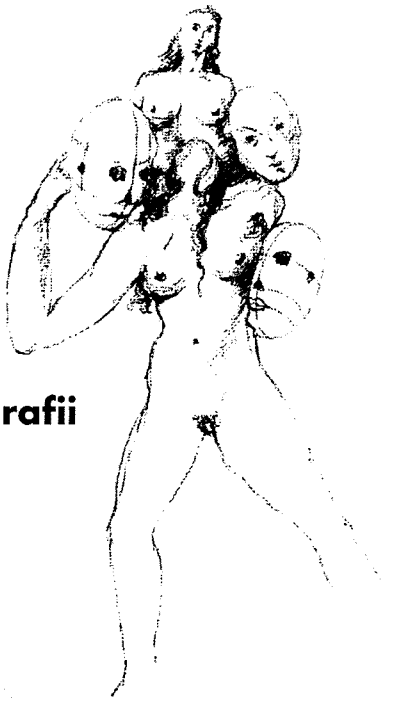
PETRA HOLZBACHOVÁ

Deformace těla v české fotografii aktu 20. století

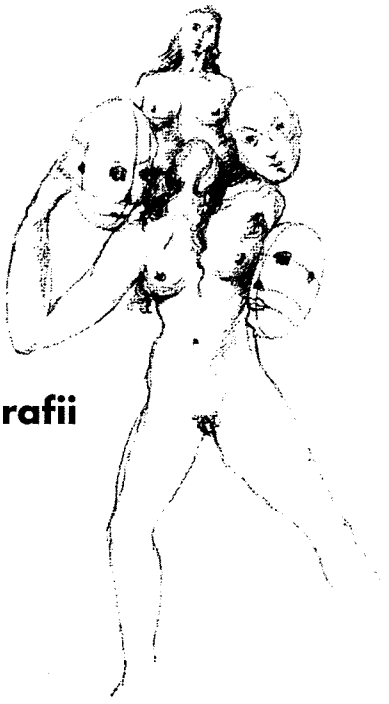


Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta
Institut tvůrčí fotografie

Opava 2005

PETRA HOLZBACHOVÁ

Deformace těla v české fotografii aktu 20. století



Magisterská diplomová práce

Obor: tvůrčí fotografie
Vedoucí práce: Odb. as. Mgr., MgA. Tomáš Pospěch
Oponent: Odb. as. MgA. Pavel Mára

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta
Institut tvůrčí fotografie

Opava 2005

Prohlašuji, že jsem diplomovou
práci vypracovala samostatně,
za použití literatury, časopisů
a pramenů uvedených
v seznamu použité literatury.



.....

V Opavě dne 4. října 2005

©
Petra Holzbachová
Institut tvůrčí fotografie
FPF Slezské univerzity v Opavě

Motto:

Ženino tělo báseň je,
jíž Hospodin ráčil psáti
v to velké album přírody,
když cítil, že duch jej chvátí.

Heinrich Heine

Obsah

	Úvod	6
1.	Vysvětlení pojmu deformace	1
1.1	Znaky deformace v umění	2
1.2	Deformace jako mýtus krásy	30
1.3	Psychologické aspekty deformace	45
2.	Fotografický akt - cesta od estetizace k deformaci	55
3.	Klasifikace deformací	75
3.1	Technické deformace	75
3.1.1.	Optické deformace	90
3.1.2.	Manipulace obrazu těla	99
3.2	Tělesné deformace	101
3.2.1	Tělesné vady a postižení	135
3.2.2	Deformace momentální	190
	Závěr	191
	Bibliografie	195
	Rozhovory s autory	199
	Seznam použité literatury	200
	Jmenný rejstřík	350

Úvod

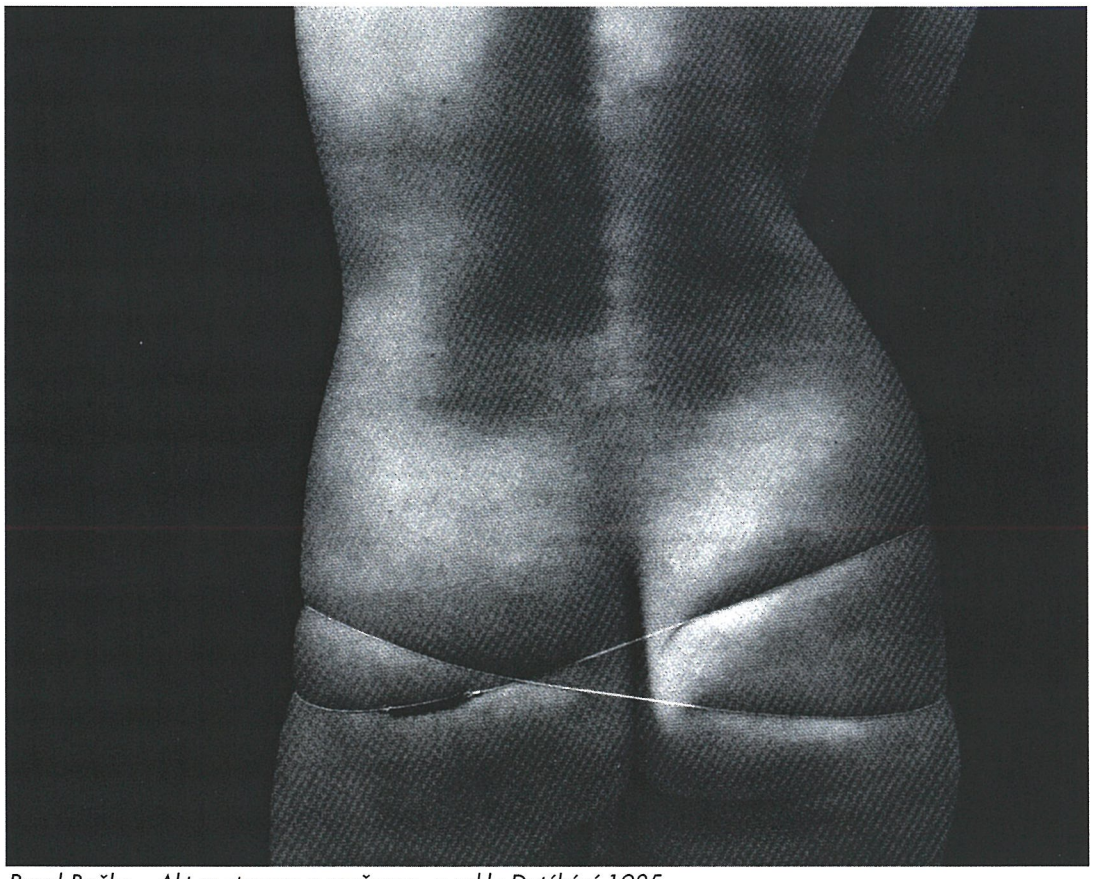
Úvahy o deformaci těla ve fotografickém aktu jako tématu mé magisterské diplomové práce vznikly před několika lety a byly vyprovokovány přemírou obrazové antikultury, tlačící se na nás ze všech stran a zahlcující naše smysly krásou umělé tělesnosti. Tělo se stalo jedním z nosných faktorů téměř všeho tisku, filmového i televizního obrazu. Digitálně deformovaná (retušovaná) těla na obálkách časopisů nás mají oslnit dokonalostí svých tvarů, jež se vzápětí stávají symbolem krásy naší generace. Na druhé straně je vedle komerčních deformací řada zcela opačných přístupů, kterými vznikají fotografie deformovaného těla. Neřeší dokonalost, ale odrážejí povědomí fotografa a způsob, kterým vnímá svět. Autoři fotografií tohoto žánru se vyrovnávají s různými otázkami ve vztahu člověka a světa, hledají nové formy sdělení a v neposlední řadě zanechávají otisk sebe samých. Většina umělců soustřeďuje svou pozornost na stejné tradiční náměty: hledání boha, válku, zánik, smrt, lásku, sex.

U fotografií deformovaného těla zaujmou především vnitřní pohnutky, důvody, ale i různé technické způsoby a výrazové prostředky jakými práce vznikaly. Pro celý široký okruh žánru aktu je typická mnohoznačnost, vytváření různých vizuálních analogií, které vyvolávají představy a dávají prostor vnímatelné fantazii. Přijetí takovéhoto aktu okolím je taktéž závislé na vyzrálosti diváka, jeho srovnávací schopnosti a především nutnosti emocionálního přijetí. V každé fotografii aktu vidíme každý něco jiného, protože ji vnímáme na principu vlastních prožitků. Fotografie je nám pouze podnětem k této interpretaci. Například akty **Františka Drtikola**, který deformoval pomocí modulace světla a stínů, si každý vyloží jinak na základě svých vnitřních prožitků. Deformace těla působí o to intenzivněji, oč je od prvého momentu evidentní záměr nutit diváka vidět věci v jiném

světle a jiné poloze, než jak je vnímá u aktů klasických. Divák nemusí hodnotit pouze vnitřní svět fotografa, ale měl by se zamýšlet nad širším pojetím deformovaného aktu jako způsobu vizuální komunikace. Právě to je podnět, díky němuž každý může rekonstruovat určitou vizi vlastní minulosti a dokázat tak fotografii hodnotit.

Pro porovnání a zařazení českých autorů do celosvětového kontextu věnuji ve své práci pozornost také některým zahaničním, zvláště slovenským tvůrcům.

Cílem práce není ukázat celou šíři projevů deformací u českých autorů, ale zejména vytvořit klasifikaci jednotlivých typů deformací (které považuji z mého pohledu za nejzajímavější a nejpřínosnější) a určit jejich hlavní představitele.



Pavel Baňka – Akt se strunou a pruženou, z cyklu Dotýkání 1985

1. Vysvětlení pojmu deformace

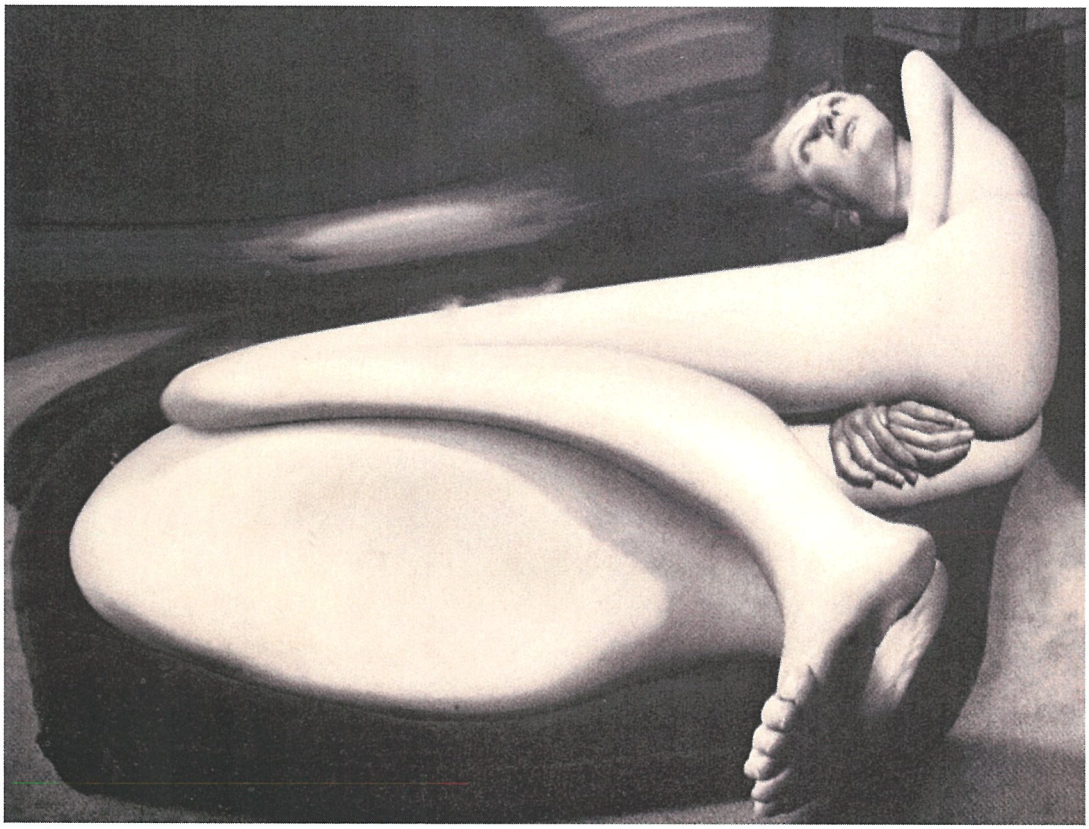
Dějiny jsou vlastně postupným překonáváním obrazů v pojmy, postupným vysvětlováním představ, postupným od-magičtěním, postupným procesem chápání. Vilém Flusser (Za filosofii fotografie)[1]

Původ slova deformace, pochází z latinského de-formo. Kořenem slova je tedy slovo formo, což znamená vytvořit, zobrazit. S předponou de se význam slova mění na opositum, jež znamená zohavit, zhanobit, potupit.

Tématem mé diplomové práce je DEFORMACE TĚLA V ČESKÉ FOTOGRAFII AKTU 20. století. Z mého úhlu pohledu chápu deformaci těla jako mnohem hlubší otázku, než je pouze zdeformované tělo. Snažím se posunout význam slova deformace dál a posuzovat jej v širším měřítku. Jde mi o postavení proti proudu, o deformaci politickou, filozofickou a názorovou, neboť to vše se odráží v umění. Války, boj s hladomorem, epidemie, přírodní katastrofy, rasová a náboženská nenávist, boj s AIDS, nové technologie, všechny tyto aspekty se týkají světa, ve kterém žijeme. Nejdříve se pokusím hovořit o deformaci jako takové obecně, jelikož se domnívám, že se týká kulturního, tedy i lidského života vůbec. V této hypotéze uvedu několik příkladů uměleckých směrů a tvůrců z různých období, u nichž jsem zaznamenala změnu či vybočení z klasických postupů, struktur či forem.

Lidstvo v průběhu věků udělalo v mnohém ohledu zázračné pokroky. Intelektuální, kulturní a technický vývoj, to vše určovalo směr a chod doby. Nástupem techniky se komunikace začala šířit daleko rychleji, nastal odklon od přírody, lidé začali rozvíjet nový rytmus života, styl v odívání, v hudbě a umění vůbec. V historicky různých obdobích se kulturní směry prolínaly a vzájemně ovlivňovaly. Ve spo-

lečensko-politickém smyslu se deformace projevila pokaždé, když lidé byli nuceni na základě nesmyslných ideologií a dogmat dlouhodobě potlačovat své názory, pocity i životní potřeby. Museli zanechat přirozeného způsobu života a jejich práva byla omezena, či úplně zrušena. V takovéto situaci člověk buď rezignuje a přestane být sám sebou, anebo v sobě pěstuje vnitřní potřebu revolty, kterou dá najevo. **Petr Blahovec Pojman** pojmenoval deformaci takto: *„Ideologie, dogmata a diktatura jsou prostředky k deformaci společnosti, která si tak sama pěstuje náchylnost k revoluci, terorismu, válce, prostě společenské změně, která by měla deformaci odstranit. To se často děje násilně. Dějiny jsou postupným chápáním deformací, svůj smysl dějiny naplňují jejich odstraňováním".* (Sociál 4/2005, magazín FSVUK)[2]



André Kertész – Distorze č. 14/c 1933

1/ Flusser, Vilém: Za filosofii fotografie. Hynek, Praha 1994
2/ Pojman, Petr Blahovec: Sociál 4, 2005, str. 8.

1.1 Znaky deformace v jiných uměleckých odvětvích

Umění je nám vlastní a začíná již v prehistorii. Už lidé doby kamenné byli umělecky nadaní a vytvářeli křehká a působivá umělecká díla. Důkazem toho jsou nástěnné malby v jeskyních Altamira či Lascaux. Portréty lidí se na nástěnných malbách vyskytují spíš zřídka a zdaleka nejsou tak naturalistické jako portréty zvířat. Znaky deformace spatřuji v tom, jakým způsobem je zde lidské tělo znázorněno. Obrazy postav vypadají jako skici, jsou asymetrické, nakreslené rovnými čarami, mají mnohem větší sexuální znaky jako symbol síly a plodnosti. Pravěk přinesl řadu uměleckých deformací, které mají ohromnou sílu výpovědi. Například u ženských, ale i mužských modlitebních sošek byly některé části těla stavěny do popředí, ruce a nohy byly prodlužovány, důraz byl opět kladen na výrazně velké pohlavní orgány, tělo bylo tvarováno asymetricky. Sošky Venuší ze západní oblasti Afriky měly protáhlé brady, kosočtvercové vypouklé oči a znázorněné jizvy na tvářích. Modly ze souostroví Kyklad se zakulacenými či naopak geometrickými tvary a nadsazenými ženskými atributy měly magický význam plodnosti a úrodnosti. Také umění přírodních národů dávalo do popředí základní a tedy nejdůležitější znaky těla, které byly zdobené různými ornamenty. Toto rituální a takřka magické umění mělo a má ve své jednoduchosti především ohromnou sílu výpovědi.
Ve starověkém Egyptě se umění ubíralo více směrem architektury a sochařství. Malby, které zde vznikaly, byly většinou na zdech hrobek, kde je Egypťané nechali vytvořit pro mrtvé. Ti bohatší měli nástěnné malby i ve svých domech. Postavy zobrazené na dochovaných nástěnných malbách působí ploše a schematicky. Při tom jak vznikaly, byly podřízeny tzv. zákonu o proporcích. Tvůrci museli malovat podle rastru, přesně určujícího proporce lidského těla. Lidskou hlavu malovali zásadně z profilu a oči vždy zepředu. Také z umění

starověké Evropy se dochovaly fragmenty maleb znázorňující lidské postavy. Z doby bronzové se zachovaly malby první evropské civilizace zvané mínójská. Kultura, která vznikala na ostrově Kréta, se může pochlubit například Toreadorskou freskou s motivy postav skákajících přes býka. Z naznačeného pohybu postav je patrné, že se umělec snažil o znázornění rozfázovaného pohybu. V Řecku vládla v době bronzové mykénská civilizace, která spolu mínójským uměním dala základ později vzniklému umění starých Řeků. Umělci v této době jevili zájem především o anatomii. Lidská postava řeckému umění dominovala, což můžeme soudit především díky sochařskému umění. Řekové ovlivnili etruskou, helénskou i římskou kulturu a poté celé západní umění. Římané se inspirovali převážně myšlenkami i postupy helénského umění, v němž do pozadí ustupovala náboženská tématika a převládala dekorativnost a okázalost. Obecně vzato právě antika vytvořila ideál krásy, který později ovlivnil řadu renesančních umělců včetně sochaře **Michelangela**. Je tedy zřejmé, že antický ideál je vlastně obrazem pravého opaku deformace. Pokud tedy tvůrce tělo jakýmkoliv způsobem deformuje staví se tak proti antickému ideálu krásy. V Byzantské říši založené na křesťanství vznikalo umění, které se od řecko-římské tradice již odklonilo a vytvořilo si svůj nový a osobitý styl. Byzantské umění mělo později silný vliv na umění gotické. Malířství se v duchu gotiky vyvíjelo po více než dvě stě let. V pozdně gotickém období, kdy mistři stále tvořili obrazy velké duchovní síly a čistoty, lze nalézt malíře, jejichž díla v sobě nesla mnoho nového. Ojedinělý malíř **Hieronymus Bosch** zachycoval obdivuhodným způsobem neklid své doby plné konfliktů. Na jeho plátnech nalezneme démony, skrčence, fantaskní postavy, které mají místo hlavy např. bodlák (*Pokušení sv. Antonína*, 1505). Těla jsou na někte-

rých jeho obrazech různě deformovaná, propíchaná a znetvořená. Jeho ponurá plátna působí až surrealisticky.
Jak napsal **Vítězslav Nezval**: *„Již před surrealismem byli někteří básníci surrealisty".*[1]

Z období **Rudolfa II**. Je třeba jmenovat italského malíře **Giuseppe Arcimbolda**, který sestavoval obrazové náměty z květin, zeleniny, částí zvířecích těl nebo předmětů. Vytvářel tak své fantaskní umění (Čtvero ročních dob, **Rudolf II**. jako Vertumnus).

V období manýrismu byl zcela ojedinělým malířem nezvyklého stylu Španěl řeckého původu **El Greco**. Jeho dílo charakterizuje osobitý spirituální styl vyznačující se protáhlými, deformovanými postavami hledícími převážně vzhůru. U **El Greca** spatřuji deformaci např. v pokroucenosti postav, nepřirozeně štíhlých a dlouhých prstech, u nahé ženy s dvěmi hlavami (*Láokoón*) atd.

Největším malířem přelomu osmnáctého a devatenáctého století, který prošel řadou proměn a svým dílem ovlivnil romantické hnutí v Evropě, byl **Francisco Goya**. V jeho raných dílech vynikají krásné, dekorativní portréty, které mají nespornou vnitřní hloubku, ale pozdější tvorba je mnohem temnější, plná deformujících prvků – smrti, bolesti a smutku. V obraze *Kolos*, jenž nese podtitul *Panika* zhmotnil hrůzu doby v barvách plných strachu a šílenství. Před nebezpečným obrem, který zaplnil oblohu svým ohromným, svalnatým tělem, prchá dav zmatených lidí. **Josef Čapek** o **Goyovi** řekl: *„Byl to poslední ze starých mistrů a první z moderních".*[2]

S novou vnímavostí začali malíři chápat skutečnost v polovině devatenáctého století. Impresionisté byli dobyvatelé nových uměleckých cest. V jejich tvorbě nebyl námět či obsah to nejdůležitější, hlavní otázkou pro ně byla forma. Právě pro formu a styl, jakým **Edgar Degas**, **Claude Monett**, či **Auguste Renoir** zobrazovali ženské tělo, řadím jejich akty k deformovaným. Z francouzského kraje pocha-

zí též největší sochař přelomu devatenáctého a dvacátého století **Auguste Rodin**, který významným způsobem zasáhl do vývojových proměn sochařství. **Rodin** v mnohém nectil tradiční pravidla sochařství a jako nikdo dokázal vyjádřit lidské city rozmanitostí často deformovaných tvarů postav svých plastik.

Kubismu, který převrátil a rozmetal dosavadní malířské výrazové formy, vévodil **Pablo Picasso**. Jeho obraz *Slečny z Avignonu* je pokládán za zlomové dílo, za první ovoce kubismu. Divošské hlavy výhružně pohlížejících postav plných bizarních deformací patří prostitutkám z Avignonu.

Další osobností kubismu byl **Georges Braque**, který pracoval několik let v těsné blízkosti s **Picassem** a spolu s ním rozvíjel tento nový styl.

K nejsilnějším osobnostem českého kubismu patřili **Bohumil Kubišta**, **Emil Filla**, **Otakar Kubín**, **Josef Čapek**, **Antonín Procházka**, **Václav Špála** atd. V sochařství má nejvýznamnější postavení **Otto Gutfreund**, který vytvářel kubistické plastiky Picassovského stylu.

Deformace se dotýkali též expresionisté, kteří zobrazovali ve svých dílech temné stránky lidské duše. Nejzásadnější expresionista byl **Edvard Munch**, norský malíř zobrazující tragično, úzkost a hrůzu. Dále **Egon Schiele**, **Oskar Kokoschka**, **Max Beckmann** atd. Mistr barvy **Paul Klee** namaloval obraz *Diana v podzimním větru* – portrét dámy je v pohybu, její tvary jakoby volně poletují.

Ve dvacátých letech se ve Francii zrodil surrealismus. Tento směr se vyznačoval absolutní nezávislostí umělcovy fantazie na vnější realitě. Inspiraci hledali tvůrci ve snech, halucinacích, deliriích apod. Prolínali tak sen se skutečností. Své kořeny nacházeli už u **Bosche, Arcimbolda** a **Goy**, ze současníků je ovlivnili především **Sigmund Freud** a italský umělec **Georgio de Chirico**, který měl vliv i na dadaismus. Nejvíce známým a ojedinělým zjevem se stal

Salvador Dalí, který se prezentoval jako malíř, sochař, filmař, tvůrce nábytku, šperků, divadelních scén a reklam. **Dalí** je rovněž spoluautorem prvního surrealistického filmu *Andaluský pes*, který režíroval jeho přítel **Luis** surrealisté byli dále básník, spisovatel a teoretik **André Breton**, který vydal roku 1924 *Manifest surrealismu*, **Max Ernst**, **Joan Miró**, **René Magritte** apod. V Čechách se nejproslulejšími surrealisty stali dvojice **Jindřich Štyrský** a **Toyen**, **Mikuláš Medek**, dále mluvčí Surrealistické skupiny **Karel Teige**, který se věnoval především tvorbě surrealistických koláží a vyvinul tzv. obrazovou báseň. Surrealisté představují důležitou část této práce a budu se jimi zabývat ještě v dalších kapitolách.

Jako posledního zmíním **Francise Bacona**, mistra figurativního umění a jeho obraz *Portrét Isabely Rawsthornové, stojící na ulici v Soho* (1967). Žena má rozmazaný obličej, který působí poněkud zvířecím dojmem, v pozadí je auto, jehož kolo se zároveň stává rohem býka.

Malíři mohou dosáhnout deformace různým způsobem, ale v této práci se budu zabývat především otázkou deformace těla ve fotografii, tudíž výčet mistrů výše uvedených považuji pro představu za dostačující.

Prvky deformace spatřuji také u filmové avantgardy, zastoupené všemi možnými směry a výtvarnými formami. Ať už avantgardisté reagovali na politické, společenské či jiné skutečnosti, ztvárněním a vyjádřením svých odkazů se stavěli proti proudu. Rozbíjeli do té doby platná filmová pravidla novými výrazovými prvky a vytvářeli vlastní dramatické hodnoty. Film chtěli také odpoutat od vlivu jiných umění. Pro surrealismus se film ukázal jako nejvhodnější médium k realizaci jakýchkoli zdánlivě nemožných scén.

