://www.cca.kiev.ua/exhib/body_double/
- http://ineral.cz/krit/katalog.php?page=storno&storno=2&lang=eng
- http://www.ikoktejl.cz/win/magaziny/koktejl/MKotevreneateliery/koktejl_761.html
- http://www.fotografnet.cz/web_3_cz/uvod1.htm
- http://www.gallery1930.com/czech/ms/alod.html
- http://www.artgallery.sk/sienvystava.php?ArtGallery_Session=319de8216f9274b1c10a894bb2e9ebe5&getVystava=2566
- http://digi.zive.cz/h/kultura/AR.asp?ARI=1038
- http://www.mocp.org/collections/permanent/goldin_nan.php
- http://www.guggenheimcollection.org/site/artist_works_192_0.html
- http://www.centrepompidou.fr/expositions/nangoldin/gb/flashback_gb.html
- http://www.divus.cz/umelec/cz/pages/umelec.php?id=295&roc=1999&cis=1#clanek
- http://www.galerierudolfinum.cz/cs/vystavy.php4?v=22&SID=16FDAA89055D6A961852E121A590785F
- http://studna.stud.cz/sb-studna/studna-iii_7-nangold.phtml
- http://virtualni.institut.cz/bio_inst/98_99/ texty/archiv/pra_ts.htm
- http://www.zivel.cz/article.php?id=357
- http://www.brain-juice.com/cgi-bin/show_bio.cgi?p_id=88

- http://photography.about.com/library/weekly/aa031802a.htm
- http://www.tate.org.uk/servlet/ArtistWorks?cgroupid=999999961&artistid=2649&page=1
- http://www.matthewmarks.com/index.php?n=1&a=128&im=1
- http://images.google.de/images?svnum=10&hl=de&lr=lang_de&q=nan+goldin&btnG=Suche
- http://images.google.de/imgres?imgurl=http://www.artandjobmagazine.com/eventi/837_1.jpg&imgrefurl=http://www.artandjobmagazine.com/index.php3%3Fpage%3Dnotizia%26id%3D837&h=152&w=227&sz=9&hl=de&start=156&tbnid=1AtxnKHL7ejqtM:&tbnh=68&tbnw=103&prev=/images%3Fq%3Dnan%2Bgoldin%26start%3D140%26ndsp%3D20%26svnum%3D10%26hl%3Dde%26lr%3Dlang_de%26sa%3DN
- http://www.medienkunstnetz.de/kuenstler/olaf-breuning/biografie/
- http://www.airdeparis.com/olaf.htm
- http://bernhardknaus.de/SH_Breuning_E.html
- http://www.meyerkainer.at/artists/breuning/bre_sw.htm
- http://www.nicolavonsenger.com/d_archiv_breuning05.htm
- http://www.artnews.info/olafbreuning/
- http://www.nicolavonsenger.com/d_news.htm#Breuning
- http://www.buchlounge.ch/ch/kunst-wahrnehmung/olaf_breuning_home
- http://www.divus.cz/umelec/cz/pages/umelec.php?roc=2006&cis=1
- http://www.blisty.cz/2004/1/22/art16655.html
- http://www.greenpeace.sk/campaigns/story/story_162.html
- http://www.the-south-asian.com/Oct2001/Raghu%20Rai2.htm
- http://www.artfacts.net/index.php/pageType/artistInfo/artist/1786/lang/1
- http://www.mapplethorpe.org/biography.html
- http://www.ocaiw.com/catalog/index.php?lang=en&catalog=foto&author=139&page=1

- http://www.mapplethorpe.org/
- http://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Mapplethorpe
- http://www.artnet.com/ag/fineartdetail.asp?aid=11098&wid=30623&page=8&group=&max_tn_page=
- http://www-tech.mit.edu/V110/N31/mapple.31a.html
- http://www.glbtq.com/arts/mapplethorpe_r.html
- http://www.aber.ac.uk/media/Students/ram0207.html
- http://members.iinet.net.au/~bronson1/photo/Mann.html
- http://web.ukonline.co.uk/n.paradoxa/fletch.htm
- http://www.artincontext.com/listings/pages/artist/p/14ig3a2p/exhib.htm
- http://images.google.sk/imgres?imgurl=http://www.artnet.com/artwork_images_132879_178228t_Sally-Mann.jpg&imgrefurl=http://www.artnet.com/ag/artistdetails.asp%3Faid%3D11072&h=185&w=144&sz=3&hl=sk&start=12&tbnid=bLja-WEYbUhuh4M:&tbnh=96&tbnw=74&prev=/images%3Fq%3DSally%2BMann%2B%26ndsp%3D20%26svnum%3D10%26hl%3Dsk%26lr%3D%26client%3Dfirefox-a%26rls%3Dorg.mozilla:en-US:official_s%26sa%3DN
- http://www.art-forum.org/z_Mann/Frames.htm
- http://elsa.photo.net/at12.htm
- http://www.tfaoi.com/aa/1aa/1aa448.htm
- http://www.artincontext.org/listings/pages/exhib/o/m0x6kl6o/artist.htm
- http://www.tfaoi.com/aa/1aa/1aa526.htm
- http://www.veronikabromova.cz/
- http://www.vesmir.cz/clanek.php3?CID=1576
- http://www.jedinak.cz/stranky/txtbromova.html
- http://www.lilithgallery.com/gallery/victoria_vandyke.html
- http://www.lilithgallery.com/gallery/vandyke/vandykepoetry1.html
- http://m.webring.com/hub?ring=bambrophotocom%5C%22

- http://www.art-forum.org/z_Witkin/gallery.htm
- http://www.correnticalde.com/joelpeterwitkin/
- http://www.witkin.com/
- http://www.inzine.sk/article.asp?art=2778
- http://www.divus.cz/umelec/cz/pages/umelec.php?roc=2003&cis=2
- http://www.vam.ac.uk/vastatic/microsites/photography/photographerframe.php?photographerid=ph055
- http://www.yvonneforceinc.com/yfinew/tillmans.htm
- http://www.artnet.com/artist/16647/wolfgang-tillmans.html
- http://www.art-edition.de/de/deut/tillmanns.hhtml
- http://arts.guardian.co.uk/features/story/0,,974076,00.html
- http://arts.guardian.co.uk/guesteditors/story/0,14481,1194719,00.html
- http://www.schaden.com/book/TilWolPor01830.html