Francouzská avantgarda vznikla za dob němého filmu. Tvůrci – **Alberto Cavalcanti**, **René Claire**, **Jean Epstein**, **Germaine**

Dulacová, **Luis Buňuel** - autoři snímků *Andaluský pes*, *Pád domu Usherů*, *Mezihra*, *Škeble a kněz* atd. se snažili od roku 1923 prolomit ve filmu tradiční způsoby myšlení. V avantgardním filmu *Mezihra* (1924) **Reného Claira** hrají umělci **Marcel Duchamp**, **Francis Picabia**, **Erik Satie** a **Man Ray**, který přinesl do filmu své rayogramy. Ve filmu *Škeble a kněz* (1928) autorky **Germaine Dulacové** s řadou experimentálních prvků hrají důležitou roli ženy, což je pro autorku typické vzhledem k jejímu feministickému založení. **Jean Epstein** natočil film *Pád domu Usherů* podle povídky **Edgara Alana Poea**. Stejně jako v literární předloze těží film své napětí z tajuplných a děsivých detailů. Surrealistické scény, snové a symbolické prvky byly též typické pro **Luise Buňuela**. Ve filmu se řetězí volné asociace: rozřezávání dívčího oka břitvou, obraz ruky s hemžícími se mravenci, muž v místnosti táhne dva svázané kněze a klavír se zdechlinou osla apod. V Paříži také vznikla kolem roku 1925 malá kina, která se specializovala především na projekci avantgardních filmů.[3]

Německá avantgarda vznikla rovněž ještě za éry němého filmu. Řada mladých tvůrců uváděla své krátké filmy, v nichž odmítala jak dějové zápletky, tak samotné skutečno, které nahrazovali abstraktními obrazy a různými zvukovými efekty. **Walter Ruttman** použil jako první ve své *Melodii světa* zvukový film. Všestranně nadaný umělec, sochař, malíř, designér, teoretik, učitel na Bauhausu, fotograf a filmař **László Moholy-Nagy** vytvořil abstraktní film *Černá bílá šedá*.

V popředí anglické avantgardy stáli zejména **Oswell Blakeston** a **Len Lye**. Dánsko mělo avantgardního tvůrce ryze abstraktních filmů – malíře **Wikkinga Eggelinga**. V Holandsku založili mladí, průbojní tvůrci nového filmu organizaci Filmliga.

Československá filmová avantgarda měla také silné zastoupení v čele s **Alexandrem Hackenschmiedem**, **Otakarem Vávrou** a **Janem Kučerou**. **Hackenschmied**, člen Filmklubu, vytvořil filmy

se zajímavými fotografickými záběry. Experimentální filmy *Bezúčelná procházka* a *Odpolední osidla* obsahují motiv zrcadlení a rozdvojení hlavní postavy. V *Odpoledních osidlech* je postava hlavní hrdinky zobrazována jako její stín, který se pohybuje a vytváří tak různé deformace. Ze současných filmařů, kteří točí avantgardní filmy a objevují se v nich známky deformace, bych ráda uvedla **Davida Lynche**, **Larse von Triera**, **Pedra Almodóvara**, **Emira Kusturicu** a anglického režiséra **Petera Greenewaye**. Jeho osobité, oslnivé a obrazově opulentní snímky, jsou plné magie a šokujících efektů. Autor, jehož tvorba byla známa jen úzké skupině nadšenců, prorazil roku 1982 snímkem Umělcova smlouva. Greeneway zde doslova vykreslil duši baroka, svou obrazovou básní diváka přivedl do sedmnáctého století. Další známé filmy jsou např. *Prosperovy knihy*, *Topení po číslech*, *Kuchař, zloděj, jeho žena a její milenec*.

Za českou kinematografii uvedu **Jana Švankmajera**, který umí mistrně spojit realitu, sen a hru. Kombinuje hraný, animovaný a loutkový film. Kromě krátkých filmů natočil čtyři celovečerní snímky – *Něco z Alenky*, *Lekce Faust*, *Spiklenci slasti* a *Otesánek*.
Režisér **Tomáš Vorel** také vybočuje z obvyklé produkce filmů svými experimentálními snímky. V jeho filmech vystupují české avantgardní divadelní spolky *Sklep*, *Vpřed*, *Křeč*, *Mimóza* a *Kolotoč*. **Vorel** přibližuje originální tvorbu těchto divadelníků v jednotlivých povídkách filmu *Pražská pětka*, dále v hořké komedii vysmívající se komunistickému režimu *Kouř*.

V neposlední řadě nemohu opomenout deformaci v architektuře. Neboť dům je jako tělo. Všechny rozměry v domě se odvíjejí od rozměrů lidské postavy – výška chodeb, schodů, tvary zařízení interiéru

atd. Deformace „těla" domu pro mě představuje možnou paralelu s deformací těla.

Na geometrické tvary a asymetrii byla bohatá architektura konce devatenáctého století, nazvaná romantickým klasicismem. Sérii grandiózních, většinou však nerealizovaných projektů vytvářeli například **John Soan** (projekt *Bank of England* bohatý na dramatické deformované tvary) nebo **John Nash**, který vytvořil v plánu komerční třídy v Londýně snový park asymetrických křivek. Nejlepší příklad architektury se znaky deformace však představuje perla španělské architektury **Antoni Gaudí**, jehož stavby v sobě nesou secesní, barokní i gotické rysy. Jeho nejznámější stavbou je nedokončená katedrála *Sagrada Familia v Barceloně* a rovněž tak nedokončené sídliště v parku Güel. Jako další názorný příklad deformace uvedu modernistické stavby **Friedensreicha Hundertwassera**, jimiž se chlubí Vídeň. Okna domu jsou rozházená zdánlivě bez jakéhokoli řádu, barvy a tvary domu se roztékají a ten pak působí jako roztátý dort či barevný sen. Praha naopak může předvést kubismus v takové šíři forem a mnohosti deformací, jako žádné jiné město na světě. Dokladem toho jsou pozoruhodné deformace lineárního až krystalického kubismu v architektuře **Josefa Gočára** *Dům u Černé Matky Boží*, **Josefa Chochola** vily na Vyšehradě, dále také v řadě interiérových doplňků, nádobí, dále v malířství, grafice, typografii, sochařství.

K dalším osobitým tvůrčím činům můžeme přiřadit díla architektů tzv. individualistické moderny. Změny, k nimž v souvislosti s nástupem moderny dochází, se nejvýrazněji odrážely ve změně formy. V jejím duchu pracovali **Otto Wagner**, **Viktor Horta**, **Jan Kotěra**, Francouzi bratři **Perretovi a Le Corbusier**, Američan **Frank Lloyd Wright,** Němci **Walter Gropius**, **Mies van der Rohe** a **Henry van de Velde**. Někteří autoři byli svázáni také s hnutím secese (**Jan Kotěra**), ale později začali tvořit nové konstrukce ve

stylu moderny. **Adolf Loos** zastával názor, že každá forma je obrazem vývoje směřujícího k dalším zdokonalením a trvá, dokud se nezmění potřeba žádající její vznik a pokud není nahrazena útvarem dokonalejším. Za neúčelné považoval měnit formu z pouhé vůle, z umělecké fantazie či módní a obchodní spekulace, neboť tam, kde určitá věc obsahuje relativní stupně dokonalosti svého vývoje, tam se zastavuje její tvar, pokud si změněná potřeba nevyžádá nový tvar.[4] Od klasické moderny se pak distancuje **Robert Venturi**, který se snažil zbourat jednolitou plochu budov. Hlavní představitelé postmodernismu jsou **Philip Johnson**, **Michael Graves**, ač čerpají inspiraci v historii, přetavují motivy ve zcela nové, originální výsledky.
Ať už je to **Utzonova** *Opera v Sydney*, *Centre Pompidou* v Paříži od tvůrců **Piano** a **Rogerse**, **Wrightovo** *Guggenheimovo muzeum* v NY nebo *Tančící dům* **Miluniče** a **Garyho** v Praze, tyto významné realizace druhé. poloviny dvacátého. století pro mě představují ikony, které se vymykají běžnému rámci soudobé architektury a téma deformace dobře doplňují.

V každém uměleckém díle je uložená zkušenost a v ní skrytý poklad, který je darem a výpovědí o tom, čím jsme a v čem a jak žijeme.

1 Čapek, Josef: Jak se dívat na moderní obrazy, F. Borový, Praha 1935
2 Čapek, Josef: Jak se dívat na moderní obrazy, F. Borový, Praha 1935
3 Beierová, Brigitte: Kronika filmu. Fortuna Print, Praha 1995.
4 Haas, Felix: Architektura 20. století, Státní pedagogické nakladatelství 1978.

1.2 Deformace jako mýtus krásy

Vlasy a zuby černé jako eben, obličej jako mango, nos vysoký tak jemně jako rostoucí list kokosu a oči jako holubice, tak vypadá vietnamská krasavice...[1]

V historii vzniklé skupiny lidí spojuje společný původ, dané kulturní znaky, mentalita, tradice atd. Příslušníci daného etnika mají povědomí vzájemné sounáležitosti a zároveň odlišnosti od jiných národů. Prehistorické sochy Venuší svědčí o tom, že kult krásy, milostný cit a milostný akt, uctívání ženy nebo muže jako symbolu plodnosti, jsou nejstaršími uměleckými náměty na světě. Jak známe z pohádek, filmů, dokumentů, písní, přísloví a jiných pramenů, každé etnikum kladlo důraz na jiné principy krásy. Různé etnické skupiny posuzují a přijímají estetické jevy z hlediska tradic a hodnot. Co je například krásné pro Afričany, není přijatelné pro Evropany. To, co může Evropan považovat za deformaci těla, je u jiných národů dlouho uznávaný symbol krásy. V Číně má dlouholetou tradici malá, deformovaná nožka žen. Ty nosí odmala speciálně upravené menší boty, které zamezují dalšímu růstu chodidel. Důvodem není náboženský rituál, ale sexuální pohnutky. Muži v Číně vkládají při milostném aktu celé ženino chodidlo do úst a jazykem dráždí její erotické zóny. Japonci zbožňují bílou pleť a kulaté oči. Typickým příkladem jsou gejši, které mají úplně bílou pleť, nesmí se nikdy zamilovat, ani vdát. Japonské gejši se staly zdeformovanými oběťmi krásy. Nejsou to žádné prostitutky, jak jsou někdy mylně nazývány, ale nejlepší a nejdražší společnice, které nesmí mít s klienty intimní poměr. Na gejšu musí dívka studovat speciální školy odmala. Naučit se být gejšou je velice těžké. Nejvzácnějšími gejšami jsou panny, jejichž panenství je velmi draze placeno. Nosí speciální účes ve tvaru broskve znázorňující dámské přirození a nikdo jiný

nesmí takový účes nosit. Kromě těchto sličných obětí má ještě dnes většina japonských žen stejné oči, protože se jim přibližně od šesti let operují.

Považujeme za deformaci kult malých, násilně pěstěných nohou u čínských žen, vybělování pleti u Japonek, tetování u Arabek, vycpávání hýždí, či prodlužování krků náramky, vytahování ušních boltců, zvětšování dolních pysků u rtů u Afričanek, černění zubů, vytrhávání zubů, řezání, lámání žeber, tetování, obřízky, pigmentace, propichování kůže na různých částech těla apod.? Pro některé národy jsou tyto praktiky od pradávna uctívány a dodržovány. Evropský pohled na tyto tradice je nutně zkreslený a neúplný, protože na rozdíl od našeho vnímání krásy a erotiky nejde u těchto etnik až tak o erotiku, jako o magii a nábožensko-rituální význam. *„V nepřístupných horách jižního Súdánu žije asi osm tisíc hrdých, božských Nubů. Jsou zosobněním tělesné dokonalosti – mají velké, pravidelné, částečně vyholené hlavy, výrazné obličeje a svalnatá hladká těla, zdobená jizvami."* (Susan Sontagová, úryvek z textu *Fascinující fašismus*, Revolver Revue 20).[2] Těžko bychom se v nějakém koutě Evropy ještě dnes setkali s receptem na krásu *Pořádně jez, budeš se líbit*, kdežto Africké národy budou toto heslo ještě dlouho ctít. Právě tak některé kmeny uctívají ženské orgány, pro které mají rozličné podoby a symboly a jiné zase uctívají falický symbol, pro který bývá někdy užíván symbol hada. Nejen pro jeho tvar, ale také proto, že někteří hadi žijí pod zemí a jsou proto považováni za zástupce mrtvých, jenž mívají vliv na plodnost.[3]

Deformace, jako například piercing nebo tetování, si lidé nechávají dělat po celém světě dobrovolně, z vlastní vůle, aby svá těla zkrášlili, odlišili se od ostatních a tím se zviditelnili. Takovýto způsob deformace může mít ale i hlubší psychologický podtext. Důvodů, proč si lidé zdobí svá těla, je několik a liší se podle věku jedince, který se pro tento krok rozhodl. V období dospívání může jít o projev psychické

deformace jedinců trpících komplexy, kteří se chtějí také nějak zviditelnit nebo lidí ovlivněných určitou sociální skupinou v níž se pohybují a přejímají její názory. Pokud se postupem času tito jedinci rozhodnou svá zdobení zase odstranit, neuvedou však své tělo už nikdy do původního stavu.

Dalším aspektem deformací může být tělo poznamenané úrazem či těžkou nemocí. Malé povrchové deformace, jakými jsou například jizvy, které má ve větší či menší míře každý z nás, jsou brány jako přirozený jev. Jakmile je zranění většího charakteru a odlišuje evidentně formu těla od těl ostatních, přijímáme je s větší či menší strnulostí, respektem či strachem.

Řada deformací je nevratná. Poznamená a změní nejen formu těla fyzického, ale ovlivní i tělo duševní a to na celý život jedince.



Hans Bellmer – Panenka 1937

1 Nejedná se o žádný citát, ale pouze o mou představu krásné Asiatky.
2 Sontagová, Susan: Fascinující fašismus. Revolver Revue 20, Praha 1992, str.193.
3 Šťovíčková-Heroldová, Eva; Herold, Erich: Africké lásky, africká manželství. AZ Servis Praha, 1994.

1.3 Psychologické aspekty deformace

Cit, jenž mysl zneklidní,
Navenek vždycky
Vyjeví svou podobu.
Zeami Motokijo[1]

V kapitole *Deformace jako mýtus krásy* jsem hovořila o tom, jak různé etnické skupiny posuzují a přijímají estetické jevy z hlediska tradic a kulturních hodnot jim vlastních. V další hypotéze se budu soustředit na psychické podoby deformací, podle nichž na sebe bereme i svou vnější podobu. Skrze ni pak působíme na okolní svět. Zamyslíme-li se nad deformacemi těla psychického, usoudíme, že mohou být příčinami některých deformací těla fyzického. Lidská psychika vystihující povahové rysy, citový stav, emocionální vyjádření apod. se projevuje navenek a tudíž přímo souvisí s hmotným tělem. Ať už definujeme duši jakkoli, je zřejmé, že k této definici bude patřit, že duše je něčím podstatným, co teprve dělá celkový profil jedince.

Za zajímavý příklad pokládám fotografii *Ábel a Kain* (1998) od **Ivana Pinkavy**, kde jsou světy psychiky a tělesnosti vzájemně propojeny. Dva stejní bratři Ábel a Kain, jejichž výrazy tváří a pohledy očí jasně prozrazují, kdo je oběť a kdo je vrah. *„Smysly, paměť, obrazivost, všechny pasivní vlastnosti, to všechno zajde se smrtí tělesnou; ale rozum, vědomí věčné pravdy zahynout nemohou"* (Spinoza)[2]

Z nedostatku citu a lásky, či z jiných negativních tlaků okolí, ztrácí psychika svou stabilitu a optimální míru lidské přirozenosti. Člověk však neztrácí svou psychickou rovnováhu jen díky tlaku okolí, ale i díky sobě samému, díky předchozím zkušenostem s podobnými tlaky. Nejde jen o to, že "cítíme" tlak, ale i o to, co si o něm (a jeho původci) myslíme. Například úplně jinak budeme vnímat chválu nebo

kritiku od člověka, na němž nám záleží a od člověka, který nám je nesympatický. Nazvěme tento stav deformací, jejíž příčinou může být omezování, věznění nebo jiné trýznění, které nás uvnitř dusí, ubíjí a usmrcuje. Psychické nemoci, jakými jsou deprese, různé neurózy apod. jsou už jen důsledkem. *„Hranice mezi duševní normalitou a duševní chorobou je tak vágní a posunutelná na obě strany, že i v demokratické společnosti (o zneužívání psychiatrie v totálních státech nemluvě) jest se psychiatrům vždy raději vyhýbat."* (**Martin Putna**)[3]

Lloyd de Mause zveřejnil zprávy týkající se krutosti a násilí páchaném na dětech. Za poslední dvě tisíciletí historie Západu existuje nemalé množství případů dětí trýzněných ať už fyzicky či psychicky. Dětí se zanedbanou péčí, frustrovaných, které se setkaly s domácím násilím a dokonce sadistickým zacházením.[4] Ač se mohou zdát tyto výroky jakkoli extrémní či vzdálené našim představám, neměli bychom před nimi zavírat oči.

Psychická pokřivení patologickými jevy, jako jsou alkoholismus a narkomanie, patří k těm deformacím, které se zřetelně projevují i na těle fyzickém. Pokud jsme v předchozí kapitole hovořili o piercingu či tetování jako o deformaci dobrovolně zvolené, avšak ireverzibilní, týká se to samé také alkoholismu i narkomanie.

Pokud se umělci podaří pomocí fotografie zachytit psychické procesy v člověku, možná že zobrazením deformace ve fotografii vyjádří na povrch ještě mnohem více.

1 Kalvodová, Dana; Novák, Miroslav: Vítr v piniích, japonské divadlo. Odeon, Praha 1975, str. 79.
2 Baruch d'Espinoza, řečený Benedictus de Spinoza (1632–1677), holandský filozof židovského původu.
3 Putna, Martin: Mnoho zemí v podzemí. www.souvislosti.cz.
4 Fromm, Erich: Mít nebo být. Naše vojsko, Praha 1994, str. 42.

2.Fotografický akt – cesta od estetizace k deformaci

Fotografie by měla deformace ukazovat, nemusí odrážet přesně skutečnost, ale její poselství musí být pravdivé. Fotograf by se nikdy neměl bát fotografovat, protože pokud se o utrpení lidé nedozvědí nebo si je neuvědomí, hrozí, že tragedie nebude mít konec. „A jedna věc je horší než konec plný utrpení – utrpení bez konce"[1] (W. Churchill)

Historie fotografie aktu je pravděpodobně tak stará jako fotografie sama. Od okamžiku, kdy byla vynalezena, nebylo daleko k tomu, aby člověk pocítil touhu zachytit na fotografii obnažené tělo. Akt se stal vedle portrétu nejviditelnějším, nejžádanějším a nejsledovanějším žánrem fotografie. Je interpretován různě: jako klasický akt zachycující věrně skutečnost, jako netradiční akt plný fantazie, jehož kořeny nemusí vycházet z racionality a reality a nebo naopak může reagovat právě na realitu, společenské dění a reflektovat ji v různých podobách, ztvárněních a deformacích. Tělo patří k nejvýraznějším a nejcharakterističtějším znakovým systémům. Dřívější symbolika obnaženého těla na fotografiích nám nabízela zjednodušený výklad o cudnosti a studu, také o touze zobrazovat erotiku a sexuálno. Autorům nešlo tolik o umělecké zpracování, chtěli především zachytit tělo jako symbol ženství, krásy, erotiky.

V první polovině devatenáctého století se fotografové snažili co nejvěrohodněji a nejrealističtěji zachytit skutečnost. Fotografie jim přitom sloužila jako dokonalejší forma pro zachycení obrazu, proto neměli potřebu lidské tělo na fotografiích deformovat. Potřeba zobrazovat lidskou nahotu vyšla na povrch velice záhy po vynálezu daguerrotypie. Jedním z prvních aktů, u kterého známe autora, a který je

podle všeho prvním mužským aktem vůbec, je autoportrét francouzského vynálezce **Hippolyte Bayarda** (1801–1887). Jedná se o půl akt, na němž je do půli vysvlečené Bayardovo tělo, který je se zavřenýma očima a s rukama sepjatýma v klíně jakoby ponořen do spánku. Na zadní straně fotografie je prý text, kde stojí francouzsky *„Mrtvola muže, kterou vidíte na druhé straně, patří panu Bayardovi, objeviteli metody, jejíž vynikající výsledky jste právě spatřili…"* Tato slova jsou nakonec podepsána autorovými iniciálami "H.B.", takže se jednalo o ironizující vtip s trochou pravdivé hořkosti.[2]

Počátky aktu v českých zemích můžeme zaznamenat už na začátku čtyřicátých let devatenáctého století, kdy se objevily první daguerrotypie s erotickými motivy, které byly zpravidla anonymního původu. Z historického vývoje dějin fotografie aktu je dle mého názoru celkem zřejmé, že deformace těla ve fotografii se mohla objevit teprve poté, co fotografie aktu prošla klasickou formou do té míry, že někteří umělci pocítili potřebu pohled na krásu lidského těla zachytit jiným, zatím neotřelým způsobem. Zároveň, pokud mluvíme o deformaci těla v aktu, je nutné si uvědomit dobu, ve které se objevila poprvé. Konec století se totiž nesl v duchu technického pokroku. Ve společnosti proběhla řada významných změn, které se zákonitě odrazily v umění a tudíž neminuly ani fotografii. U deformace aktu je lze považovat přímo za stěžejní impuls pro nový úhel pohledu umělců na lidské tělo, který vedl ke vzniku silných uměleckých ambicí, vyříbil vkus a žánr aktu takto mohl odhalit svá nová poselství.

1 Gilbert, Martin: Churchill – Život. BB Art 2002
2 Koetzle, Hans-Michael: Slavné fotografie. Taschen/nakladatelství Slovart. Praha 2003, str. 30.

3. Klasifikace deformací

Klasifikovat umění je velmi náročné a problematické. Umělecká díla vznikají na základě umělcovy touhy tvořit, a proto klasifikovat mnohdy znamená autora spoutat pravidly a měřítky. Většina uměleckých směrů samozřejmě svou klasifikaci nebo alespoň určité obecné rozdělení, které je mapuje a dle kterého se v nich lze orientovat, má.

Vzhledem k tomu, že klasifikace deformace aktu ve fotografii zatím neexistuje, považuji za důležité, a to nejen pro svou vlastní orientaci, vytvořit tomuto fotografickému stylu ne snad přímo zavazující a pevné, ale spíš určité orientační rozdělení. Ne takové, jež by díla tohoto druhu či jejich autory svazovalo a "škatulkovalo", ale na jehož základě by bylo možno se v konkrétních dílech, způsobu jejich vzniku a kulturně-společenském významu lépe vyznat.

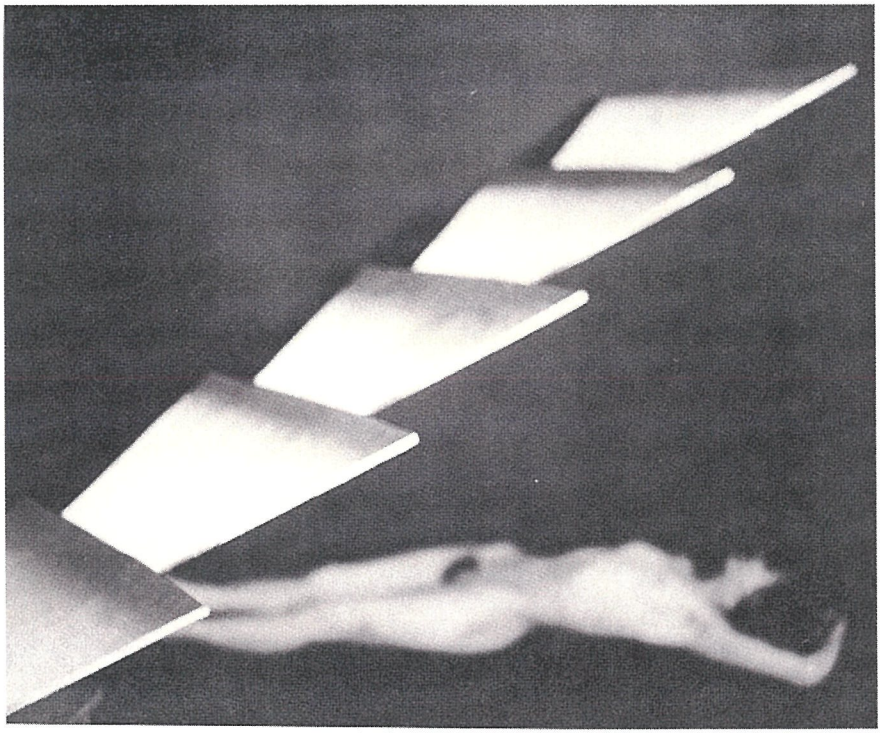
Za jeden ze základních aspektů považuji technický přístup fotografa a vnitřní umělecký náboj vedoucí autora ke způsobu ztvárnění jeho budoucího díla. Hlavními kritérii u klasifikace deformace těla shledávám, zda manipulace fotografa s tělem byla způsobena před zmáčknutím spouště nebo k ní došlo až poté, co byl objekt vyfotografován. Další důležitou okolností je způsob, jakým umělec došel k výslednému obrazu, zda to bylo technickými či mimotechnickými prostředky. Díla autorů budou tedy rozdělena do dvou hlavních kapitol podle toho o jaký typ deformace půjde. Kapitola *Technické deformace* obsahuje ještě dvě podkapitoly, z nichž jedna nese název *Optické deformace* a zabývá deformacemi lidského těla vytvořenými optikou, záběry zblízka, ohniskovou vzdáleností a prakticky vším, co je v nejširším slova smyslu optikou možné dosáhnout; druhá část nazvaná *Manipulace obrazu těla* se týká autorů deformujících prostřednictvím materiálu a zahrnuje práce, na nichž je tělo deformováno pomocí koláže, fotomontáže, ale lze sem zařadit také proláže,

geláže, dvojexpozice a další techniky, u nichž autor mechanicky či digitálně manipuluje s materiálem. Druhá základní kapitola této práce je pojmenována *Fyzické deformace* a dělí se na část s názvem *Tělesné vady a postižení* využívající fotografie s motivy různých mrzáků, tělesných postižení, zohyzdění apod. a *Deformace momentální*, kdy fotograf aktivně zasahuje do tělesných proporcí, nějakým způsobem s tělem fyzicky manipuluje a tím ho znetvoří. Deformuje jen pro tu danou chvíli než zmáčkne spoušť. Jedná se o deformaci provedenou v prostoru před objektivem fotoaparátu, jinak řečeno autor transformoval objekt tím, co dělal před objektivem, před exponováním filmu.

Někteří autoři ve svých dílech kombinovali více druhů deformací, z tohoto důvodu se o nich může hovořit v jednotlivých kapitolách opakovaně.

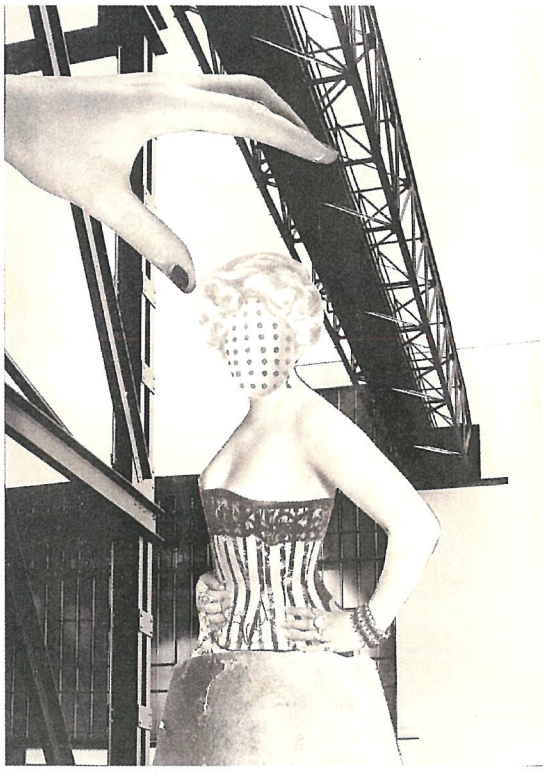
Podle jakého měřítka lze stanovit co je a co není deformace? Kde je hranice určující co ještě do této oblasti spadá a co již nikoli? Vždyť k deformaci dochází pokaždé, když fotograf zmáčkne spoušť. Žádná fotografie není otiskem reality a nemůže zprostředkovat skutečnost tak, jak ji vidí lidské oko. Tyto dohady se pokusím usměrnit tvrzením, že předmětem zkoumání této práce jsou díla zprostředkovávající deformace evidentně vyvolané fotografem pomocí techniky; záměrným autorovým výběrem tělesně vadného či postiženého těla; nebo cílenou manipulací vyvolávající na objektu deformaci. Jedná se tedy o deformace odchylující se od běžně vnímaného normálu. Takový druh vnímání v nás může podněcovat zvláštní reakce pohoršení, zděšení nebo alespoň zamyšlení se nad skutečností, že "něco" je jinak. Míra této odchylky může být závislá na vnitřním soudu a na míře citu každého z nás, na osobním morálním kodexu apod. Abychom se neocitli na tenkém ledu, budou hranice, které se pokusím vymezit otázce deformací těla v aktu záviset na způsobu, jakým autor k výsledné deformaci dospěl, zda je fotografie inscenovaná a je evi-

dentní, že deformace není dílem náhody. Mnoho lidí by se mohlo ptát, kam řadím fotografie s deformacemi způsobenými stářím, kdy je tělo deformováno biologicky zcela přirozenou cestou? Deformace způsobené přirozenou cestou – stárnutím, shrnutím kůže při zaujmutí nějaké pozice, podbradky, fotografie jakkoli zdobeného těla atd., všechny tyto operace jsou mimo rámec mého zkoumání a do deformací zařazeny nebudou. Proč jsem do svých úvah o deformacích nezahrnula nudogram a fotogram? Budu-li se řídit podle algelmatiky profesora **Jána Šmoka** fotogram ani nudogram nespadá do oblasti fotografie a nemohu jej tudíž počítat ani mezi deformace těla ve fotografii aktu. Další otázka vyvstává u deformování těla stíny, světlem a protisvětlem. Pokud by bylo tělo na fotografii zřetelně deformováno na základě světla či stínu, jako je tomu například u některých aktů **Františka Drtikola**, **Tona Stana**, **Ernestine Rubenové** atd., můžeme je řadit mezi technické deformace.



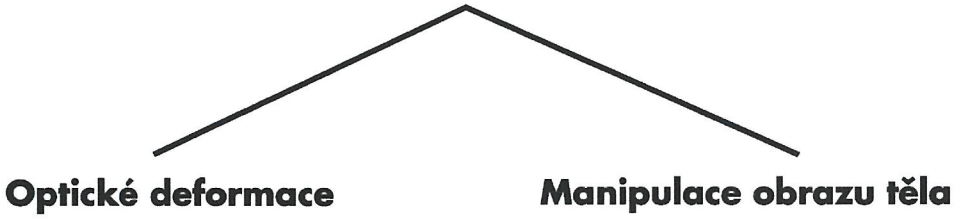
František Drtikol – Bez názvu 1927

K problematice deformace těla se vztahuje celá řada otázek... Jaký je rozdíl mezi ženským a mužským deformovaným aktem? Jak se projevuje tělo uvnitř a jak navenek? Jaký je vztah mezi duševními a tělesnými zákonitostmi? Je tělo soukromé či veřejné? Jak se navenek projeví citové ochladnutí, duševní vyprázdnění, zlhostejnění a odcizení vůči sobě samému? V pojetí existencionalismu by pojem odcizení člověka od jeho vlastního těla předjímal nebezpečí sebezničení. Většina lidí se není schopná vyrovnat se svým tělem a sama se sebou po celý svůj život. V průběhu života své tělo různě deformují v domnění, že dosáhnou jakéhosi tvaru dokonalosti, místo aby si celistvě uvědomovali sami sebe, svou totožnost v průběhu času. Za důležité pokládám hledání identity sebe sama, síly zůstat sám sebou i přes veškeré překážky a různosti stavů a nepřipustit k svému tělu žádné vnitřní ani vnější deformace. Domnívám se, že mnozí původci deformovaných aktů řešili celou řadu principielně podobných otázek, na něž odpovídali svojí tvorbou.

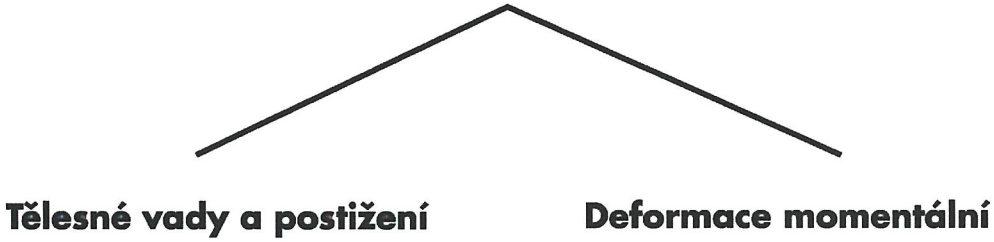


Karel Teige – Bez Názvu 1941

I. Klasifikace deformací



II. Fyzické deformace



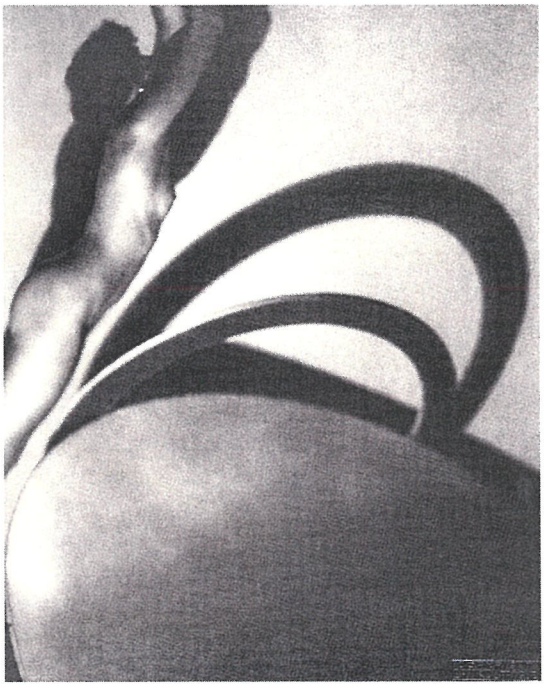
3.1 Technické deformace

Jedná se o zobrazení fotografického díla způsobem stanoveným technikou, v daném případě optikou, umožňující získání požadovaného výsledku. Dále způsobem zpracování materiálu za účelem měnit tvar a sestavit jej s cílem získání konečného fotografického obrazu. V tomto případě jde o techniku koláže a fotomontáže.

3.1.1 Optické deformace

Optické deformace jsou způsobené optickým zkreslením na základě ohniskové vzdálenosti, clony, širokoúhlého objektivu či teleobjektivu, ale řadí se sem také jakékoli extrémní úhly pohledu, záběry zblízka, zkreslení způsobené pohybovou neostrostí nebo deformace vyvolané na základě jiného optického prostředku, jakým je například zrcadlo.

V obsáhlé tvorbě **Františka Drtikola** nalezneme mnoho aktů s deformovanými stíny titánských rozměrů, ale deformovaných těl jen pomálu. Drtikol vplétal modelky do dekorací rozličných geometrických tvarů o životní velikosti, jimiž často jejich těla přetínal nebo je mohutnými stíny kulis jinak deformoval. Jindy akt deformoval tím, že jej zcela ponořil do černé tmy protisvětla a modelku v neobvyklé póze



František Drtikol – Bez názvu 1927

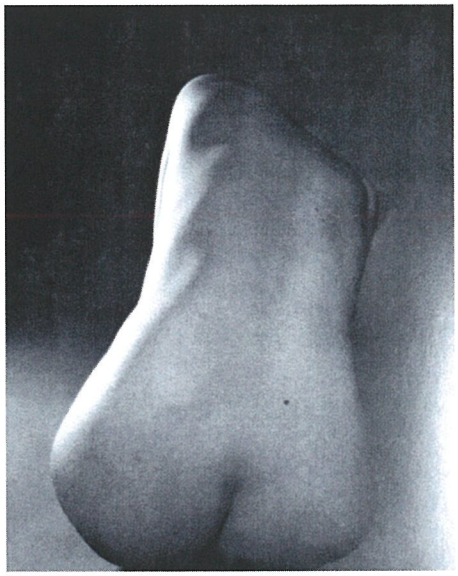
nechal splynout s kulisou. Bohatě pracoval se světly, využíval stínů dekorací nebo stínů modelek, rozmanitosti tonálních provedení a tím dokázal z mála dělat zázraky. Na snímcích *Krok I.* a *Krok II.* z roku 1929 kráčí spodní část ženského těla se svým velkolepým stínem volným prostorem, naopak *Krok III.* je zaplněn dvěma vertikálními dekoracemi, které přetínají tělo bezhlavé modelky v rozkročené póze.[1]

Miroslav Hák využil distorze tak, že vyfotografoval ženský akt v křivém zrcadle opřeném o stěnu. Sedící žena se zdviženými pažemi složenými za hlavou míří svým pohledem k lampě zářící na její tvář a hruď. Distorzí deformovaná postava, jejíž malá hlava je vzhledem k obrovské pánvi a mohutným stehnům v absolutním nepoměru, působí přitom ladně a ženský. Fotografie v sobě nese kouzlo smyslného tajemství.



Miroslav Hák – Akt 1944

U některých aktů **Karla Ludwiga** můžeme hovořit o deformaci způsobené na základě komponování v hledáčku nebo následného výřezu – *Detail*, 1941; *Detail*, 1947. V roce 1948 naopak vytvořil opticky zdeformovaný snímek *Akt* (hruška), který je velmi blízký, a to nejen motivicky, aktu ženských zad Edwarda Westona.



Karel Ludwig – Akt (hruška) 1948

Miroslav Bílek vytvářel v osmdesátých letech akty deformované optickou distorzí. Fragmenty těl čtvercového formátu byly omezeny na odstíny bílé a světle šedé, čímž působily velmi jemně a snově.

Profesor **Ján Šmok** tělo deformoval více způsoby a některé z jeho aktů řadíme též pod deformaci optickou, která ale souvisí s relativním pohybem kamery vůči snímanému objektu. Šmok šel s kamerou proti pohybu modelu a obraz deformoval díky štěrbinové závěrce.

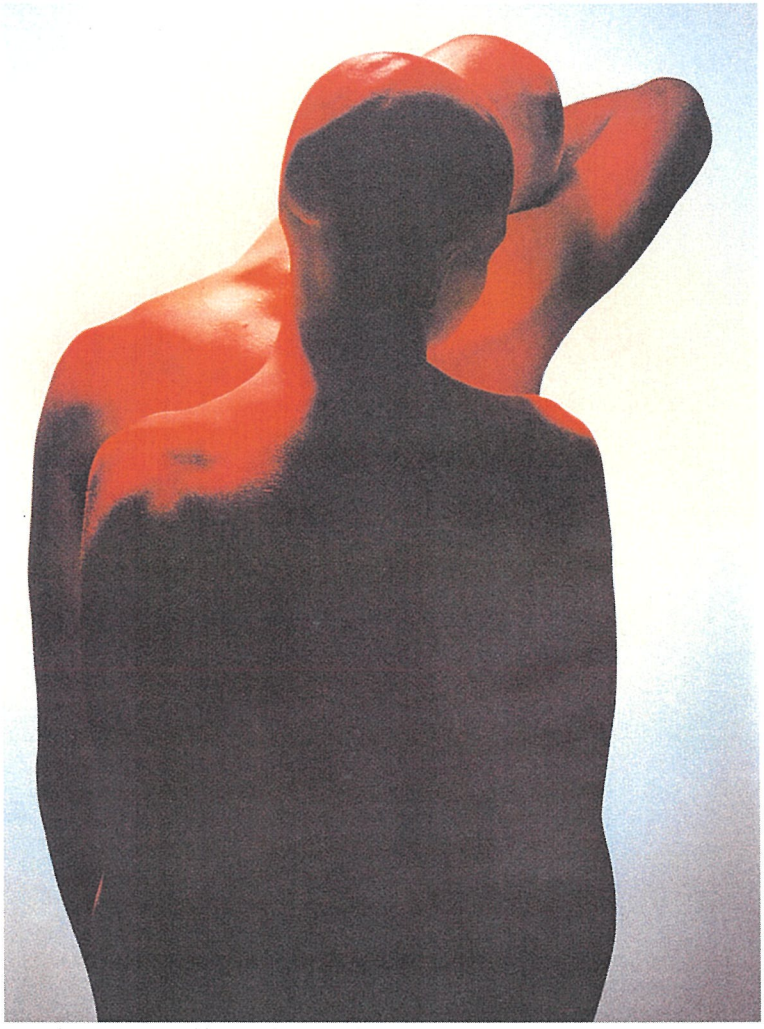


Ján Šmok – Akt 1966

Věra Váchová-Šmoková se ve své tvorbě zabývá výtvarně stylizovanými dospělými, ale také dětskými akty. V její tvorbě nalezneme také akty deformované pomocí optické distorze, jako například *Akt* z roku 1984.

S tělem jako vyjadřovacím prostředkem pracuje také **Pavel Mára**. V průběhu jeho fotografické tvorby věnované z převážné části aktům lze konstatovat, že Mára tělo deformoval hned několika způsoby, proto o něm budeme hovořit také v příští kapitole "*Manipulace obrazu těla*". Své první, původně černobílé, detailní záběry aktů zpracoval v cyklu *Těla* z roku 1969. Vytvořil zajímavé kompoziční celky se specifickým zrnem a z částí těl sestavil výtvarně působivé znaky. V letech 1984–1985 dochází u těchto aktů k sekundární transforma-

ci původního obrazu a technikou serigrafie vzniká nový soubor *Torza*. Oproti tomu jsou cykly fotografií *Corpusy, Mechanické corpusy, Černé corpusy* a *Madony* zpracované technologií cibachrome. Barevně nasvícená těla nebo jejich fragmenty, mají vyholené lebky a působí bezpohlavně jako žijící sochy. K deformaci u aktů dochází způsobem snímání, kdy tělo nabývá značného objemu, a způsobem výřezu. V posledním souboru fotografií s názvem *Madony* a *prostor* Mára zkoumá jazyk těla v prostoru. Zvláštní atmosféru s nádechem hořkosti, historické souvislosti a psychologické nuance mu poskytly exteriéry i interiéry Terezína. Barevně nasvícené androidní postavy jsou ve své anonymitě deformovány na jakýsi neživý objekt. V posledních letech se Mára vyjadřuje též prostřednictvím digitální techniky. (Rozhovor s Pavlem Márou o jeho vztahu k deformaci je uveden v příloze této diplomové práce.)[2]



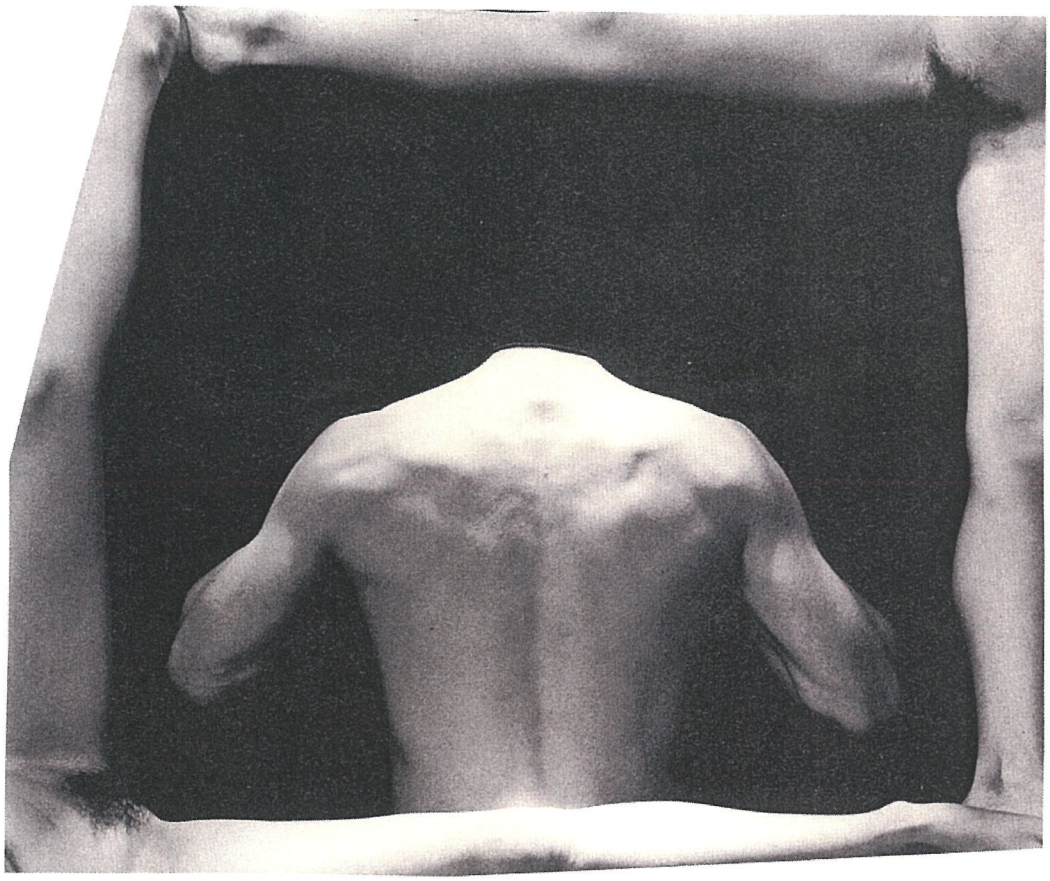
Pavel Mára – z cyklu Mechanicke korpusy 1997

Motivickou podobnost stylizovaných autoaktů **Zdeňka Lhotáka** shledáme také u **Johna Coplanse**, ovšem hloubku podstaty jejich tvorby nalezneme u každého někde jinde. V rozsáhlém souboru zvaném *Autoportréty* Lhoták fotograficky zaznamenává jednotlivé části svého těla, které deformuje pomocí optického zkreslení, svérázných úhlů záběru a nezvyklých výřezů. Autoakty nabývají netradičních objemů a forem. Složité symbolické významy jsou motivovány východním náboženstvím a vnitřním filozofickým přesvědčením autora. Lhoták pomocí fotoaparátu analyzuje projevy svého vnitřního světa navenek, sám se svým tělem vede jakýsi dialog, poznává podstatu sebe samého, řeší mezilidské vztahy atd.[3]



Zdenek Lhoták – Autoportrét č. 31 1992

Z tvorby **Tona Stana** je třeba zmínit výtvarné stylizace, kdy ve svých aktech využíval prostorové distorze, s tělem vytvářel různé důvtipné variace a abstrahoval ho na předměty a vizuální znaky, jež nepostrádaly smyslnost a erotickou náladu. Viz. ilustrace, na níž je tělo deformováno na obrazový rám. Odvážně rozkročené dolní končetiny včetně jejich přirození v každém rohu tvoří rám obrazu a svírají mezi sebou torzo mužského těla. Obraz působí hravě jako divadelní scéna, do níž vstoupil mužský a ženský princip. Metafora, hravost a parodie je autorovým fotografiím vlastní. Další deformace nalezneme u smyslných snímků *Pohádková figura* z roku 1995, *Nahoře* a *Dole* z roku 1994, kde autor důmyslně pracoval se světly a stíny. Na všech třech fotografiích jsou torza těl téměř ponořená do stínu, světelně akcentovány jsou jen nejpřitažlivější partie ženského pohlaví.



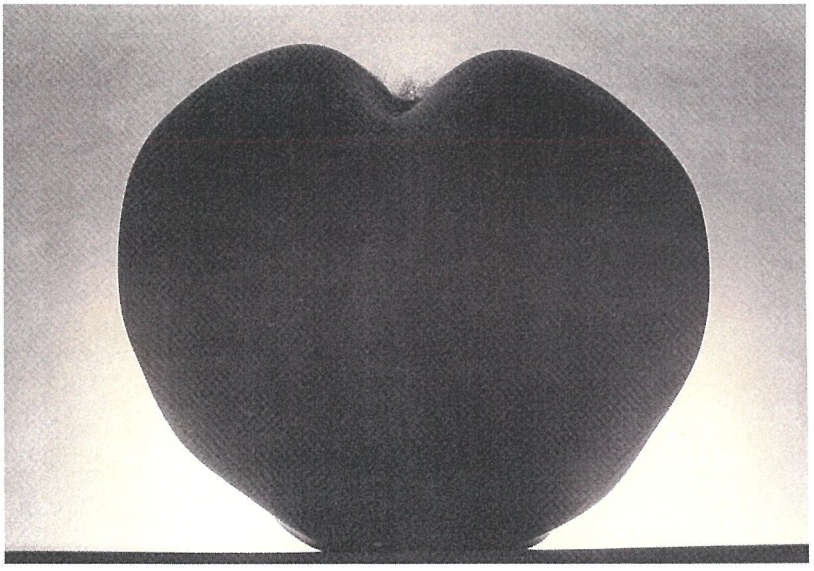
Tono Stano – Muž v rámu 1991

Susanne Pastor fotografovala detaily svého a partnerova těla při milostném aktu. Autorka nás seznamuje se svým postojem k sexuálnímu aktu. Intimní černobílé snímky jsou pojaty výtvarným způsobem, nepůsobí vulgárně, přestože jsou na nich detaily pohlavních orgánů. Pastorová deformuje na základě velkých detailů, způsobu výřezu a kompozice. Na některých snímcích dochází k abstrakci ztotožnění, kdy zobrazovaná ženská i mužská část těla splývá v jeden objekt. Dále vytváří různé asamláže v nichž spojuje intimitu svého deníku s intimitou vlastní tělesnosti.



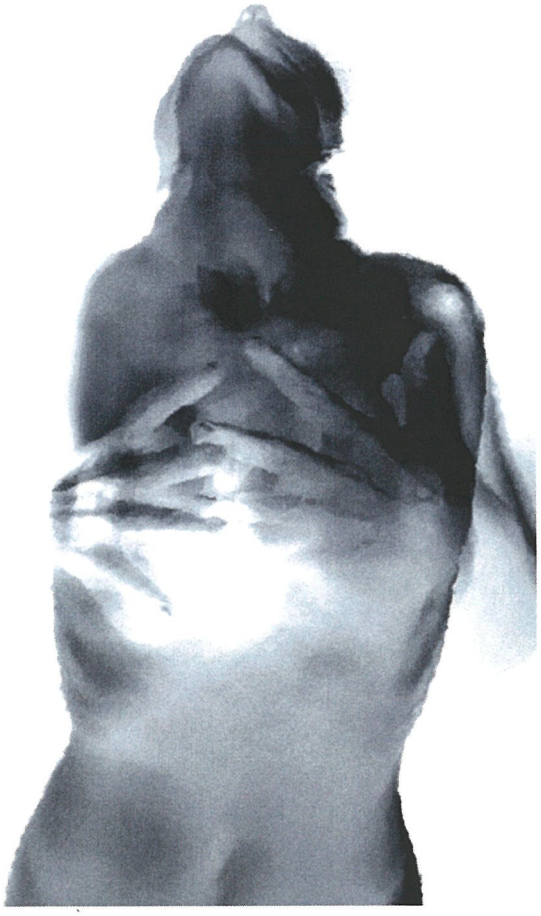
Susanne Pastor – Bez názvu 1980

Roman Sejkot ve svých aktech využíval různých prostorových tých přírodních exteriérech. V exteriérech mu k dokreslení dramatické scény posloužily přírodní kulisy z kapradí, trav, kamenů či skály. Deformované tělo se tak stalo součástí jakéhosi divadelního představení v krajině. Detailními záběry dal tělu podobu různotvárných předmětů, které doplňoval na fotografiích vtipnými komentáři. Akty deformoval výraznými stíny, často fotografoval v protisvětle a siluety těla nebo několika těl formoval do různých, někdy spletitých a často eroticky působivých tvarů.



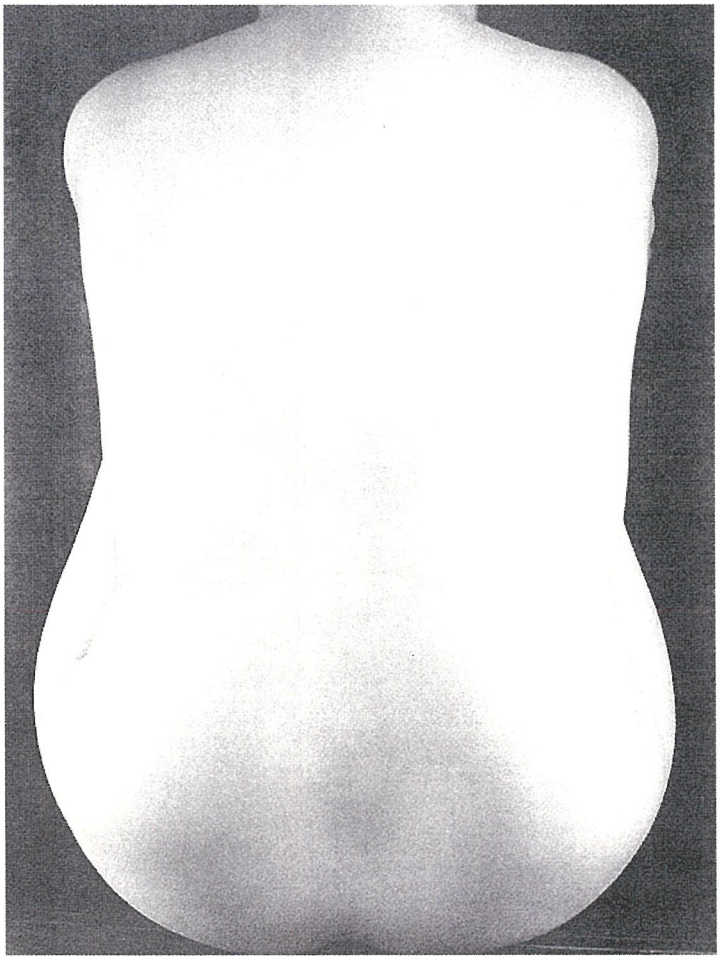
Roman Sejkot – HERPPLE 1990

Petra Šimková vyjadřuje události svého vnitřního světa v barevných, deformovaných autoaktech. Ke svému silně expresivnímu vyjádření používá kombinovaně analogovou i digitální techniku. Její cyklus *Captive insaisissable* se vyvíjel od odrazů v zrcadle za použití ručních světelných zdrojů, přes dlouhé časy a pohybové neostrosti až k snímkům čistě digitálního rázu. Při hledání a nalézání identity Šimková deformuje několika způsoby, přičemž všechna její pojetí jsou technického rázu a spadají pod *deformace optické*.
(úryvky z rozhovoru viz. příloha).



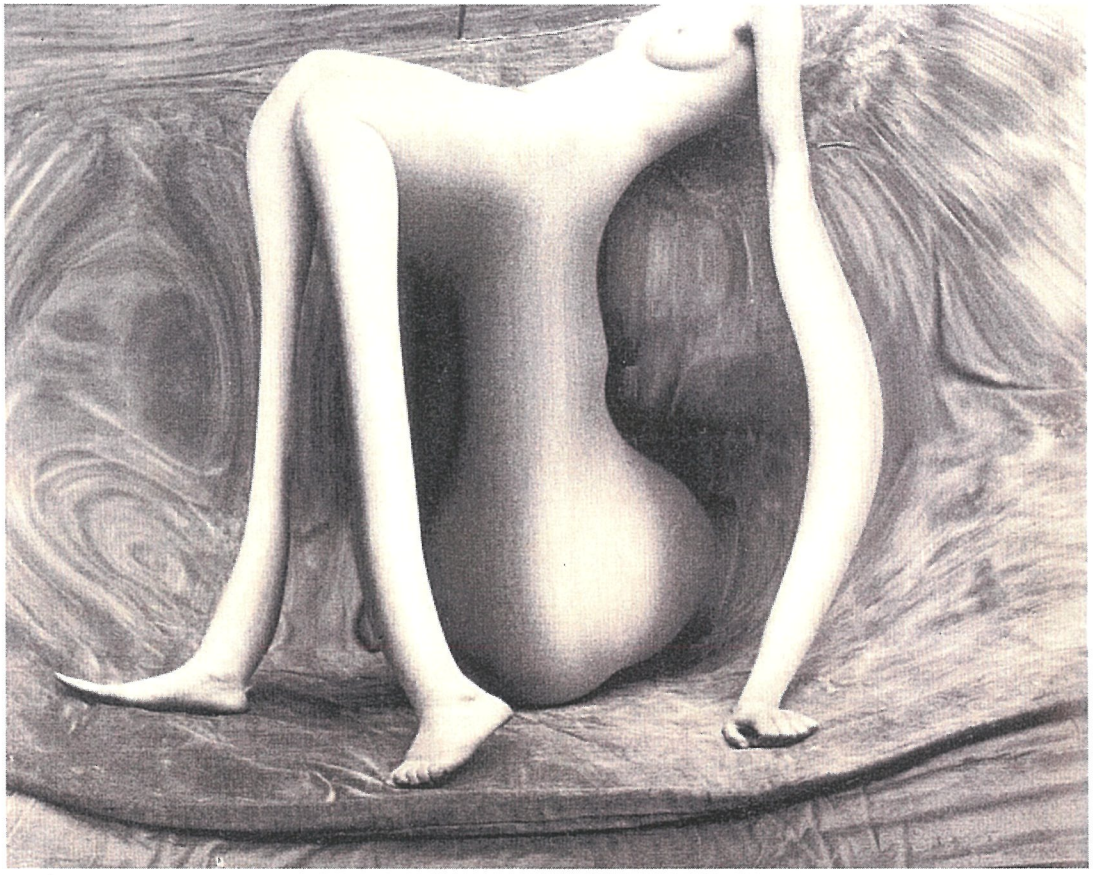
Petra Šimková – z cyklu „Captive insaisissable" 2003

Edward Weston byl významným představitelem nové objektivity, který ve svých aktech deformoval tělo pomocí širokoúhlého objektivu. V roce 1925 vyfotografoval akt ženských zad připomínajících svým tvarem hrušku a podobající se jeho jiné fotografii, na níž veristicky zobrazil papriku. Fotografie papriky je velikostně ve stejném poměru jako akt zad a oba tyto motivy působí chladně a předmětně. Westonovy fotografie s neuvěřitelnou hloubkou ostrosti a brilantní definicí detailu deklasují tělo na předmět. Weston deformuje tělo tak, že v něm není známka života, tělo je předmětem a postrádá své tělesné atributy včetně těch sexuálních. Na jiné fotografii z roku 1934 deformoval detailním záběrem ženský akt ve skrčené poloze, podobný sochařskému torzu bez hlavy a spodní části nohou. Působivé linie paží a trupu, které jsou v dokonalé kompozici rozvržené po celé ploše obrazu, se jeví jako skála či jiný přírodní útvar.



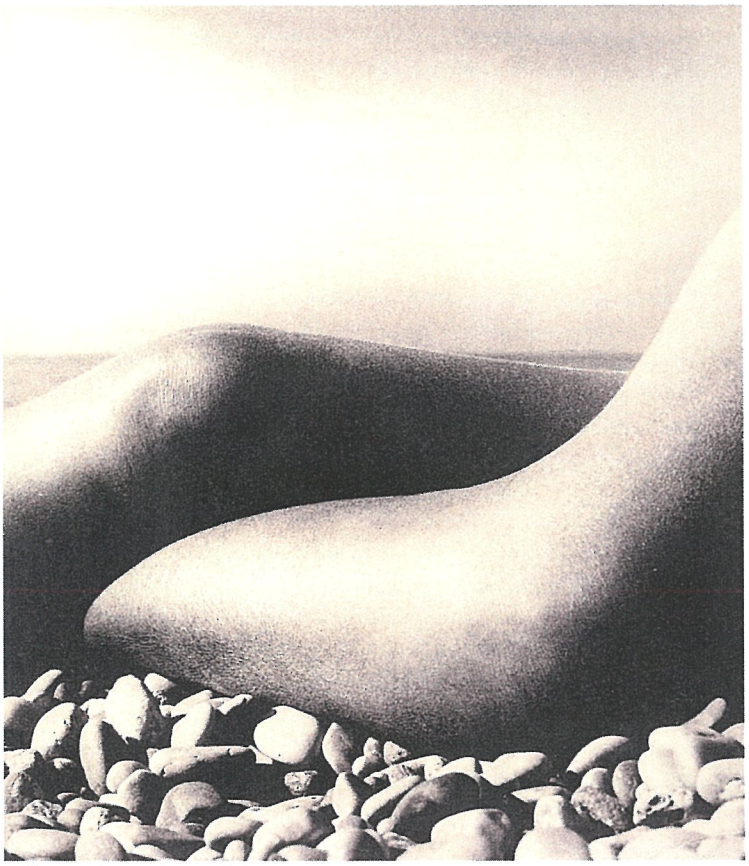
Edward Weston – Akt 1925

Oproti tomu francouzský fotograf maďarského původu **André Kertész** přeměňuje realitu ve fantazii. Svými akty deformovanými distorzí v dutých či vypouklých zrcadel si vytvořil typický, nezaměnitelný styl, charakterizující v této oblasti jeho tvorbu. Na rozdíl od **Westona** se Kertész nezajímal o ostrost ani detail, fotografoval s kamerou 35 mm a své akty deformoval s úplně jiným druhem citlivosti. Kertészovy akty jsou jakoby v neustálém pohybu. Jeho fotografie zobrazují křehkost vyvíjející se a měnící se v liniích lidského těla. Ve svých aktech šel Kertész hlouběji za vnější vzhled a pokoušel se odhalit tajemství skrytá za maskou ženské krásy.



André Kertész – Distorze 40 1933

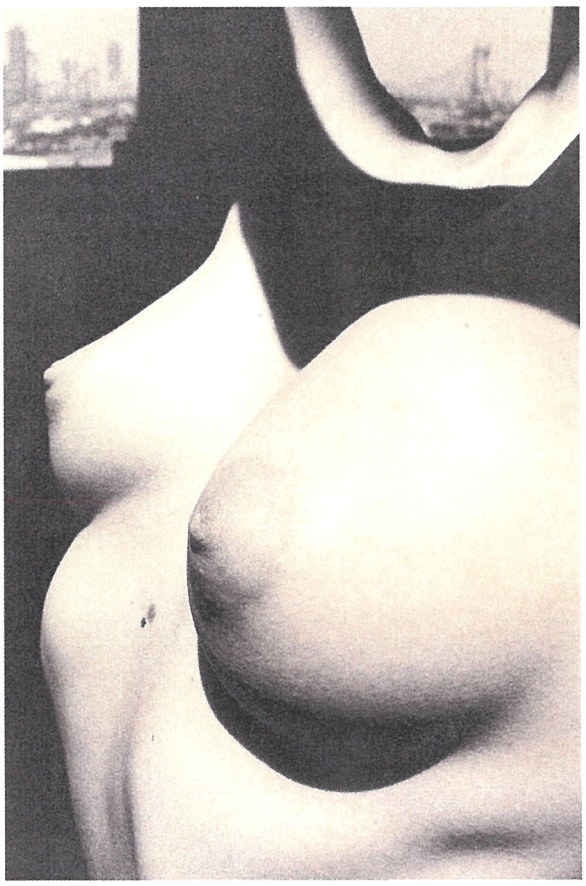
Britský fotograf **Bill Brandt** vešel do povědomí výtvarně stylizovanými akty, deformovanými extrémně širokoúhlou optikou. Deformuje a transformuje tělo do přírodních struktur a prvků. Motivy jeho aktů často konfrontují analogie a kontrasty tvarů lidského těla a neživé přírody jako například detailní záběr části propletených nohou ležících na plážových oblázcích, které mají až neuvěřitelnou podobnost s vyplavenými kusy kmene stromu. Tyto nepřirozené záběry, založené na zvětšení objemů a detailů částí lidského těla, lze srovnat s experimenty **Pabla Picassa**, formami **Henryho Moora** a samozřejmě distorzemi **Andrého Kertésze**. V letech 1951 až 1960, kdy Brandt přestal dělat akty a začal se věnovat abstraktní fotografii, tvořil v exteriérech (na plážích v Sussexu, Normandii a na jihu Francie). Na těchto fotografiích spojil věčné náměty žen a moře, rodiště a symbolu stvoření a nadále vycházel z poezie symbolů.



Bill Brandt – Záliv andělů 1959

Za jednoho z předních japonských fotografů je pokládán **Kishin Shioyama**, který fotografoval mimo jiné optikou deformované akty. Fotografie z roku 1968 nese název *Dva zádové akty* a je umístěna, podobně jako bylo **Westonovou** či **Brandtovou** oblibou, v tišinu osamělé pláže. Motivem fotografie jsou dvě bezruká a beznohá torza sedící schoulená na kamenném oválu, otočená zády k objektivu. Tělo, které také pochází z přírody, nechal srůst s okolní krajinou tím, že ho nechal splynout s balvanem. Shioyama zachází s tělem jako s objektem určeným k manipulaci.[4]

Američanka **Ernestine Ruben** chápe tělo jako trojrozměrný objekt, vychází ze sochařství. Od počátku své fotografické tvorby vytvářela osobité akty snímané často zblízka, které dále deformovala pomocí kontrastních světel, výrazných stínů, opíraje se o detail. Ostrými stíny určovala hranice zobrazovaného tvaru. Autorka tělo modelovala jako sochařské dílo, jehož životaschopnost ho činí o to přitažlivějším. Skrze lidské tělo vyjádřila něžné imprese svého životního pocitu. Deformací světlem a stínem se v jejích aktech projevily luzné tvary plastického půvabu.



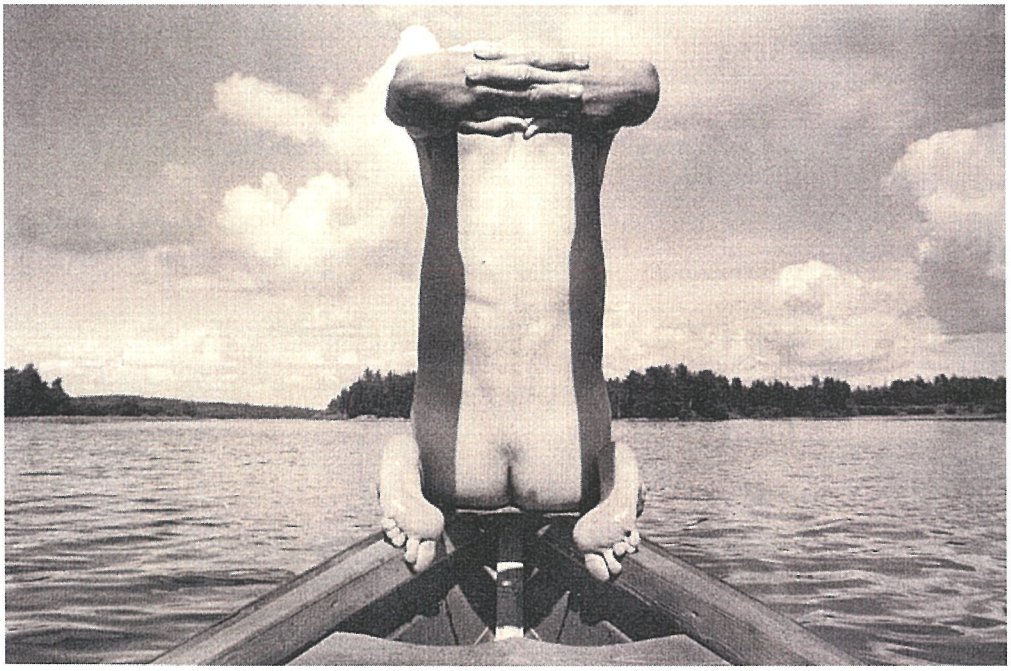
Ernestine Ruben – Brooklinský most 1987

U figurálních kompozic **Johna Coplanse** shledal Vladimír Birgus motivickou podobnost s akty **Zdeňka Lhotáka**.[5] Coplans také fotografuje fragmenty vlastního těla, jeho fotografie jsou inspirovány náboženskou tématikou a mohou připomínat mučedníky z **Carravaggiových** obrazů. Stejný motiv oba autoři nalezli například u detailního záběru chodidel. Každý jej zobrazil po svém s působivě výtvarnými znaky. Coplans fotografii pořídil roku 1989 a Lhoták roku 1997. Coplansův triptych *Vzhůru nohama* z roku 1920 byl inspirován ukřižováním svatého Petra a sestává z detailu trupu, podbřišku a části kolen a lýtek. U fotografie *Svatá trojice* z torz svého těla snímaného zepředu, mírně pootočeného a z boku, multiplikací vytvořil skrumáž třech sexuální přitažlivosti zbavených těl.



John Conplans – Svatá trojice 1992

Hledání a nacházení nových výrazových prostředků se věnuje skandinávský fotograf **Arno Rafael Minkkinen**, který se též zabývá autoakty. Sám Minkkinen měří okolo dvou metrů, možná i proto má vnitřní potřebu vyrovnat se s vlastním tělem. Jeho deformované autoakty postrádají hlavu a mnohdy jsou inscenovány v netradičních exteriérech. Skrčené a pokořené tělo, sestávající pouze z ramen, paží a na místo hlavy dvou rozepjatých dlaní, se tváří jako mimozemšťan. Pozadí tvoří zeď a na pravé straně část dveří. Fotografie působí sklíčujícím dojmem. Následující torzo je zase umístěno na příď loďky. Opět mimozemsky jevící se objekt, otočený zády, s rukama sepjatýma v úrovni hlavy a vysunutýma směrem k objektivu jako teleskop. Na dalším snímku vystupuje z jezera bezhlavý půlakt, otočený zády k objektivu. Na místo hlavy má část dlouhé větve pokračující zpět pod vodní hladinu, v níž jsou propleteny obě upažené horní končetiny. Svojí vizuální poetikou deformovaného těla ovlivnil celou řadu mladých skandinávských fotografů. *„Chtěl bych, aby nahota mého těla na mých fotografiích byla nahotou celého lidstva."* (Arno Rafael Minkkinen)[6]



Arno Rafael Mikkinen – Kupio 1987

1 Birgus, Vladimír: František Drtikol. Kant, Praha 2000.
2 Birgus, Vladimír; Mlčoch, Jan: Akt v české fotografii. Kant, Praha 2001.
3 Rišlinková, Helena; Lendelová, Lucia; Pospěch, Tomáš: Česká a slovenská fotografie osmdesátých a devadesátých let 20. století. Muzeum umění Olomouc 2002.
4 Kolektiv autorů. Fotografie 20. století. Taschen/nakladatelství Slovart 2003.

Judita Csáderová v sedmdesátých a osmdesátých letech tvarovala své akty na základě optického zkreslení. Záhadné ženské postavy na jejích aktech působí snově a nadpozemsky. Využívá také různé fotografické techniky jako například montáž, fotogram. *„Fotografii Judita Csáderová chápe jako prostředek vyjádření tichého znění svých nejintimnějších představ a pocitů, v nichž se jako věčný refrén opakuje leitmotiv hledání a poznávání základních kamenů životních hodnot."* (Cesty Československé fotografie, Daniela Mrázková, Vladimír Remeš)[7].

Optické distorze v aktu použila v jednom ze svých souborů také **Oľga Bleyová**, jejíž deformace mají však širší zastoupení v kapitole *Manipulace obrazu těla*.

K mladé generaci slovenských autorů patří **Jana Hojstričová**, která vystudovala obor fotografie na SUPŠ v Bratislavě, poté na VŠVU./8 U série snímků nazvané *Od sedmej do osmej* Hojstričová



Jana Hojstričová – Z cyklu „... Od sedmé do osmé..." 2000

5 Birgus, Vladimír; Vojtěchovský, Miroslav: Česká fotografie 90. let. Kant, Praha 1998, str. 44.
6 Jeffrey, Ian: The photo book. Phaidon, Londýn 2000.
7 Mrázková Daniela: Příběh fotografie. Mladá fronta, Praha 1985
8 Rišlinková, Helena; Lendelová, Lucia; Pospěch, Tomáš: Česká a slovenská fotografie osmdesátých a devadesátých let 20. Století. Muzeum umění Olomouc 2002.

deformuje díky výřezu, zvolenému způsobu kompozice a detailním, často neostrým záběrům na nichž zobrazuje sama sebe při běžných ranních úkonech. Prostřednictvím jejích autoaktů můžeme shlédnout velmi intimní situace týkající se autorčiných hygienických návyků a fyzických potřeb včetně sexuálních. Fotografie jsou laděny do růžového až hnědého tónu.

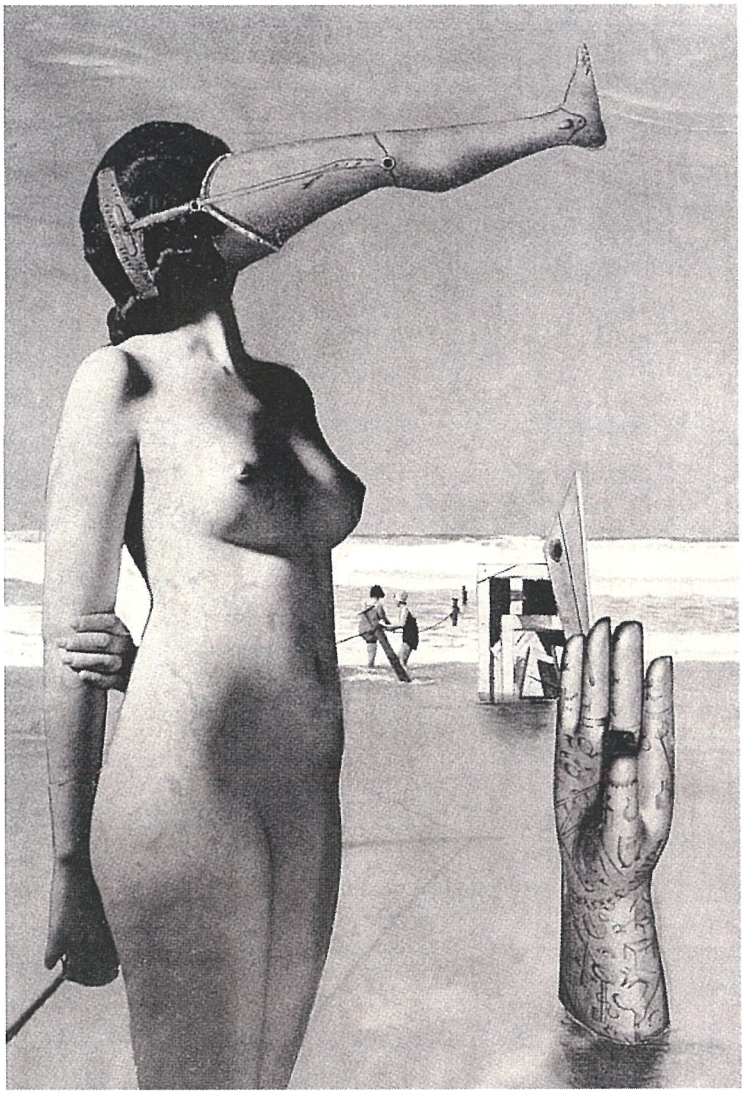
Ve fotografických cyklech **Jany Szűcsové** se prolínají motivy zátiší, aktu a interiéru bytů, ve kterých žije. Fotografuje ve tmě za minimálního osvětlení nočních lampiček. V černobílém souboru *Sama sebe* (1996), nám dává nahlédnout do svého intimního života, kde ukazuje své psychické stavy a deformuje obraz pomocí neostrosti a tmavého osvětlení.

3.1.2 Manipulace obrazu těla

Do této kategorie spadají koláže, fotomontáže, proláže, geláže, dvojexpozice, sendviče, montáž postupným zvětšováním, vícenásobná expozice, přemalba atp., jelikož autoři deformovali obraz na základě práce s materiálem, rozbitím a často následným sestavením obrazu, zásahy do negativního či pozitivního procesu, zapojením jiného materiálu do fotografie nebo deformování již při expozici.

Čeští surrealisté reagovali na podněty pařížských surrealistů, ale také na rané koláže **Maxe Ernsta**, **Herberta Bayera** atd. Poetista a surrealista **Karel Teige** ke svým kolážím využíval reprodukce fotografií známých nebo anonymních umělců, knižní obálky, ilustrace a jako pozadí fotografie krajiny, architektury apod. Od konce třicátých a ve čtyřicátých letech Teige do koláží zapojil reprodukce například **László Moholy Nagye**, **Mana Raye**, **Miroslava Háka**. Nejčastějším námětem pro něj bylo ženské tělo, se kterým pracoval jako s předmětem, s nímž může libovolně zacházet a taktéž jej deformovat. Jeho fotografie mohou připomínat cyklus **Hanse Bellmera** *Panenka*, který velkou úctou k ženě a její kráse také neoplývá. Teige dal místo hlavy ženskému tělu protézu, velká ústa, ňadro nebo pánevní kost. Častým motivem mu bylo oko nebo ňadro, u nichž v některých kolážích došlo k prolnutí. Například oko nahradilo prsní bradavky, nebo naopak na jiných kolážích se místo očí vyskytla ňadra. *„Teige ve svých kolážích z let 1935–1936 navazoval na Ernstovy koláže xylografických ilustrací románů 19. století. Jako Ernstova slavná koláž Půlnoc kráčí nad mraky (1920) s motivem ženských nohou a bizarního křečovitého zakončení figury jakousi ušatou krajkou s Teigovou adorací elegantních ženských nohou v módních střevíčcích*

a figur vesměs obludně ukončených nebo useknutých. Tento vztah by ovšem obsáhl samostatnou studii, stejně jako Teigova záliba v tanečním pohybu nohou či jejich fragmentů, na něž jsou nelogicky napojovány další lidské části. V záměrném zdůraznění tanečnosti pohybu, kontrastované šokujícími hlavami či obludným uzavřením figury, má Teige předstupeň přinejmenším v kolážích Hannah Höchové. Jistě zajímavý by byl vztah k Johnu Hartfieldovi, kterého si Teige dle zápisků nadmíru vážil a který střihy člověk-zvíře a člověk-bestie mu byl blízký včetně nedílné sociálně-politické symboliky, jež byla pro Teigeho zvláště ve fotomontážích přitažlivá." (Karel Teige, Surrealistické koláže 1935–1951, Edice Detail, 1994).[1]



Karel Teige – Koláž č. 293 1944

MODERNÍ KRÁSA / MODERN BEAUTY

česká fotografická avantgarda 1918
czech photographic avant-garde 1948

GALERIE HLAVNÍHO MĚSTA PRAHY - DŮM U KAMENNÉHO ZVONU

PRAHA 1, STAROMĚSTSKÉ NÁM. 13

GALERIE HLAVNÍHO MĚSTA PRAHY VE SPOLUPRÁCI S MISÍ PRO FOTOGRAFICKÉ DĚDICTVÍ MINISTERSTVA KULTURY A KOMUNIKACE FRANCOUZSKÉ REPUBLIKY A UMĚLECKOPRŮMYSLOVÝM MUZEEM V PRAZE, POD ZÁŠTITOU MINISTRA KULTURY ČR

3.3. - 30.5. 1999

TABÁK a.s.
generální sponzor

Pegas
sponzor



ROZHLAS

Radiožurnál

RADIO 1

DOTYK

Jindřich Štyrský také přešel volně od poetismu k surrealismu. V jeho fotomontážích se prolínají na jedné straně témata smrti a zkázy a na straně druhé náměty erotiky a sexuality, jako je tomu v jeho nejznámějším souboru erotických fotomontáží, k nimž použil výstřižky ze starých pornografických časopisů – *Emílie přichází ke mně ve snu*. Pracoval se soudobými reprodukcemi anonymního původu nebo si naopak vypůjčoval snímky známých autorů, například **Karla Blossfeldta**. Na jeho erotických koláží spatříme našpulená ústa v nadživotní velikosti v kontrastu s menší, blaženě se ukájející postavou Emílie. V uvolněné poloze a s nastaveným klínem drží Emílie v ruce velký úd, kterým se sama ukájí. Na neutrálním pozadí jako z nebe padá papírová holubice, ústa se snáší s padákem kamsi dolů, Emílie uprostřed všeho prožívá svou rozkoš...



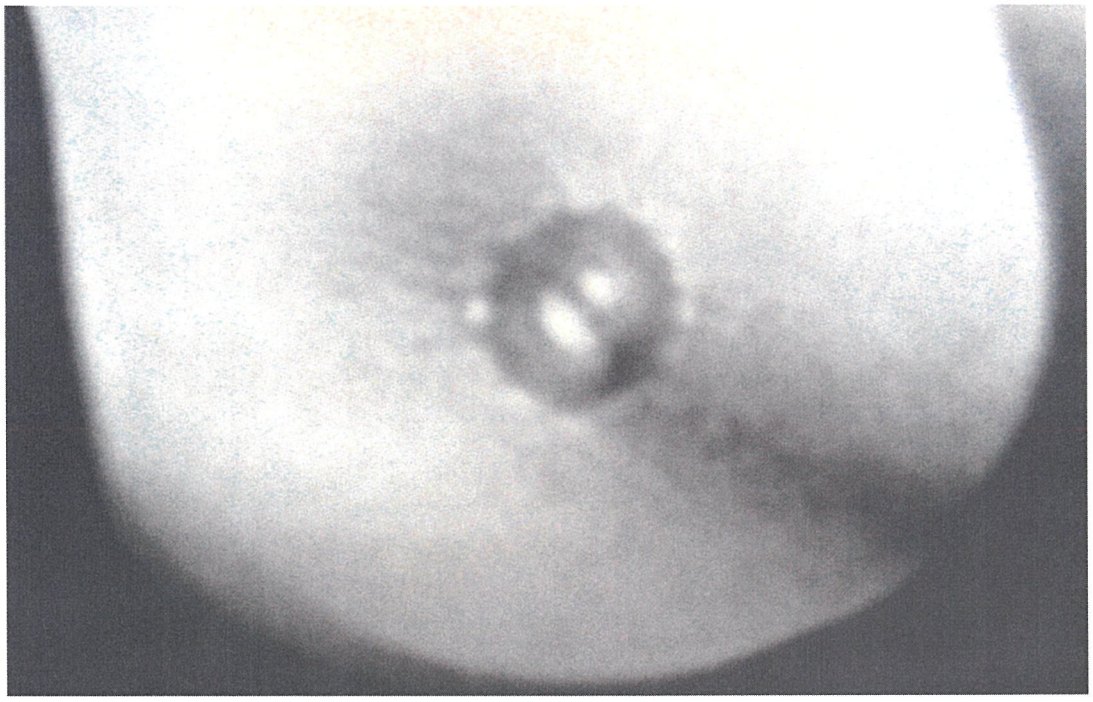
Jindřich Štyrský – Z knihy Emilie přichází ke mně ve snu 1933

František Vobecký byl malíř ovlivněný surrealismem, který se začal vyjadřovat pomocí fotografie. Na jeho fotografiích, kolážích a asambláží se otevírá rovina snu a fantazie s často erotickými motivy. Významnou roli u Vobeckého hrálo světlo a stín. Jako pozadí mu většinou sloužily různé krajinářské fotografie. Na ty pak kladl výstřižky obnaženého ženského těla nebo jeho částí vedle skutečných předmětů (například provázku, střepu, jehly, lžičky).



František Vobecký – Příliv–Odliv 1936

Zakladatel Skupiny Ra, grafik, malíř, teoretik a fotograf **Václav Zykmund** byl inspirován surrealistickými díly **Mana Raye**, **Reného Magritta**, **Bohdana Laciny** a řady dalších umělců. Své inscenované autoportréty a autoakty deformoval pomocí strmých nadhledů, podhledů či diagonálních kompozic, detailních záběrů a struktur. Vytvářel fotomontáže, asambláže, části těla pomalovával, omotával, zakrýval nebo je nechával prorůstat atp. Mezi inscenované autoportréty patří také výrazný snímek s žárovkou v ústech autora. Motiv žárovky jako erotický objekt nalezneme také například u **Štyrského** nebo **Davida Salleho**. Některé Zykmundovy fotografie byly pouhým záznamem akcí, obdobných surrealistickým hrám, které spolu s členy skupiny Ra nazývali *řáděním*. O několik let později by se tyto akce s prvky body artu řadily mezi formy uměleckého projevu zvané happeningy.[2]

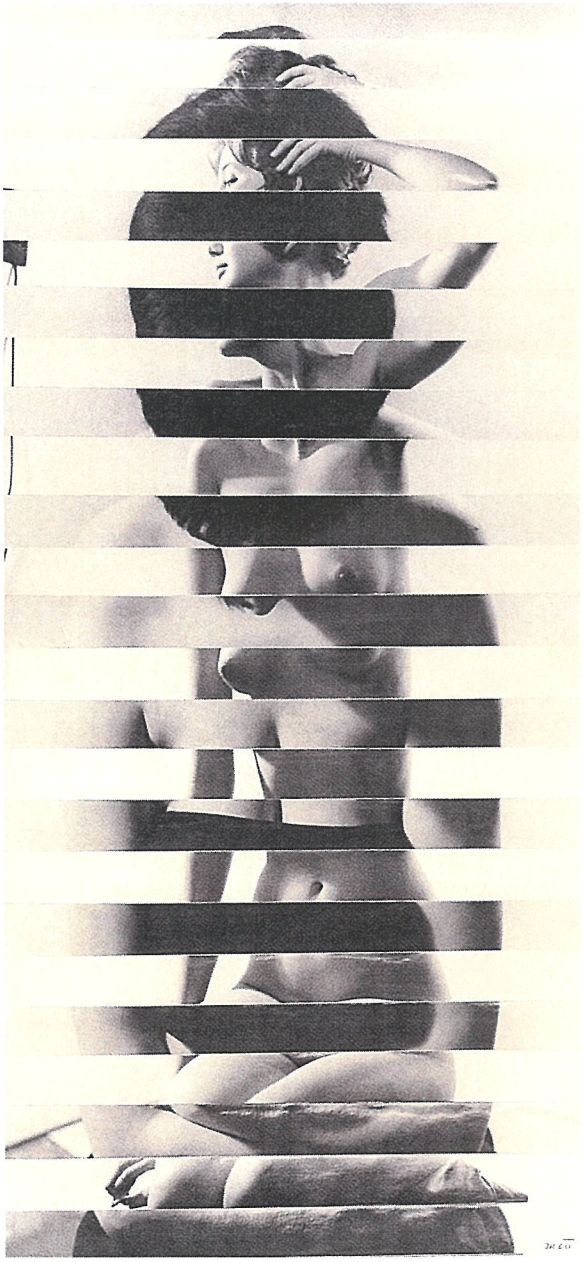


Václav Zykmund – Akt 1937

Vliv na tvorbu **Josefa Ehma** měly jak funkcionalistické, tak surrealistické tendence. U některých aktů tělo deformoval použitím Sabattierova efektu, u jiných zase výřezem – *Torzo*. Za nejvýraznější příklad deformace můžeme u Ehma pokládat snímek *Imaginární prostor* (1940).

Bohumil Šťastný deformoval své akty kombinací techniky Sabattierova efektu, hard key, nebo montáže více negativů.

Václav Chochola byl inspirován surrealismem a spolu s básníkem a výtvarníkem **Jiřím Kolářem** vytvořil deformované akty pomocí proláže. Jejich základ tvoří dva Chocholovy snímky z roku 1960. Dochází k prolnutí dvou ženských aktů. Půlakt ženy sedící na židli zády k objektivu je propojen s fotografií patrně téže ženy v podobné póze sedící čelem k objektivu.

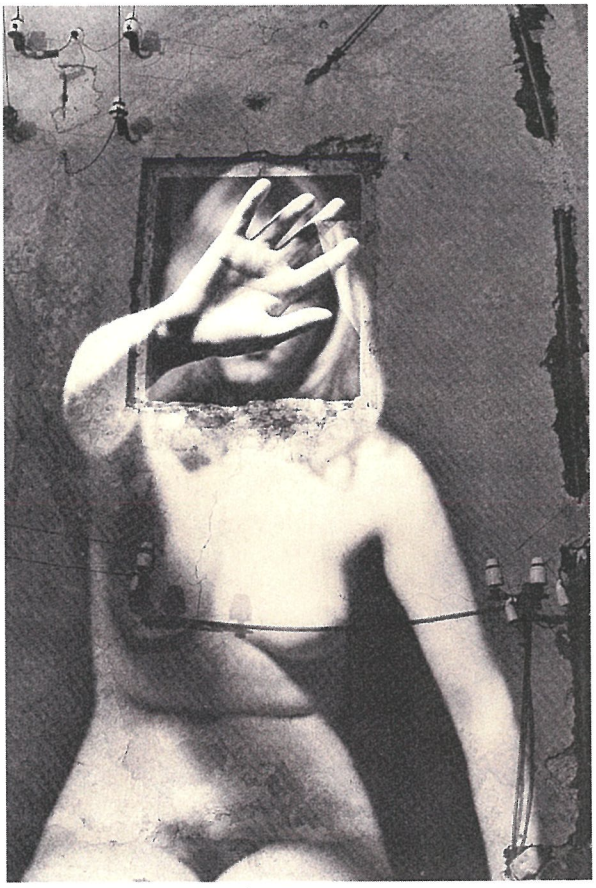


Václav Chochola – Jiří Kolář – Roláž 1960

Irena Blůhová experimentovala s překrýváním negativů a ve svých aktech tělo deformovala touto metodou. Zdvojila autoportrét s mužským aktem.

Oľga Bleyová (nar.1930) fotografovala od šedesátých let výtvarně stylizované akty, které deformovala prostřednictvím experimentů, a to zejména Sabattierova efektu, solarizace, montáže, koláže, ale také zrcadlové distorze. Ve svých snových snímcích se autorka věnovala něžnému tématu ženy a křehké lásky. *„Fotografie Oľgy Bleyové jsou efektní. Působí básnivostí projevu, citupIností, ba něhou, s níž se autorka dotýká všech svých témat; nápaditostí, s níž spřádá své obrazové příběhy."* (Cesty československé fotografie, Daniela Mrázková, Vladimír Remeš, Mladá Fronta, 1989).[3]

Fotograf a grafik **Ladislav Postupa** vytvořil mimo klasicky pojatých aktů expresivnější fotomontáže, kde tělo konfrontoval s různými strukturami – například popraskanou zeď s elektrickým vedením, v jejíž horní části mává z malého, čtvercového okénka ruka dívky. Její tělo je prorostlé strukturou zdi a ňadra jí přetíná elektrický drát.



Ladislav Postupa – Svědomí 1966

Zdeněk Virt u svých ženských, mužských i společných aktů deformuje tělo pomocí sendvičových montáží, přičemž obraz často prolíná s nějakou strukturou. Dále vytvořil řadu aktů kombinovaných s různými obrazci ve stylu op-artu.

Fotografie aktů **Jaroslava Vávry** byly též ovlivněny op-artem. Na těla modelek promítal různé typy rastrů a všelijakých struktur jako například u aktu s názvem *Šachové pole* z roku 1965.

Poté, co se **Eva Fuková** odstěhovala do USA (1967), se začala ubírat ve fotografii trochu jiným směrem než na počátku padesátých let. Tehdy ji oslovovala civilizačně-sociální fotografie, která byla nahrazena surreálně-poetickými snímky. Od druhé poloviny sedmdesátých let se věnuje převážně barevné velkoformátové fotografii, fotomontážím, často sestavuje kolorované fotografické, ale také kolážové obrazy, které vznikají podobně jako komponování například malířského obrazu. Tyto obrazy Fuková nazývá multipláže.

U výtvarně pojatých aktů **Pavla Jasanského** můžeme najít podobenství s přemalbami **Arnulfa Reinera**. Oproti Reinerovým pestrým přemalbám Jasanský deformoval u svého nejznámějšího cyklu



Pavel Jasanský – Z cyklu těla 1987–89

Těla pouze černou barvou. Na rozdíl od Reinera nefotografuje sám sebe, ale na jeho snímcích nalezneme v akci většinou shluk ženských i mužských těl. Po zásahu štětce je vidět pouze jejich fragmenty, většinou jsou bezhlaví. K dramatičnosti přispívá také chladný, vykachlíkovaný prostor, podobný interiérům nemocnice, či blázince. Celá scéna se pak podobá šílenému, neúprosnému masakru.

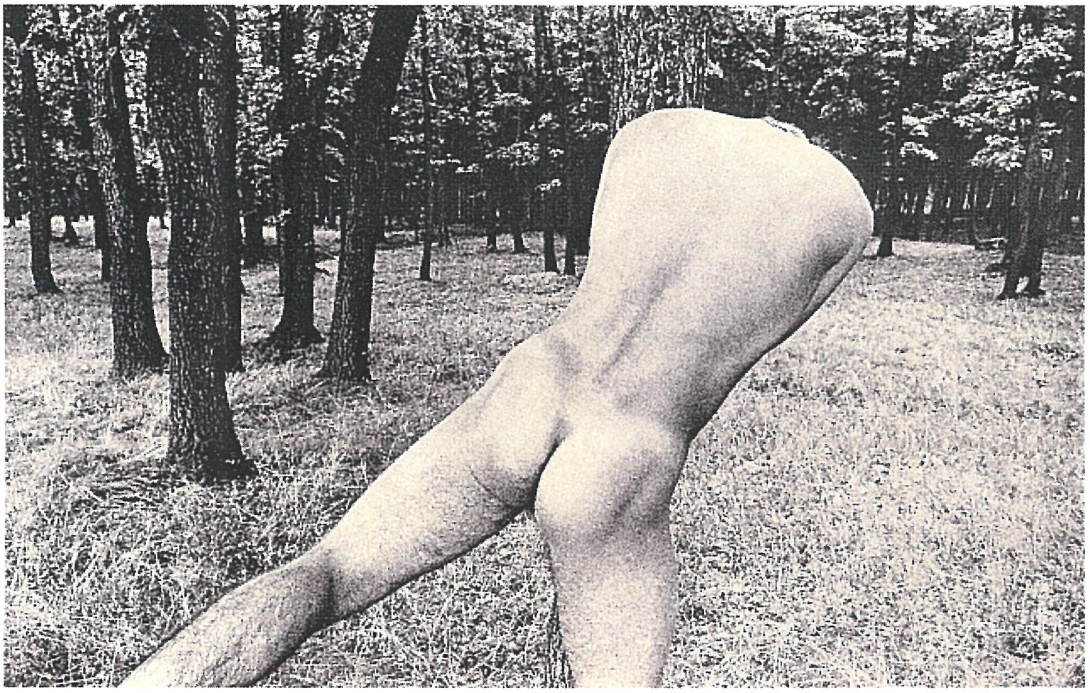
Jan Saudek se na přelomu padesátých a šedesátých let začal v aktu zabývat otázkou času, konfrontující dětství a dospělost, stáří a mládí. Na jeho snímcích mladé dívenky ve své bezbrannosti ustupují neúprosnému světu dospělosti. Často se opakuje motiv dvojic, které si mění navzájem své úlohy: dítě – žena, dítě – muž, žena – muž. Saudek ženu staví jednou do role pečující matky a podruhé do role neřestné a žádostivé ženy vamp. Některé jeho práce mají pornografický charakter. Deformuje na základě vícenásobné expozice a techniky fotomontáže. Principu fotomontáže použil například u sekvence šesti záběrů *Příběh vojáka*, kde si stál modelem sám. Inscenuje sekvence oblečených a svlečených postav obou pohlaví. Formu diptychu uplatňuje také u zrcadlových karet. Vytváří zrcadlové pohledy, horní a dolní svět, kdy jsou dvě těla spojena v jedno. Jedno tělo je oblečené, druhé svlečené nebo jednu polovinu tohoto „hybridu" tvoří muž a druhou žena. Na mnoha snímcích také vystupuje autor sám. *„Saudka nemohla nepoznamenat genocida jeho rodu, sociální pád otce, dělnická profese reprodukčního fotografa, jímž se vyučil a pak věčnost třiatřiceti let pracoval. Promítá se v něm brzké sexuální probuzení, vybičovaná erotická představivost i zkušenost snově opojná, ale i dráždivě perverzní – tak jak ji v životě nabýval, nabíral, smýval i velebil. Je v něm gigantický souboj duše a těla se všemi stigmaty, která ho provázejí. Podivuhodně si osvojil základní esoterickou formuli: Hle, co je nahoře, je jako to, co je dole – a to, co je dole, je jako to, co je nahoře; dílo zázraků jednoho jediného. Zobrazuje naše*

vezdejší pachtění, slzy, ústrky, ale též opojení, štěstí, radost, extázi. Zachycuje naše těla podrobená tlaku zemské tíže, plynutí času, zkouškám osudu. Ženské postavy svléká, aby je přiblížil věčnosti. Hledá nekonečno v jejich pohledech, výrazech a gestech. Zachycuje přesahy, vyzařování duší vinoucí se z těl." (Jiří Sirovátka, Revue fotografie 1/93/str.10)[4]



Jan Saudek – Očistec č. 354 1987

Clifford Seidling zaujatý fyziognomií mužského těla fotografoval mužské akty, v nichž uplatnil výrazové prostředky výtvarné fotografie. Kladl důraz na formální stránku kompozice. V přírodě jako stálém zdroji inspirace nechal pobíhat bezhlavá mužská torza, nebo postavil akt muže jako antickou sochu do prostor budovy atd. Surrealisticky působivé snímky asociují výjevy z krátkých filmů výtvarníka a režiséra **Jana Švankmajera**.



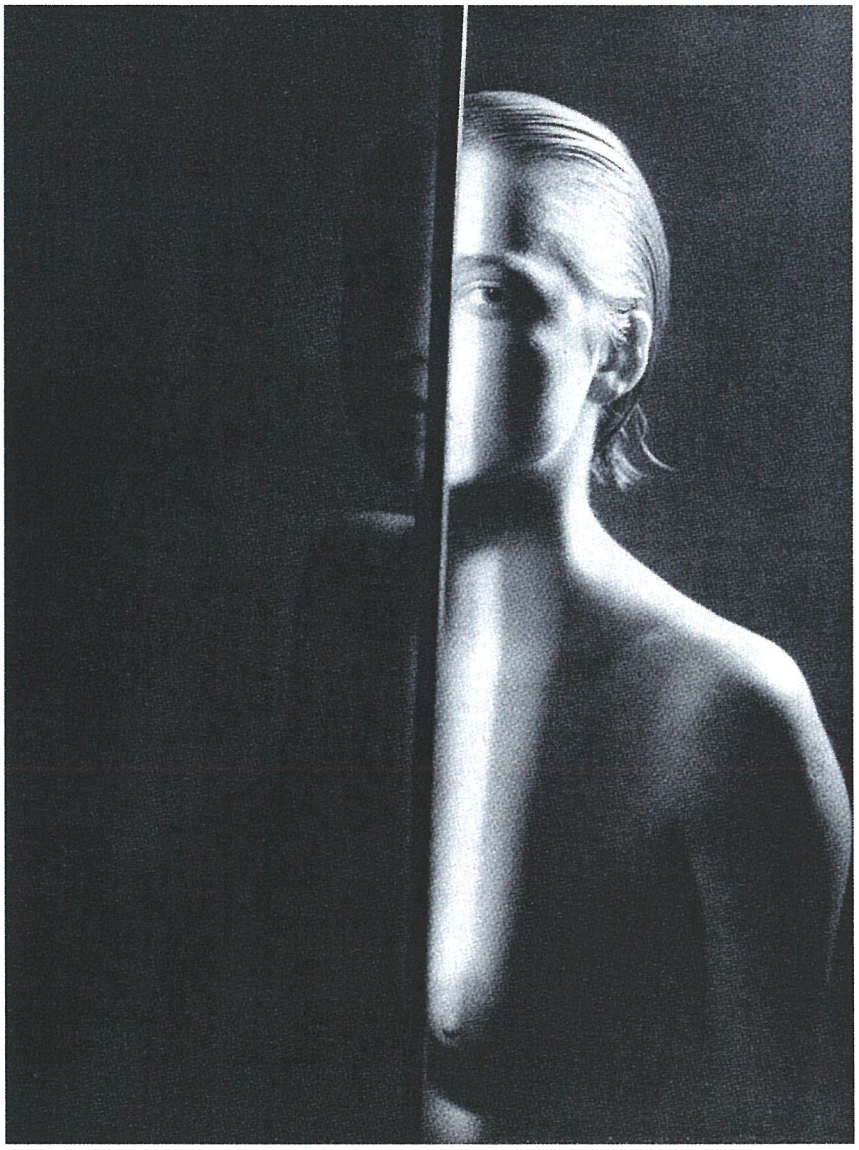
Clifford Seidling – Mužský akt v lese 1965

Fotografie připomínající práce **Pavla Jasanského**, **Arnulfa Reinera**, ale také **Michala Macků** nalezneme u **Vladimíra Židlického**, který deformuje manuálními zásahy do negativu i pozitivu: deformuje drápáním, strháváním emulze, dokreslováním nebo efektním využitím techniky luminografie. Své modely zbavuje hlav či jiných částí těla a situuje je do anonymních až přízračných prostorů. Akty barevně tónuje do hnědých, žlutých a růžových odstínů.



Vladimír Židlický – Pantomima č.1 1987 88

Pavel Baňka deformoval fragmenty ženského těla obtočeného drátem, kterým opásal hýždě modelky, dále vázal na modelčiny bradavky šňůrky balónků atd. Některé snímky byly vytvořeny pro reklamní účely. U cyklu velkoplošných fotografií s názvem *O Adamovi a Evě* exponoval zvlášť levou a pravou stranu záběru. Vnikly tak žensko-mužské akty, jejichž levou polovinu tvořila ženská a druhou polovinu mužská část. Baňka tak spojil ženu a muže v jedno, přičemž uprostřed těchto hybridů vznikl světelný pás, jasně vymezující hranice ženy a muže.



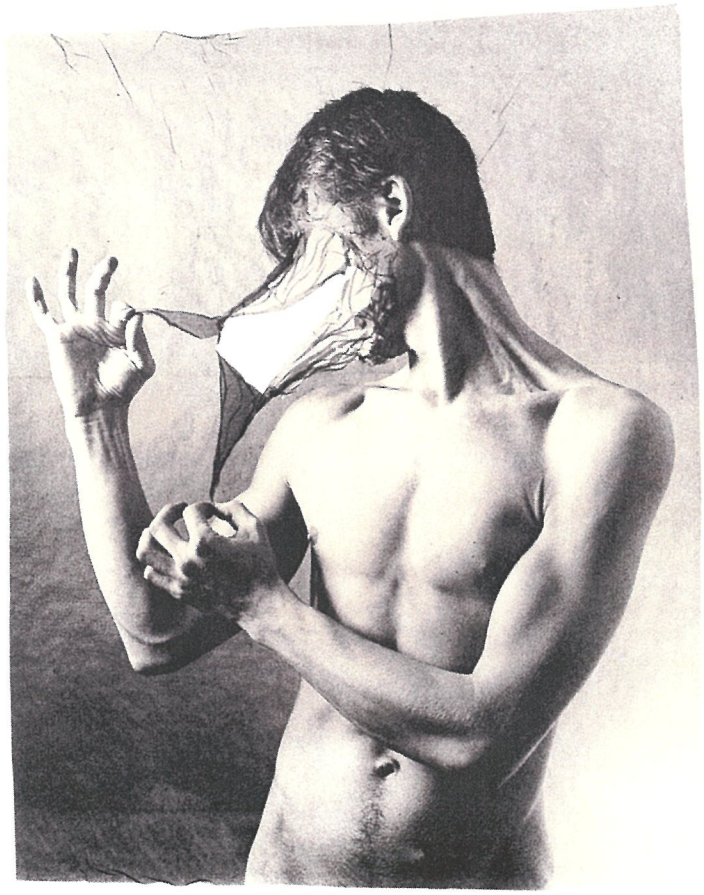
Pavel Baňka – Vertikální konstrukce 1985

Martin Hruška ve fotografii aktu aplikoval fotomontáže, v nichž kombinací nahého těla nebo jeho částí a nějakého interiérového prostředí dosáhl tajemné, nadreálné atmosféry.

O **Pavlu Márovi** jsme se již dočetli v kapitole *Optická deformace*. U série *Figury* (1986–1988) deformoval pomocí vysoce kontrastního pozitivního materiálu, pohybu kamery, prodloužené expoziční doby a zvětšení na fotografická plátna. *Figury* vznikaly montáží několika negativů a kresbou do konečného obrazu. Akty připomínají rituální tanec jakýchsi nereálných éterických postav. O rok později vzniká další série černobílých aktů s názvem *Figury*, tentokrát na deformovaných plátnech. Na plátnech jsou opět v pohybu pouhé siluety těl, deformované v závislosti na tom, jak byl modelován tvar plátna. V současné světové fotografii bychom podobný princip deformace aktu nalezli u **Erwina Blumenfelda**, **Dannyho Conanta**, **Andrease Mahla** atp.

Pozoruhodným způsobem deformuje své vlastní tělo **Michal Macků**. Zpracovává téma násilí, mezilidských vztahů, tělesnosti a duchovnosti. Fotografuje především sám sebe. Vyfotografuje se velkoformátovým přístrojem, následně obraz zpracuje technikou geláže a poté sám sebe roztrhá. Co vede autora k takovým sebedestruktivním projevům? Symbolizují úzkost, bezmoc, odcizení a násilí této doby? Po nejstarším cyklu geláží s motivem trhání vlastního těla v další kolekci multiplikuje bezhlavé postavy s pažemi zdviženými vzhůru, jež žalostně směřují k nebesům. Deformovaná těla jsou často bezhlavá nebo postrádající jinou část těla, převážně ničí sebe sama a působí, jako když se dovolávají pomoci. Ve volném cyklu geláží vystupují postavy a jejich siluety, které představují jakýsi ideál, dalece vzdálený skutečnému tělu člověka. V poslední době se Macků opět vrací k tématům geláží, na nichž deformuje tělo a řeší otázky mezilidských vztahů, téma destrukce a deformace, brutality apod. *„... Už jeho nej-*

starší geláže, které tvořily závěrečnou práci na Institutu tvůrčí fotografie, zaujaly dokonalou symbiózou obsahu a formy. Vypjatě expresivní motivy destrukce lidského těla, symbolizující témata násilí a krutosti i duševní deprese, byly podány mimořádně působivou formou, skvěle využívající možnosti subjektivní stylizace skutečnosti prostřednictvím nápaditých úprav vlhké želatiny včetně jejího roztržení, prostorových distorzí či eliminace rušivých detailů. Vznikly tak senzuálně neobyčejně naléhavé obrazy, jejichž motivy se stávaly varujícími mementy i dramatickými metaforami úzkosti a brutality. Mnohé tyto motivy se později objevily i v existenciálně laděném krátkém filmu "Proces" (1994). Jeho filozoficky hluboká, formálně objevná i technicky precizní díla jsou už dnes výrazným obohacením současné české fotografie." (Vladimír Birgus, www.michal-macku.cz/vbtext-c.htm).[5]

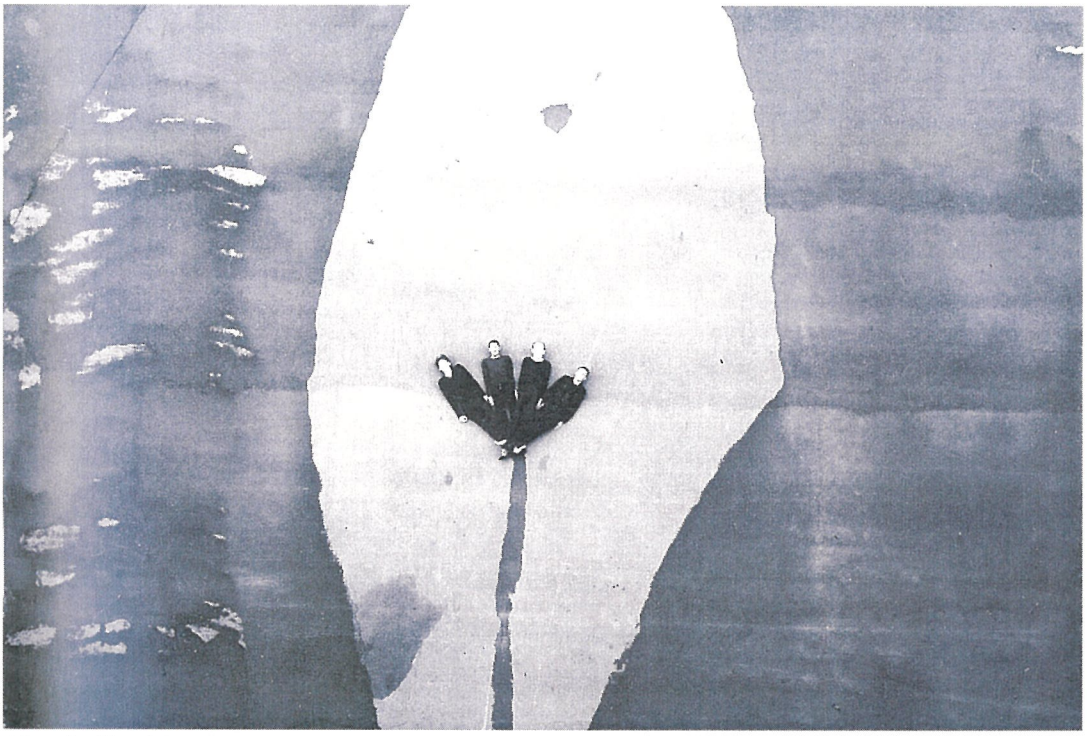


Michal Macků Geláž č. 5 1989

Představitel slovenské inscenované fotografie osmdesátých let **Kamil Varga** na svých snímcích řeší otázky duchovního světa, zbavení se tíhy hmotného života, počátky a smysl lidské existence. Původně fotografoval černobíle, od osmdesátých let přešel k barevným snímkům. Experimentoval s několikanásobnými expozicemi, bravurně uplatnil luminografii a snímky dotvářel zábleskovými zařízeními. Tělo deklasoval na pouhé znaky například tím, že nechal ze tmy přízračně vystoupit pouhé detaily těla, nad nimiž visely geometrické obrazce připomínající pravěké jeskynní kódy. U barevných fotografií nechal z částí těla vzniknout abstraktní barevné skvrny. V podobném duchu jako Varga tvořil na Slovensku také **Jozef Sedlak** (nar. 1958).

Miroslav Švolík vešel do povědomí svými staršími pracemi z osmdesátých let, kdy fotografoval různě poskládaná lidská těla z ptačí perspektivy. Od devadesátých let vytvářel hravé koláže kombinací aktů a krajiny, poté sestavoval z fragmentů lidského těla a obrazů nebo fotografií velmi vtipné a často značně erotické koláže. Ve fotografickém cyklu *Jiný pohled na věc* (1999), dotvářel siluety lidských tváří tím, že do nich vkládal ve zmenšeném měřítku fotografie částí nahého ženského těla. Například portrét muže, který má místo očí dámský klín. V kolážích jménem *Kdo je kdo* z roku 2003, sestavoval portréty z útržků ženského či mužského těla. Švolík neměnil po troškách, ale pustil se přímo do radikálních změn. Oko za bradavku, místo úst záhyb povolené kůže na pupkem a jako neoholenou bradku pěkně zarostlé ohanbí. V sérii *Dějiny umění* (2001–2003) si hraje s fotograficky reprodukovanými obrazy aktů od slavných malířů jako **Picasso**, **Chagall**, **Schiele** a jako poslední puzzle do nich vkládá detaily na míru šitých fotografických aktů.[6] *„... Vrstvením fotografií na sebe a jejich perforováním se tak "pod malbou" nečekaně objevuje torzo skutečného boku, ohyb hrudního koše nebo ženský klín. Je patrné, že uchopení a zpracování aktu prošlo a stále prochází, podobně*

jako celá Švolíkova tvorba, změnou "úhlu pohledu". V popředí ale stále zůstává princip prostopášného pohrávání si s tělem nebo tělesným detailem a jeho vztahem k okolí. Koneckonců, o tom, že ženské tělo bylo, je a zůstane jak základním zdrojem inspirace, tak i hlavním tématem Švolíkových fotografií, nás sám autor ubezpečuje také ve svém Autoportrétu, kde bezostyšně odhaluje poněkud choulostivý obsah své hlavy." (Lucia Lendelová: Fotovideo).[7]



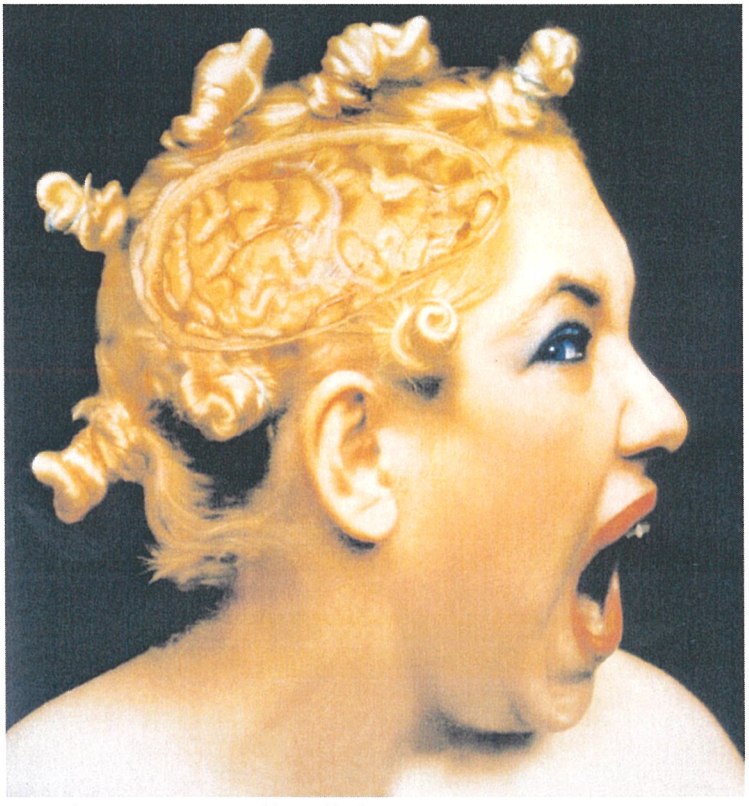
Miré Švolík – Moje žena 1985

Gábina Fárová vystupuje pouze pod svým křestním jménem **Gábina**, některé její fotografie jako například *Puntík, muž* (1993), *Tělo na tělo* (1994), připomínají českou meziválečnou avantgardu a fotografie nové věcnosti. Ve svém cyklu aktů s názvem *Gabinetky* sama vstupuje do obrazu ostrými stíny a částečně naznačuje prostředí ateliéru. V souboru *Kaleidoskop* Fárová sestavovala pomocí velkého kaleidoskopu obrazy nahých těl, které snímala na čtvercový formát Hasselbladu. *„Kaleidoskop může být jedním pohledem se spoustou úhlů pozorování. Nápad dívat se kaleidoskopem na lidi a sestavit z nich obrazy vznikl u Gábiny v roce 2000. V roce 2001 ho uvedla na Interkameře s použitím digitální kamery a malým kaleidoskopem a po této zkušenosti si dala zkonstruovat velký kaleidoskop a přiznává zde klasickou fotografickou techniku s čistým čtvercovým negativem Hasselbladu v černobílém a souběžně i barevném podání. Barva musí však mít jemnou tonalitu připomínající staré kolorované fotografie, aby byla abstraktní a neutralistická. Také modely musí mít krásu mimo čas a dobu."* (Anna Fárová, Fotovideo č.4/2003/str.32).[8]



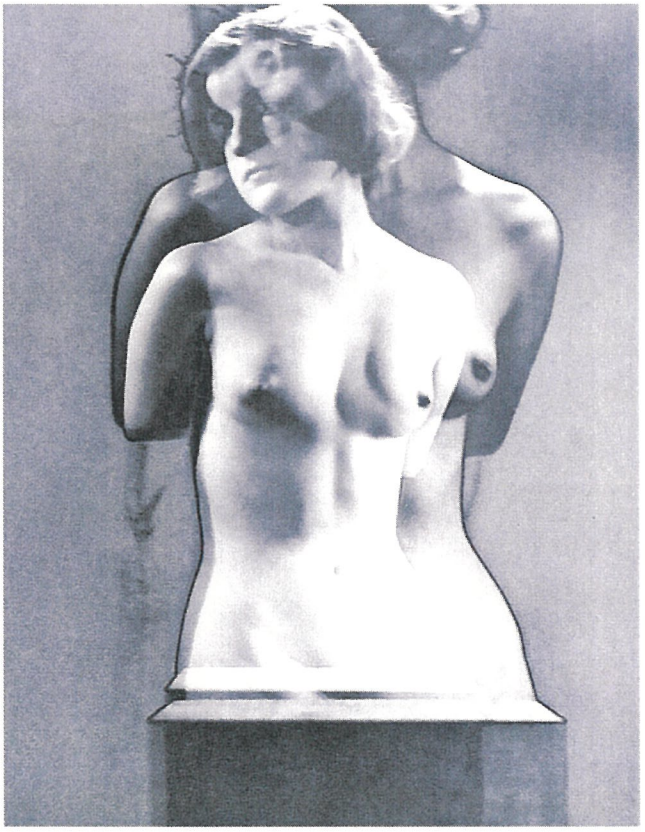
Gábina Fárová – Žena, ze série Gabinetky 1993

Jedna z předních osobností polistopadového uměleckého světa, výtvarnice a fotografka **Veronika Bromová** deformovala své akty kombinací barevné fotografie a ilustrace v cyklu *Pohledy*. Pomocí počítačové grafiky implantovala z anatomických atlasů ilustrace některých lidských orgánů přímo pod pokožku fotografií těla. Vznikaly tak dost bizarní snímky v nadživotní velikosti, v nichž jsme si mohli model prohlédnout „skrz na skrz". Autorka nejenže stojí sama sobě modelem, ale své tělo též deformuje sama fyzicky, mohli bychom použít termínu autodeformace. *„Nešokují nás pohledy na obnažené vnější tělo, ale pohledy do vnitřního ženského těla brutálně rozkrývané a zbavené kůže v místech nejintimnějších a nejcitlivějších. Emocionální účin těchto fotografií, které Bromová sama chápe jako „nemalované obrazy", stupňuje kontrast chladné objektivity znázornění vnitřních orgánů těla a expresivního způsobu „otvírání" znázorněných žen křičící portrét, roztažené nohy, otevřená ústa."* (Umělec, roč.III/č. 3/1999, str.27)/9 O další tvorbě Bromové se zmíníme v kapitole *Deformace momentální*, jelikož se jedná o jiný přístup k deformování.



Veronika Bromová – Z cyklu Pohledy 1988

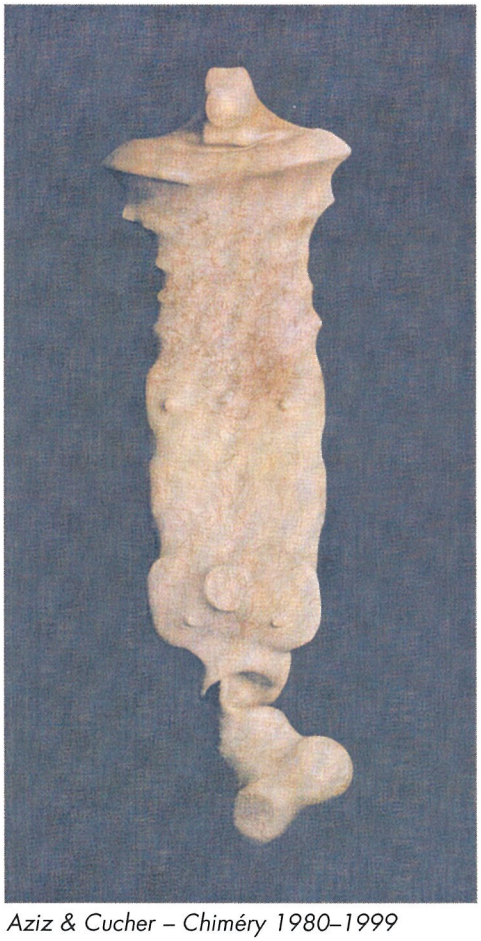
Malíř, sochař, pedagog, spoluzakladatel newyorské dadaistické sekce a hlavní představitel surrealistické inscenované fotografie **Man Ray**, ovlivnil řadu českých umělců tvořících v duchu surrealismu, jako byli **Jaromír Funke**, **Karel Teige**, **Jindřich Štyrský**, **Jaroslav Rössler**, **Josef Ehm**, **Václav Zykmund** atd. U **Funkeho** je vliv **Raye** patrný u některých fotogramů, **Josef Ehm** zase uplatňoval Sabattierův efekt, **Teige** do svých koláží zapojoval některé Rayovy fotografie atp. Sám Man Ray ve fotografii využíval speciální techniky jako například solarizaci, Sabattierův efekt, montáž, koláž, pseudoreliéf, rayogramy, několikanásobnou expozici atd. Deformace dosáhl několika způsoby. Od klasicky pojatého aktu, jako je například *Prosba* 1930, kdy pomocí stínu zabral hlavní místo na snímku krásný, lechtivě vykreslený motiv dámského pozadí, přes akty s uplatněním solarizace až po torzo zkreslené ve skleněném cylindru lampy *Akt s připevněnou lampou*, 1934. Man Ray mimo jiné vyfotografoval několik aktů žen se sadomasochistickou maskou a pouty.



Man Ray – Bez názvu 1930

Newyorští umělci **Anthony Aziz** a **Sammy Cucher** vystupují jako autorská dvojice pod názvem **Aziz & Cucher**. V jejich tvorbě se prolíná několik druhů médií, která ke svým výsledným fotografickým obrazům využívají. U série digitálně upravovaných portrétů pod názvem *Dystopie* (1994–1995) zbavovali hlavy či torza těl všech otvorů a nahrazovali je kožní tkání. Na neutrálním pozadí tak vznikla jakási individua zbavená známek lidské tváře. Ve svém cyklu trojrozměrných asambláží *Chiméry* (1988–1999) dali život hybridním objektům sestávajícím z předmětů každodenní potřeby, které digitální manipulací potáhli lidskou kůží. U souboru *Naturalia* (2000), volně navazujícího na předchozí *Chiméry*, autoři otevřeli vnitřní strukturu těchto neživoucích "orgánů" a studovali jejich části. U fotografií souhrnně nazvaných *Interiéry* (1998–2001) dokonce kůží digitálně potáhli celé interiéry.

„... cítíme, jak se stěny, zdi i strop pokryté kůží téměř neznatelně chvějí živoucím tepem. Díky protetickému rozšíření svého těla přestáváme být schopni vnímat jeho hranice a spolu s tím, jak jsme stále více schopni ovládat své okolí, ztrácíme kontrolu sami nad sebou. Dostáváme se mimo sebe, připodobňujeme okolnímu světu, vytváříme mimikry. Naše těla se rozprostraňují." (Tomáš Dvořák: Fotograf)[10]

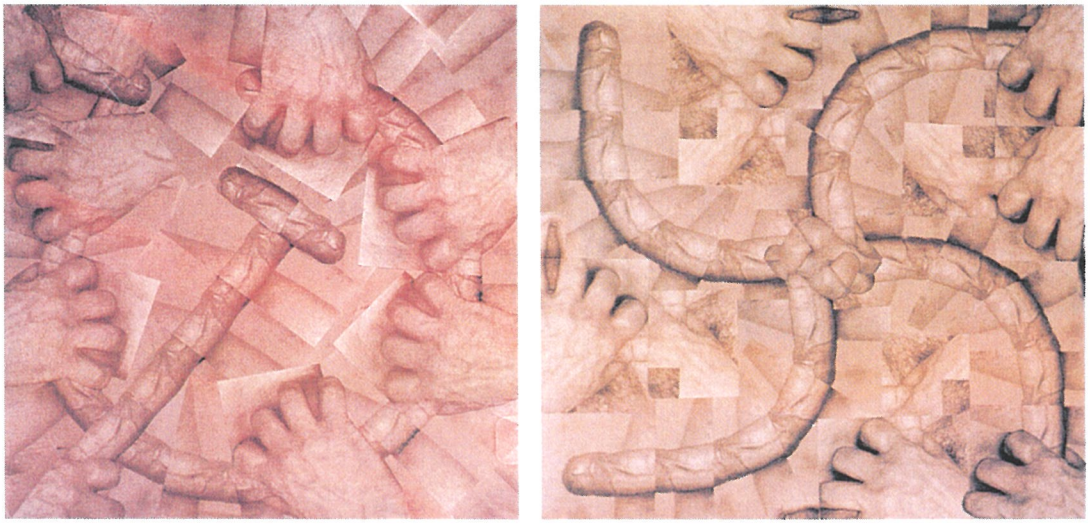


Aziz & Cucher – Chiméry 1980–1999

V této kategorii rovněž zmíním pro ilustraci přemalby **Arnulfa Reinera**, u jehož tvorby se jedná o fúzi fotografie a malířství. V sedmdesátých letech Reiner začal své fotografie deformovat prudkými přemalbami a otevřel tak nový a neočekávaný pohled člověka na sebe samého. Jeho expresivní akty působí brutálně a negativně. Na fotografiích je hlavním aktérem tragických, komických a jiných extrémních situací on sám. Používá kontrastu barev černá-žlutá-červená, pomocí nichž navenek vyjadřuje to, co se skrývá uvnitř člověka. Deformuje celou posta-



Arnulf Rainer – Keř-Vrubizub 1971



Sergej Solonskij – Bez názvu 1997

1 Teige, Karel: Surrealistické koláže 1935 – 1951. Edice Detail, Praha 1994).
2 Birgus, Vladimír; Mlčoch, Jan: Akt v české fotografii, Kant 2001.
3 Mrázková, Daniela; Remeš, Vladimír: Cesty československé fotografie. Mladá Fronta, Praha 1989.
4 Sirovátka, Jiří: Revue fotografie 1, 1993, str.10.
5 Birgus Vladimír: www.michal-macku.cz/vbtext-c.htm.
6 Rišlinková, Helena; Lendelová, Lucia; Pospěch, Tomáš: Česká a slovenská fotografie osmdesátých a devadesátých let 20. století, vydalo Muzeum umění Olomouc 2002.

vu nebo detaily jednotlivých částí, jako je tomu u fotografie s názvem *Bauchmalerei*, břišní malba. Reiner snímek otočil vzhůru nohama, takže horní část lemuje autorovo ohanbí, kdežto spodní část dokreslují geometrické tvary bradavek. Kompozici dotváří expresivní malba sevřená mezi horní a dolní částí fotografie. Ve světové fotografii můžeme zmínit fotografie **Güntera Bruse**, který mimo jiné deformoval některé své akty podobným způsobem jako Reiner.

Ukrajinský fotograf **Sergej Solonskij** lepí své koláže (1997) ručně, místo toho, aby je vytvářel pomocí počítače. Z detailů těla sestavuje mozaiky, v nichž je například mužský úd pospojován v jakýsi ornament.[11]

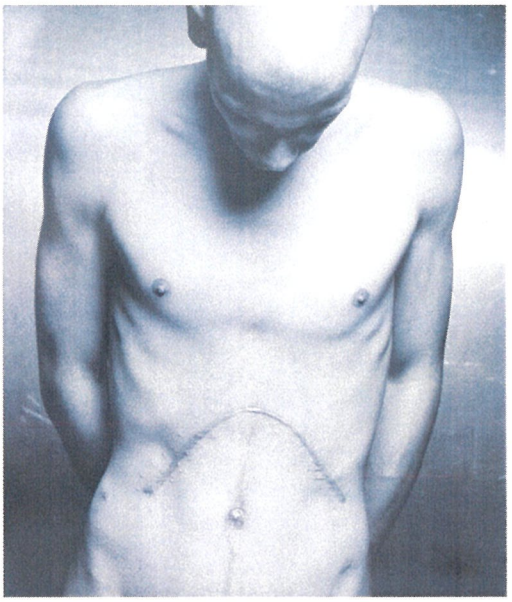
7 Lendelová, Lucia: Fotovideo 1-2, 2004, str.46.
8 Fárová Anna: Fotovideo 4, 2003, str.32.
9 Kolektiv autorů: Umělec 3, 1999, roč. 3, str. 27.
10 Dvořák, Tomáš: Fotograf 2, 2003, str. 42.
11 Solovyov, Alexander: Imago 6, 1998, str. 48.

3.2 Tělesné deformace

Druhá zásadní kapitola nesoucí název *Tělesné deformace* obsahuje dvě podkapitoly. První, *Tělesné vady a postižení*, se týká fotografií, u nichž autor přispívá k deformaci volbou motivu zmrzačeného těla nebo jeho částí, s nimiž dále může manipulovat. Druhou část tvoří kapitolka *Deformace momentální*, kdy umělci deformují své tělo fyzicky, jen pro daný okamžik před zmáčknutím spouště.

3.2.1 Tělesné vady a postižení

Ivan Pinkava vytváří symbolicky pojaté portréty a akty, na nichž jsou deformovaní jejich protagonisté. Autor si často vybírá zvláštní lidské typy s neobvyklou fyziognomií, které mu pomáhají v aranžovaných scénách vykreslit postavy z mytologie, bible či z dějin výtvarného umění. Zobrazuje lidi s jizvami, vyholené lebky podivných tvarů jako atributy lidské i zvířecí lebky, atd. Vytváří nové postavy pro divadelní drama podobně jako **J. P. Witkin** *„Pro postup po své via negations má Ivan Pinkava kromě své hlavní metody, přímého znekrásňování těl, ještě dva prostředky.*



Ivan Pinkava – Jizva 1999

V prvním z nich přicházejí znovu ke slovu slova, která jsme před chvílí vyhnali: Slova v názvech Pinkavových fotografií a slovo-heslo "maný-

rismus". Tentokrát však ne manýrismus v obecném, vágním smyslu manýrovitosti a precióznosti (jakkoli i ty k Pinkavovi patří), nýbrž manýrismus jakožto zdroj konkrétní umělecké metody, zvané CONCETTO a uplatňované především v emblematice. Manýristický emblém spočívá ve spojení obrazu (emblemma) a krátkého textu (lemma), jenž není prostým pojmenováním toho, co je na obraze, nýbrž naopak co nejrafinovanější hádankou, jejíž rozluštění pak pomůže pochopit smysl obrazu. Přesně toto platí pro mnohé Pinkavovy fotografie." (Putna, C. Martin: Heroes, Kant 2004)

Joel-Peter Witkin zkoumá v devadesátých. letech mysterijní svět. Přitahován bizarností, stejně jako **Les Krims** a před ním **Diane Arbusová**, fotografuje transvestity, liliputy, deformované lidi, mrtvoly a další podivné zjevy. Fotografie, často umístěné do náboženského kontextu, jsou obklopené ikonami a umocněné biblickými nápisy. Witkin často zasahoval do negativu a škrábal emulzi. Fotografie též tónoval do žlutého a hnědého odstínu, takže vypadají jako zpracované starou metodou. Dokonalost těchto hrůzných snímků, tajemně teatrální atmosféra a technické zpracování, patří k silným stránkám a charakteristice Witkinových fotografií. V mysterióznosti pokračuje do současnosti



Joel-Peter Witkin – Žena na stole 1987

a nadále zobrazuje hmatatelné, ale také nehmatatelné aspekty moderního života. Do Witkinových snímků vstupuje fenomén smrti, vedle sebe na jevišti stojí život a smrt. Při pohledu na jeho fotografie cítí každý z našeho živočišného druhu obrovský respekt, instinktivní stav, jenž bych přirovnala k pudům zvěře obcházející zdechlinu. U Witkina nevidíme přímo smrt, ale nevidíme ani život. Tyto scénické výtvory, jakožto modernistické verze divadla absurdnosti, měly vliv na intence celé generace v sedmdesátých letech, jež viděla ve vnitřním uspořádání ateliéru a jeho kompozici námětů způsob vizualizace kolektivního podvědomí. A to právě chtěl Witkin zřejmě demonstrovat. Pro Witkina se nepravděpodobné v podstatě mohlo stát, neboť to fotografoval. Fantastično si lze uvědomit za uzavřenými dveřmi dílny. Witkin však znásobuje perverzitu svých konstrukcí – často využívá deformované modely nebo tělesně postižené lidi – neustálými odkazy na malířství a historii vyobrazování, na mýty, na "pózu", jež obdařuje jeho invenci malířským citem.

Někteří fotografové budovali divadlo perverzní imitace přírody. Prostřednictvím této teatralizace fotografického rámce se mnoho fotografů nakonec vrátilo do ateliéru. Je možné, že podnětem k tomuto kroku byla reakce na fóbické prostory malované **Francisem Baconem**, jenž je sám získával z fotografií! Spojujícím bodem těchto tvůrců je stěžejní téma rozervanosti a osamocenosti lidské existence v současné době. Fotografické kompozice vycházejí z divadla, chování, událostí a akcí – jež poskytnutím konkrétního výrazu připomíná divadlo krutosti **Antonina Artauda**.[1]

Jistou podobnost s **Witkinem** sdílí také **Les Krims**, který taktéž výrazně ovlivnil symbolickou fotografii sedmdesátých a osmdesátých let a byl dalším mistrem přímé fotografie. Jeho záliba v bizarnosti – skřeti, zavražděné ženy a nahé židovské matky připravující kuřecí polévku – z něj učinila jednoho z nejkontroverznějších umělců sedm-

desátých let dvacátého století. Jeho cyklus *Neuvěřitelný případ vraždy v pšeničném stohu* (The Incredible Case of the Stack of Wheat Murder), zachycující řadu mrtvých" nahých žen v kalužích krve a vedle nich naskládaných palačinek, například napodobuje policejní fotografie míst, kde došlo ke zločinu. Krimsovy aranžované snímky tónované selenem působily dojmem nereálnosti, téměř nostalgie. Toto napětí mezi skutečností a fikcí, mezi lidovou kulturou a vzhledem fotografií starých mistrů, se v osmdesátých letech stalo jednou ze strategií postmoderního hnutí. To bylo podobné také pro práce **Witkina**, jenž zkoumá hranice mysterijního světa.[2]

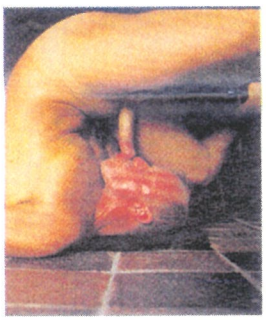


Andres Serrano, Budapešť (Jezero), 1994, cibachrom, 166 x 139 cm. Foto archiv GHMP (12x)

Kontroverzním tvůrcem devadesátých let je **Andres Serrano**, který fascinován smrtí a zkázou ukazuje ve svých naturalistických fotografiích krev, moč i sperma. Šokuje snímky Krista ponořeného do moči, portréty nenarozených embryí, autoakty na nichž masturbuje v dosti gymnastických polohách. Výstava s názvem *Podoby zla* uspořádaná Galerií hlavního města Prahy v roce 2001, představila v Domě u Zlatého prstenu několik Serranových cyklů jako například *Nenarození, Márnice, Předměty touhy, Dějiny sexu.*[3]

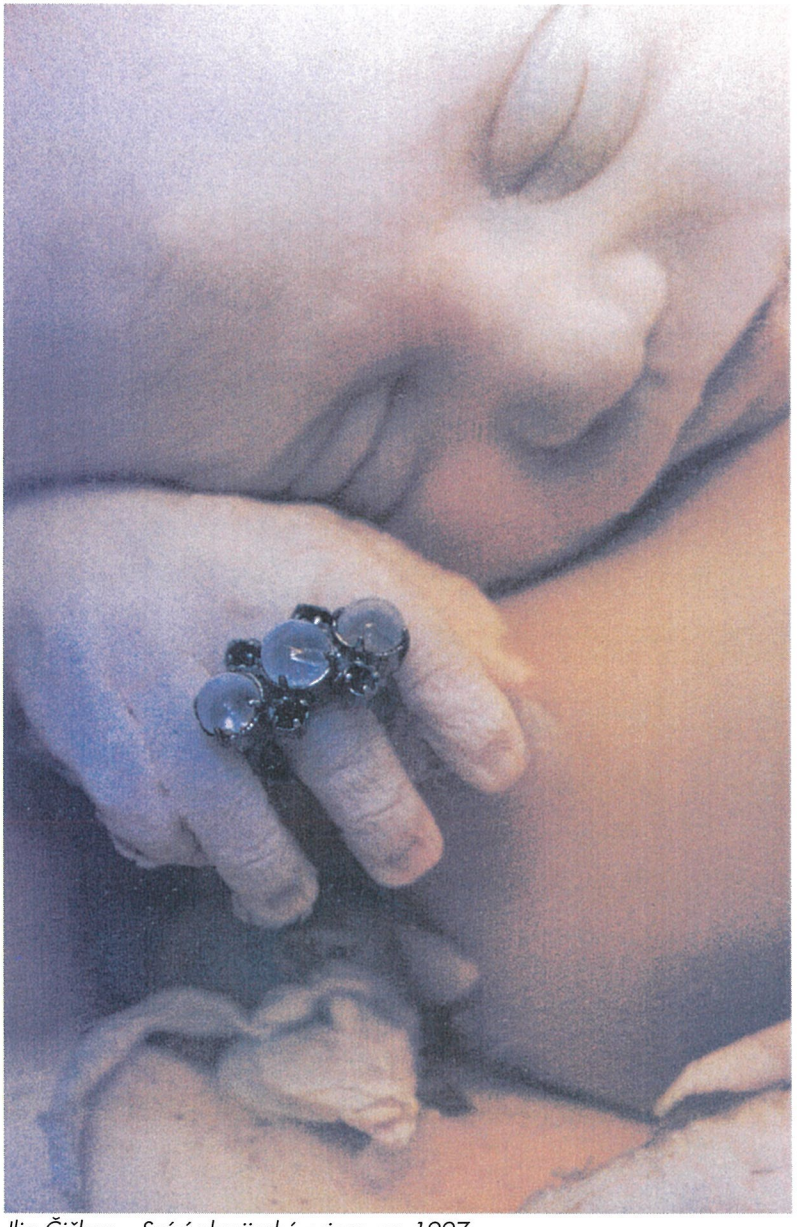


Andres Serrano, Černá večeře (3. část), 1990, cibachrom, 60 x 40 cm



Andres Serrano, Dějiny sexu (Autoerotika), 1996, cibachrom, 152,5 x 126 cm

Černobylská havárie v roce 1986 vedla k přehodnocení myšlenek lásky, majetku, státu, války a smrti. Kyjevský umělec **Ilja Čičkan** reaguje ve svém cyklu fotografií *Spící ukrajinská princezna* (1997) na jadernou havárii v Černobylu z roku 1986. Ve svém díle odkazuje na fyzickou mutaci nikoli ve snaze poukázat na následky opomíjení ekologických problémů, nýbrž na to, co společnost považuje za tabu ve světě fyzické krásy.[4] Je Čičkan umělcem nerovnováhy? Umělec mutanty korunoval na princezny a na způsob tradičního pohřebního rituálu nomádských princezen poukázal na Černobyl jako na jejich hřbitovní mohylu. Detaily mrtvých těl miminek zdobí na první pohled noblesními, ve skutečnosti však levnými šperky a stylizuje je do póz modelek běžně předvádějících takovéto klenoty. Autorovo záměrné odchýlení se od normy, kterou



Ilja Čičkan – Spící ukrajinská princezna 1997

jsme schopní ve vizuálním umění přijímat, je evidentní a na první pohled patrné. Výjevy mrtvých lidských plodů naložených do formaldehydu symbolizují dva výbuchy reaktoru, požár, následný únik radioaktivního materiálu, silné zamoření okolí elektrárny a zvýšení radiační zátěže obyvatel Evropy. Pro Čičkanovo dílo není důležitý dokumentační pohled na mutanty v souvislosti s příčinami choroby, jako spíše umělecké vyjádření poukazující na rysy či symptomy poruchy zdraví jako důsledku ekologické katastrofy.

Nizozemský fotograf **Erwin Olaf** vytvořil cyklus s názvem *Mature*, který obsahuje deset snímků spoře oděných starších dam (60–90 let) v sexy pózách. Dále nafotografoval cyklus *Chessmen* (Šachové figurky) s lidskými trpaslíky a těhotnými ženami, připomínající **J. P. Witkina**, cykly *Bodyparts* (Tělesné partie) a *Fashion Victims* (Oběti módy).

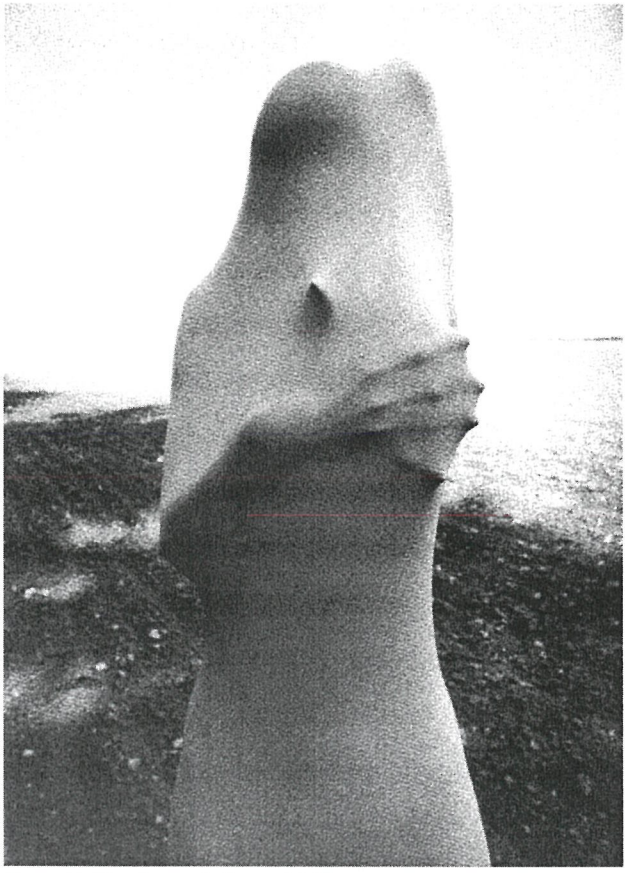
Slovenská fotografka **Silvia Saparová** se od počátků své tvorby zabývá tělesností, pomocí které řeší otázky života a smrti. Její fotografie připomínají výtvarná díla s často dost agresivními barvami. Ve video a fotografické projekci *Identita a Súvislosti* (1998–1999) autorka deformuje své tělo tak, že na sebe přikládá různé cizorodé látky. Spojuje živé a neživé, vlastní a cizí. Podobné otázky řeší také v souboru *Tělesnosti* (2000), skládajícího se ze dvou částí. Jednu tvoří makrofotografie vnitřností s dominantou srdce ponořeného do neživé, ale organické hmoty. Druhou část tvoří odlitky fragmentů lidského těla. Konečné velkoformátové zvětšeniny jsou v jedné barevné tonalitě. Cyklus *Genotyp* (2002) připomínající díla **Andresa Serrana** zobrazuje jakési embryo ponořené do barevné transparentní hmoty.

1 Michel, Frizot: a New history of photography, edited by Michael Frizot 1998.
2 Michel, Frizot: a New history of photography, edited by Michael Frizot 1998.
3 Kuneš, Aleš: Ateliér 20, 2001, str. 12.
4 Kuzma, Marta: Imago 6, 1998, str. 42.
5 Birgus, Vladimír; Mlčoch, Jan: Akt v české fotografii, Kant 2001.

3.2.2 Deformace momentální

Jedná se o deformaci vyvolanou pouze pro okamžik fotografování. Fotograf fyzicky způsobí modelu nebo v případě autoaktu svému tělu deformaci jen proto, aby ji zachytil na svém snímku. Hloubka výpovědi může mít v tomto případě široký rozsah, řadu aspektů a důvodů, proč tak autor činil.

Taras Kuščinskyj některé své akty deformoval tak, že stojící postavu dívky v pustém poli zahalil elastickou látkou a nechal z ní vystoupit jen některé tělesné detaily – například obrys ňadra a část jedné paže. Druhou paži modelka skryla za zády. Mírně pootočenou tvář nechal nečitelnou. Snímek je zahalen tajemstvím. *„Z posledních prací Tarase Kuščynského jsem měl pocit, že autor směřuje od snahy dokonale vystihnout druhého člověka, k touze vyjádřit víc z vlastního, subjektivního životního pocitu. Z jeho fotografií najednou ustupuje tvář, dochází k těsnějšímu spojení fotografované dívky s okolní přírodou, přibývají symboly. Mezi nimi i předzvěst smrti..."* (Ladislav Šolc, Fotografie 84/roč. 28/č.3, str. 44)[1]



Taras Kuščinskyj – Gábina 1983

Václav Jirásek byl členem bývalé brněnské skupiny Bratrstvo, která se ve fotografii zabývala výjevy z bible, duchovnem a mystikou. Po jejím rozpadu se Jirásek zabývá vedle portrétů, krajin a architektury také akty a horizontálními akty v krajině. Do svých snímků vnáší různé mytologické příběhy a symboliku. Mimo jiné vytvořil akty, na nichž zobrazil sám sebe jako Krista. Deformoval se pomocí elastické látky, do níž se celý zabalil, včetně hlavy. Z průsvitného materiálu vystupují pouhé kontury těla, vlasy shrnuté do tváře, můžeme číst sklon hlavy, jež napovídá skleslé hlavě ukřižovaného Ježíše.



Václav Jirásek – Bez názvu 2000

Mnohostranně nadaná, výše již zmíněná umělkyně **Veronika Bromová**, začala fotografovat své nahé tělo, které si sama před objektivem nejdříve znetvořila. Projekt *Zemzoo*, sestává ze série fotografií, videoprojekce a kinetického objektu. U barevných fotografií došlo k deformaci dvojím způsobem. Autorka omotala své tělo lepicí páskou a celou postavu nebo její fragmenty vyfotografovala v odrazu velké hliníkové fólie, v níž je na rozdíl od zrcadla pohled zdeformovaný sám o sobě. Tělo nebo jeho části se na snímku zobrazují tedy dvakrát – jednou deformované tělo a deformované tělo v deformovaném odraze fólie. Na fotografii, kde Bromová vyfotografovala celou svou postavu, zkoumavě pozoruje sebe sama v zrcadlícím se odraze. Z očí do očí deformaci, jako netvor z pohádky, jenž ve své bezmoci pozoruje svůj úděl.



Veronika Bromová – ze souboru Zemzoo 1988

„V konceptu výstavy vztahující se k znejasnění identity a zpochybňující obvyklá vymezení mezi svobodou a nesvobodou, se autorka dotý-

ká pulsujících míst naší současnosti a postihuje problémy v dnešním světě aktuelní...Síla projektu spočívá ve vizuálně přesvědčivé a brilantní formulaci citlivých otázek našeho současného světa."[2] Tento úryvek z článku o 48. Bienále v Benátkách v roce 1999 cituji z ohledem na to, že návrh projektu *Zemzoo*, který Veronika Bromová zrealizovala pro český pavilon, se stal vítězným projektem. Konkrétní podobu mu autorka dala během svého stipendijního pobytu v International Studio program v New Yorku v roce 1998.

Michaela Brachtlová fotografuje detaily ženského i mužského těla, které pokrývá různými materiály. Jednou jsou to kousky kožešin, jimiž omotává intimní partie dámského klína, ňader či hýždí a zrovna tak partie mužské. Jindy kombinuje tělo s rostlinami, mořskými živočichy atd. a vytváří vtipné metafory.



Michaela Brachtlová – Bez názvu 1997

Výtvarná skupina **Kamera skura** z Ostravy vystupuje často se svými výtvory na veřejnosti. Její tři členové se skrývají v anonymitě a prezentují se pouze pod jménem Kamera skura. Umělci řeší různé společenské, rasové a další otázky a někdy dost bizarním způsobem imitují a parodují způsob fungování určitých vrstev společenské praxe. Hrají si na postavy show-byznysu, filmaře, vynálezce atd. Pracují s různými médii. Vytvářejí konceptuální práce, sochařské, fotografické, grafické, ale taktéž performance nebo enviromenty. Z jejich tvorby můžeme zmínit například projekt *Žijeme tady s vámi* (2002) nebo *Hvězdy stříbrného plátna* (2001). *„Podobně hybridní přístup jako v tématické oblasti uplatňuje Kamera skura také při konstruování estetického kódu. Jeho kořeny lze vypátrat v industriálním prostředí Ostravska, kde byla skupina založena a kde její členové působili nebo dodnes působí. Tato periferní oblast je charakteristická vyhraněnými protiklady chudoby a bohatství, krásy a ošklivosti, nízkého a vysokého a představuje přirozenou opozici k institucializovanému a do jisté míry také nivelizovanému světu současného umění. Ideální estetická forma rozměrných barevných fotografií a digitálních tisků*



Kamera scura – Hvězdy stříbrného plátna 2001

zaznamenávajících atributy konzumního životního stylu se proto v tvorbě skupiny Kamera skura střídá s upatlanou krásou zdánlivě nesmyslných objektů či zoufalou veselostí absurdních performancí". (Michal Koreček – text z katalogu KS, 2002).[3]

Tvorba **Veroniky Bromové** je bezpochyby inspirována a ovlivněna pracemi americké fotografky **Cindy Shermanové**, která se zabývá otázkami tělesnosti, identity, zobrazuje násilí. *„Je interpretována 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."* (Jana Tichá, Umělec.[4] Shermanová stejně jako Bromová ukazuje na snímcích své tělo nebo jeho fragmenty, s nímž uskutečňuje různé proměny. Používá masky a kostýmy, bere na sebe různé podoby, části svého těla kombinuje s uměle vymodelovanými protézami atp. Místo vlastního poprsí jí například substituuje umělohmotná pomůcka. Obrazové sdělení Bromové i Shermanové má psychologicko-filozofický podtext řešící ženské otázky, hledání protikladů krásného a ohavného.

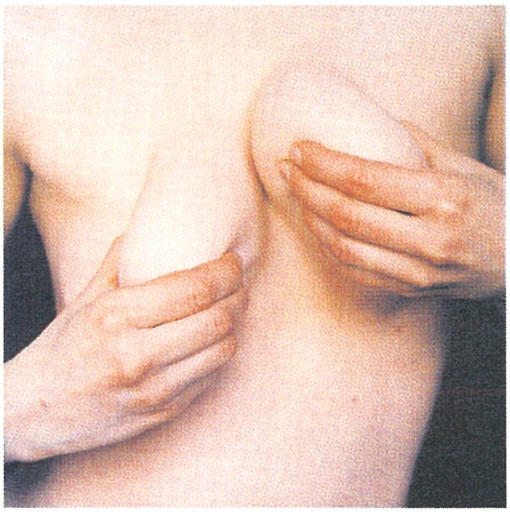


Cindy Sherman – Bez názvu 1987

Mladá slovenská fotografka **Dorota Sadovská** ve své tvorbě prolíná fotografii, video a malbu, za jejichž pomoci vyjadřuje svůj postoj k otázkám feminismu, problematice tělesnosti a komunikace, ale dotýká se také sakrální tématiky. Cyklus *Parazity* autorka vytvořila v letech 1998 – 2002 při svém pobytu v zahraničí, kde používala ruce a jejich gesta jako dorozumívací prostředek.[5] Autorka využila principu zrcadlení a z dlaní a chodidel vytvořila jakési ornamenty. V sérii autoaktů *Korporality* z roku 1998 snímala fragment vlastního těla, kde si rukama deformovala své poprsí. Latinsky znamená corporãlis – tělesný. Sadovská deformovala na každém snímku prsa jiným způsobem, čímž znázorňovala pozicí ženy ve společnosti, práci a rodině. Vyrovnávání se s vlastní tělesností je často pro každého bolestnou záležitostí. Zvětšeniny bolestně vypadajících detailů poprsí to jen potvrzují. Sadovská svými prsty zformovala pro každý snímek z prsního svalstva jiný symbol.



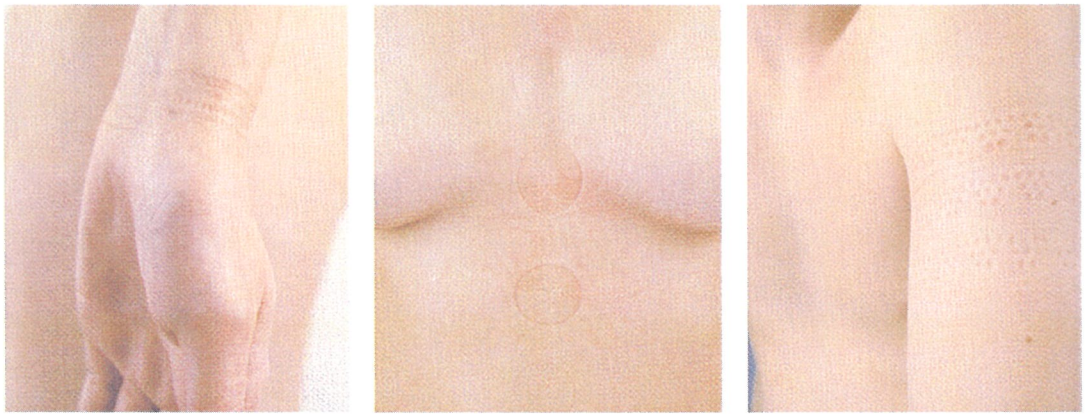
Dorota Sadovská – Korporality 4 2003



Dorota Sadovská – Korporality 2003

1 Šolc Ladislav: Fotografie 3, 1984, roč. 28, str. 44.
2 Kolektiv autorů: Umělec 3, 1999, roč. 3, str. 27.
3 Koreček, Michal: text z katalogu KS, 2002, www.kamerascura.cz/ks_onas/onas.htm/
4 Tichá Jana: Umělec 5, 1998, roč. 2, str. 23.

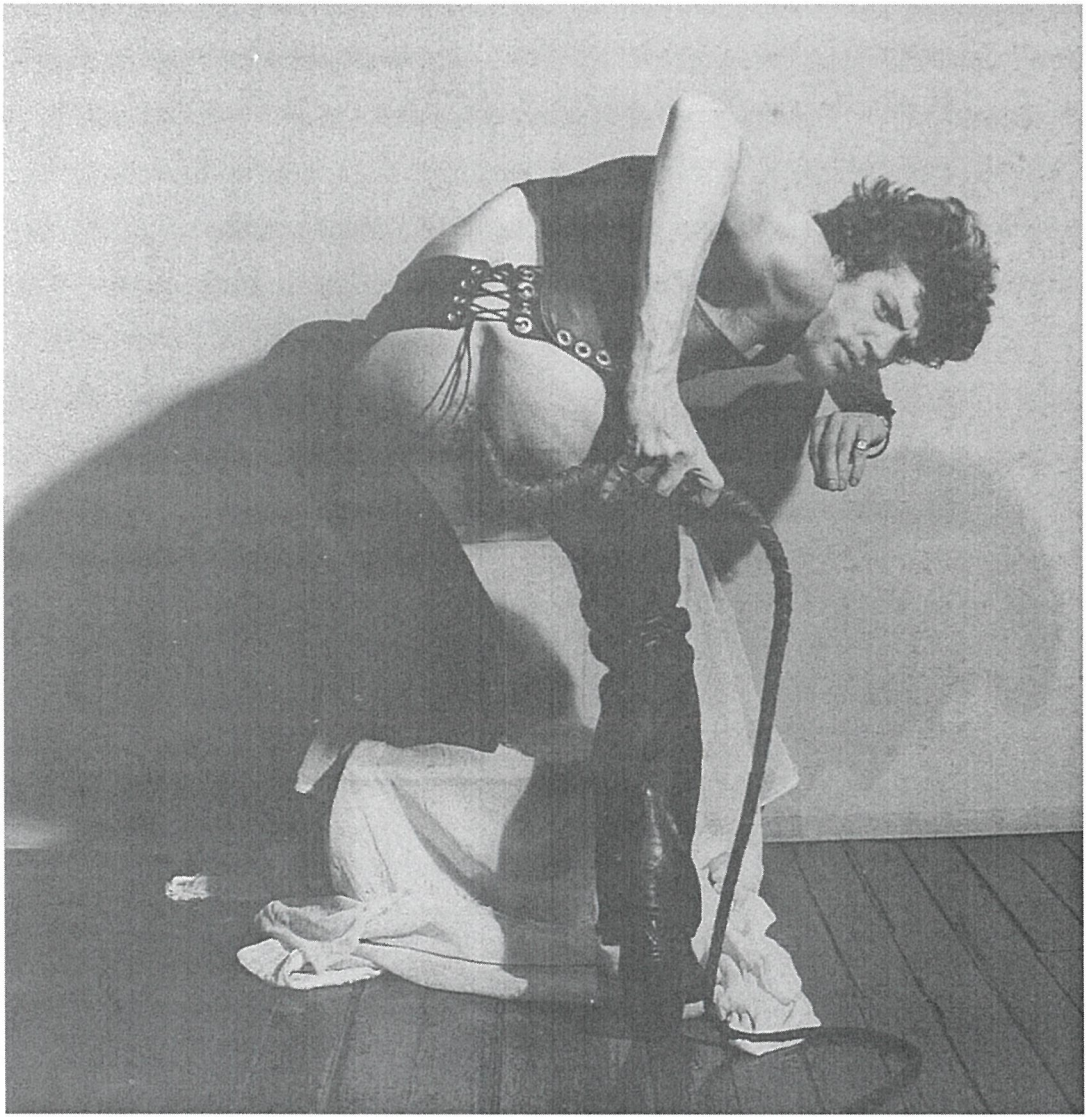
Malířka **Galina Lišháková** a fotografka Ingrid Patočková zaznamenávaly v sérii fotografií *Miesto činu II.* fragmenty lidského těla, jehož kůže byla poznamenána otisky různých předmětů jako například šperků, hodinek atd. Dočasné stopy na povrchu našeho těla, které si nevědomky sami způsobujeme, jsou čitelné jen chvíli, než samy zmizí. Co o nás tyto otisky vypovídají? Zdeformovaná bříška našich prstů po dlouhém a monotónním ťukání do klávesnice, rýhy od mačkání strun kytary či houslí, vykreslená cestička z knoflíčků od blůzy vedoucí mezi ženskými prsy, otisk náramku na zápěstí atp. *„Fotografickou vizualizací toho, co na tomto "místě činu" zanechávají ať už běžné, každodenní předměty (zip, šperky, kusy oděvu...) anebo objekty, které obě autorky pokládají za bytostně blízké psychické a fyzické dispozici člověka (otisky klíčů, hvězd, knoflíků), ale i tvarové šablony vnucující stopu ornamentálních řetězců, vytvářejí svérázný slovník forem a významů. Jak dokazuje sama zkušenost, samotné tělo je v každodenním společenském fungování svázáno šněrovačkou konvencí a tradovaných představ o jeho poslání – důsledkem všech praktických, ale i estetických manipulací jsou pak pečetě punčoch, hodinek, řetízků. Ale nejen to. Na kůži se s jistou nads*zkou objeví i mobilní telefon..."* (Lendelová, Lucia; Žvaková, Radana: Fotograf).[6]



Galina Lišháková, Ingrid Patočková – Místo činu II, 2000

5 Rišlinková, Helena; Lendelová, Lucia; Pospěch, Tomáš: Česká a slovenská fotografie osmdesátých a devadesátých let 20. století. Muzeum umění Olomouc 2002.
6 Lendelová, Lucia; Žvaková, Radana: Fotograf 2, 2003, str. 94.

Známý ikonograf **Robert Mapplethorpe** udělal ve svém životě řadu krásných dekorativních aktů, portrétů, zátiší s květinami, ale také kontroverzních aktů v nichž neskrýval svou homosexuální a sadomasochistickou orientaci. Fotografoval převážně mužské akty, ale také sám sebe v dosti perverzních situacích. Vedle aktů zobrazujících torza anticky dokonalých mužských těl deformoval ve svých pornografických snímcích i vlastní tělo pomocí různých sadomasochistických pomůcek. Jeho provokativní otevřenost k homosexuálním a pornografickým otázkám jej uvedla do povědomí veřejnosti.



Robert Mapplethorpe – Autoportrét 1978

Výrazným tvůrcem japonské fotografie je **Nobuyoshi Araki**, který měl v Praze v roce 1999 výstavu v Gandy galerii. Ve svém barevném fotografickém cyklu *Žena a květiny* (1997), pořízeném na malém formátu polaroidu deformuje těla modelek například tím, že do modelčina přirození vloží kytičku. Nehledě na to v tomto cyklu také vykresluje téma sexuální deformace.



Závěr

Člověk se může skrýt za svým obrazem, může se navždy ztratit za svým obrazem, může být zcela oddělen od svého obrazu: člověk není nikdy svým obrazem.[1]

Milan Kundera (Nesmrtelnost)

Ač se fotografie deformovaného těla nepodobá skutečnosti, může o fotografovaném říci mnohem více než jeho reálná podoba. Ve skutečnosti působíme na okolí daleko více činiteli než jen pouhou fyzickou podobou a tím se "ztrácíme za svým obrazem". Způsob myšlení, které je přítomno v naší tváři, jí dělá pokaždé jinou, nasazuje jí masku. Fotograf může pomocí obrazu, na kterém tělo deformuje, vystihnout naší podobu či nějakou problematiku lépe, než jak to dokáže klasicky podaný obraz. Tělo může také tvořit metaforu pro řešení jiných otázek. Jaká je naše skutečná podoba? Kdo jsme? Na tyto otázky hledám neustále nové a nové odpovědi. Tak jako téma mé magisterské práce *Deformace těla v české fotografii aktu 20. století*, je studnice otázek a odpovědí v nás nevyčerpatelná.

Důvody, které vedou umělce k deformování aktu, jsou různé. Způsoby, jakými umělci tělo deformují, jsou taktéž různé. Tak jako umění, tak i lidské tělo a duše jsou zranitelné a náchylné určitým vlivům. Člověk vyjadřující se umělecky často nevládne sám sebou, ale vládne jím něco, co není ani vůle ani rozum. Dle mého názoru, pokud si tvůrce zvolí jako motiv deformaci těla, jedná se do jisté míry o důvody autoreflektivní. Právě tak přístup, který si autor zvolí, musí být nějakým způsobem blízký jeho naturelu.

Jaký vztah vlastně mají umění a postoj společnosti k postoji a vkusu jednotlivce? Jak se formuje tzv. obecný vkus? Jde o vztah individuálního estetického cítění a možnosti výběru. Vkus není podřízen

1 Kundera, Milan: Nesmrtelnost, Atlantis, Praha 2002

době či módě, ta může pouze ovlivnit názor. Vkus není ani absolutní, je ovlivněn zkušeností, vzděláním, výchovou, mírou citu, mírou kritičnosti, schopností vnímat a většinou se v něm odráží povědomí celé společnosti.

Téma deformace těla v aktu je tématem nekonečným. Umělci tělo deformovali od počátku lidstva na zeměkouli a pokud náš živočišný druh nevymře, bude tělo v různých podobách sloužit jako námět dál.

Biografie

Pavel Baňka (nar. 1941) vystudoval ČVUT v Praze. Od roku 1976 pracuje jako samostatný fotograf, spolupracoval s časopisy Architektura, Bydlení, Glass Revue atd. Vyučoval fotografii na FAMU, na fotografických dílnách v USA, v roce 1994 se stal vedoucím ateliéru fotografie Institutu výtvarného vzdělávání UJEP v Ústí nad Labem. Je spoluzakladatelem Pražského domu fotografie.

Fotograf **Miroslav Bílek** (1937–2000) absolvoval Vysokou školu chemicko-technologickou v Pardubicích, poté externě vyučoval krajinářskou fotografii na Institutu tvůrčí fotografie Slezské univerzity v Opavě. Od roku 1965 byl členem skupiny Profil a od roku 1976 Setkání. Zabýval se fotografií aktu, fotografoval stylizované snímky krajiny, dokumentární snímky atd.

Irena Blůhová (1904–1993) byla představitelkou sociálně-kritické fotografie a jednou ze zakladatelek skupiny Sociofoto založené roku 1933 v Bratislavě. Používala strmé nadhledy a podhledy, sbíhání diagonál. Po studiu na Bauhausu využívala principů moderní fotografie. Některé její snímky využil John Hartfield ke svým montážím.

Michaela Brachtlová (nar. 1970) studovala na SPŠG v Praze, poté na ITF FPF Slezské univerzity v Opavě a dále na katedře fotografie na pražské FAMU.

Veronika Bromová (nar. 1966) studovala v ateliéru grafiky Jiřího Šalamouna na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze (1987–1993). Spolupracuje s časopisy YAZZYK, Divus, s hudební skupinou Šum svistu a divadelním souborem BAR. Od roku 2001 vede ateliér volné tvorby na AVU.

Judita Csáderová (nar. 1948) vystudovala fotografii na SUPŠ v Bratislavě, od roku 1968 také na pražské FAMU. Souběžně se studiem na FAMU působila ve fotografickém oddělení Slovenské filmové tvorby Bratislava – Koliba. Učila na SUPŠ, v současné době přednáší fotografii na ŠÚV **Josefa Vydry** v Bratislavě.

František Drtikol (1883–1961) se narodil v Příbrami a tam se také vyučil u fotografa **Antonína Mattase**. Poté vystudoval Učební a výzkumný ústav pro fotografii v Mnichově (1901–1903), po návratu založil v Příbrami vlastní ateliér (1907–1910) a v Praze provozoval do roku 1935 přední portrétní fotoateliér. Do roku 1930 se věnoval převážně fotografii aktů, které prošly vývojem od secesního piktorialismu a symbolismu až k moderně s použitím geometrických dekorací a výraznou prací s vrženými stíny. V letech 1930–1935 modelky nahradil vyřezanými figurkami a vytvářel symbolické kompozice. Byl velkým mystikem se silným zájmem o buddhismus a východní filozofie.

Josef Ehm (1909–1989) se vyučil u fotografa **Karla Podlipného** v Poděbradech. Pracoval jako asistent v několika fotoateliérech, ve firmě Fotochema v Hradci Králové. Mimo svou pedagogickou činnosti ve fotografickém oddělení Státní grafické škole v Praze redigoval koncem třicátých let, spolu s průkopníkem fotografické avantgardy **Jaromírem Funkem**, měsíčník Fotografický obzor a později jej sám vedl. Byl členem SVU Mánes a zakládajícím členem fotografické sekce Svazu československých výtvarných umělců. Dále učil na Střední průmyslové škole grafické v Praze (1960–1967) a na katedře fotografie FAMU v Praze (1965–1967).

Gábina Fárová (nar. 1963) absolvovala studium fotografie na Střední uměleckoprůmyslové škole grafické v Praze a na pražské FAMU. V roce 1989 spoluzaložila družstvo RADOST – vydavatelství časopisu POST. V roce 1996 byla členkou volného sdružení fotografů NOX tzv. slovenské nové vlny (**Tono Stano**, **Vasil Stanko**, **Peter Župník**, **Ivan Pinkava** atd.)

Eva Fuková (nar. 1927) po absolvování grafické školy v Praze na Smíchově u profesora Rudolfa Skopce vystudovala AVU u profesora **Vlastimila Rady**. Jejím manželem byl malíř **Vladimír Fuka**. V roce 1955 se stala členkou Svazu výtvarných umělců, osm let poté jí vyšla monografie (1963). V roce 1967 emigrovala do USA a do Československa se vrátila až v období převratu, kdy natáčela dokument o listopadových událostech. V poslední době se podílela na organizaci úspěšného vystoupení českých fotografů na loňské výstavě *Paris Foto*.

Miroslav Hák (1911–1978) se vyučil fotografii v ateliéru svého otce **Františka Háka**, poté byl tři roky na praxi v Praze a Bratislavě (1928–1931). Byl fotografem avantgardního divadla D 34, zakládajícím členem válečné avantgardní Skupiny 42, spolupracoval s Československým filmem a později s Československou akademií věd. V politicky těžkém roce 1969 se vzdal veškeré fotografické činnosti.

Martin Hruška (1948–1997) absolvoval střední průmyslovou školu elektrotechnickou v Liberci, poté katedru fotografie na pražské FAMU. Byl vedoucím výstavní síně Fotochema v Praze (1982–1985), redaktorem časopisu Československá fotografie (1985–1987), v letech 1988–1991 vedoucím redaktorem nakladatelství Pressfoto. Věnoval se též publikační činnosti.

Václav Chochola (nar. 1923) se po skončení gymnázia vyučil fotografem v ateliéru Otto Erban v Praze a docházel do fotografické třídy Grafické školy v Praze (1945). Fotografoval pro různá pražská divadla, mj. pro Národní divadlo v Praze (1943–1948). Od roku 1949 byl členem fotografické sekce Svazu československých výtvarných umělců. Od té doby je fotografem ve svobodném povolání.

Pavel Jasanský (nar. 1938) vystudoval geofyziku na Přírodovědecké fakultě UK v Praze. Od roku 1969 pracuje jako fotograf ve svobodném povolání. Je spoluzakladatelem agentury Signum, spolupracoval s malířem **Jiřím Sozanským**, externě učil intermediální tvorbu na katedře fotografie FAMU.

Václav Jirásek (nar. 1965) byl členem bývalé brněnské skupiny Bratrstvo, která se ve fotografii zabývala výjevy z bible, duchovnem a mystikou. Po jejím rozpadu se **Jirásek** zabývá vedle portrétů, krajin a architektury také akty a horizontálními akty v krajině. Do svých snímků vnáší různé mytologické příběhy a symboliku.

Taras Kuščynskyj (1932–1983) absolvoval vysokoškolské studium jako inženýr architekt. Od poloviny šedesátých let se vážně věnoval fotografování. Od roku 1976 byl členem skupiny fotografů Setkání. Mimo aktů fotografoval portréty celé řady umělců, krajinu. Do povědomí vstoupil svými fotografiemi dívek.

Zdeněk Lhoták (nar. 1949) vystudoval Fakultu tělesné výchovy a sportu UK v Praze, poté studoval externě katedru fotografie na FAMU v Praze. Pracoval v různých oblastech tělovýchovy, od roku 1992 jako redaktor týdeníku Prostor. Je členem Pražského domu fotografie. V současnosti je fotografem ve svobodném povolání.

Karel Ludwig (1919-1977) ve čtyřicátých letech spolupracoval s časopisy Ahoj, Salón a redigoval magazín Praha v týdnu. Ve filmových časopisech publikoval fotografie baletek, hereček, tanečnic a dalších umělců. Vedle jeho reklamní, reportážní a portrétní tvorby nalezneme také akty.

Michal Macků (nar. 1963) vystudoval Technologickou fakultu VUT v Brně a fotografii na IVF Svazu českých fotografů, současně navštěvoval fotografické oddělení LŠU v Olomouci. Žije v Olomouci a je fotografem ve svobodném povolání.

Pavel Mára (nar. 1951) vystudoval SPŠG v Praze, poté na pražské FAMU kameru a po jejím ukončení ještě fotografii. Živí se jako fotograf ve svobodném povolání a je pedagogem ITF FPF Slezské univerzity v Opavě.

Susanne Pastor (nar. 1952 v Chicagu) vystudovala psychologii, film a kresbu na North Western University (1970–1975), poté studovala na Harvardu a Cornellu. Dále navštěvovala a učila na Art Institute of Chicago. Pracovala v International Museum of Photography at George Eastman House, Rochester NY. Po příjezdu do Evropy studovala na Hochschüle für Bildende Kunst GHK Universität – Kassel. Do Prahy se přestěhovala v roce 1991 a v letech 1996–1999 pracovala pro Pražský dům fotografie.

Ivan Pinkava (nar. 1961) po střední průmyslové škole grafické v Praze absolvoval katedru fotografie na FAMU v Praze. Je členem Aktivu volné fotografie, externě učil na katedře fotografie na FAMU (1990-1992), v týchž letech byl členem správní rady Pražského domu fotografie, po jedno období byl jejím předsedou./4 V roce 1993 mu vyšla monografie *Dynastie*, v roce 2004 publikace *Heroes*, která vznikla ke stejnojmenné výstavě, koncipované pro prostory Rudolfina. Výstava byla prvním soustavným shrnutím **Pinkavovy** tvorby.

Ladislav Postupa (nar. 1929) absolvoval Vyšší průmyslovou školu stavební v Liberci, kde také žije. Spoluzakladatel Studia výtvarné fotografie v Liberci (1962), prováděl fotografie na deskách jako nástěnné obrazy a nechal si tuto metodu roku 1970 patentovat. Vystavuje od roku 1962, vyšly mu dvě monografie – v roce 1967 *Fotografie Ladislava Postupy* a v roce 1992 *Monografie Ladislav Postupa*. Dělal také ilustrace.

Jan Saudek (nar. 1935) se vyučil fotografem (1952) a poté pracoval jako dělník až do roku 1983. Od té doby je fotografem ve svobodném povolání. Je jedním z nejznámějších českých fotografů ve světě. Měl přes dvě stě samostatných výstav a řadu společných. Vyšlo mu několik knih. Je nositelem titulu La Chevalier des Arts et Letters.

Clifford Seidling (nar. 1933) absolvoval Střední průmyslovou školu grafickou v Praze. Poté byl v učení u **Posselta** na Smíchově, ale brzy přešel do portrétního ateliéru Šlár na Národní třídě. Absolvoval externí studium fotografie na FAMU. Byl zaměstnancem Uměleckoprůmyslového muzea v Praze, externím pedagogem na FAMU, kde vyučoval obor portrétní a figurální fotografie a poté cvičení Tvář a tělo. Od roku 1972 restauruje fotografie.

Roman Sejkot (nar. 1963) absolvoval Matematicko-fyzikální fakultu UK v Praze, mimořádně studoval také na Fakultě žurnalistiky UK a na katedře fotografie FAMU v Praze. Poté působil jako redaktor v několika časopisech jako například v Pressfotu, Občanském deníku, Prostoru. V letech 1991–1994 byl pedagogem na Pražské fotografické škole a 1992–1995 na Fakultě sociálních věd. Mimo užité tvorby a aktů vytvořil také řadu subjektivních dokumentů a humanisticky laděný dokument o postiženém plavci.

Tono Stano (nar. 1960) vystudoval fotografii na SUPŠ v Bratislavě, poté absolvoval fotografii na FAMU v Praze. Je jedním z představitelů tzv. slovenské nové vlny. Žije v Praze a pracuje jako fotograf ve svobodném povolání.

Petra Šimková (nar. 1976) je studentkou pařížské La Sorbone. Odjela do Paříže studovat ve svých dvaceti letech, v roce 2004 získala první cenu na festivalu fotografií v Bievru. Vystavovala na osmnáctém ročníku festivalu Photobis v Paříži v rámci „Měsíce fotografie v Paříži". Pátým rokem pracuje na fotografickém projektu *Captive Insaisissable.*

Profesor **Ján Šmok** (1921—1997) vystudoval grafickou školu v Praze – obor knižní vazba, poté filmovou fotografii na FAMU v Praze. Tam také pracoval jako vedoucí praktických cvičení pro kameramany a paralelně točil jako kameraman a režisér krátké dokumentární a hrané filmy. V roce 1957 se habilitoval na docenta a v roce 1974 se stal profesorem. Byl vedoucím katedry filmového a televizního obrazu na FAMU (1960–1975). V roce 1975 založil katedru fotografie na FAMU, kterou sám vedl do roku 1987. Byl předsedou Svazu českých fotografů. V letech 1991–1997 byl pedagogem Institutu tvůrčí fotografie Slezské univerzity v Opavě. Byl významným teoretikem fotografie.

Věra Váchová-Šmoková (nar. 1940) po vyučení fotografkou absolvovala pražskou Střední průmyslovou školu grafickou – obor fotografie. Poté vystudovala katedru fotografie na FAMU v Praze. Byla redaktorkou Revue fotografie (1978-1992). V současnosti je odbornou pracovnicí pro amatérskou fotografii (ARTAMA, Praha). Jejím manželem byl prof. **Ján Šmok**.

Jindřich Štyrský (1899–1942) absolvoval pražskou Akademii výtvarných umění, byl členem Devětsilu. Vedle fotografie se také věnoval malířství, koláží, typografii a literatuře. Byl šéfem výpravy Osvobozeného divadla 1928–1929, v letech 1929–1930 byl redaktorem Literárního kurýru Odeonu, vydával Erotickou revue a Edici 69. Spolupracoval s malířkou Toyen a spolu také vytvořili nový směr artificialismus. Byl jedním z hlavních představitelů českého surrealismu.

Bohumil Šťastný (1905–1991) vystudoval Státní grafickou školu v Praze, spolupracoval s firmou Otto Dítě. Byl členem Českého fotografického spolku, v letech 1932–1948 byl jeho předseda. Byl průkopníkem techniky barevné fotografie, pracoval v redakci časopisu Fotografie (1945–1948) a vyučoval na pražské Státní grafické škole (1946–1965).

Miroslav Švolík (nar. 1960) absolvoval SUPŠ v Bratislavě, poté pracoval jako fotograf ve filmovém studiu a v letech 1981–1987 studoval na katedře fotografie pražské FAMU. Žije v Praze a je fotografem ve svobodném povolání.

Karel Teige (1900–1951) svou uměleckou dráhu začal jako malíř. Byl hlavním teoretickým mluvčím a organizátorem české avantgardy. V roce 1920 se stal spoluzakladatelem uměleckého svazu Devětsil. Spolu s Vítězslavem Nezvalem inicioval umělecký směr poetismus (1923 – 1924). Redigoval avantgardní časopis ReD. Byl předsedou Levé fronty. Vytvářel obrazové básně, koláže, knižní obálky, věnoval se typografických úpravám a napsal řadu knih a teoretických statí.

Jaroslav Vávra (1920–1981) vychodil reálné gymnázium v Brně, studoval na Vysokém učení technickém v Brně a částečně na brněnské právnické fakultě, kterou nedokončil. Byl zakládajícím členem olomoucké skupiny DOFO (1959), vedl fotografickou sekci Vlastivědné společnosti muzejní v Olomouci, byl pedagogem na Škole výtvarné fotografie v Brně, publikoval v odborném tisku, byl porotcem řady fotografických soutěží.

Zdeněk Virt (nar. 1925) vystudoval Státní grafickou školu v Praze, Vysokou školu uměleckoprůmyslovou v Praze – obor užitá grafika u Františka Tichého. Externě vyučoval fotografický akt na FAMU (1967–1990). Je fotografem a výtvarníkem ve svobodném povolání.

František Vobecký (1902–1991) byl vyučen jako krejčí. V letech 1926–1929 pobýval v Paříži, kde se učil malovat v kurzech na Academii Colarossi a Academii de la Grande Chaumiére. Byl členem SVU Mánes (1931). Surrealistické asambláže fotografoval od roku 1935.

Václav Zykmund (1914–1984) absolvoval VUT v Praze, mimořádně studoval na Přírodovědecké fakultě UK v Praze kreslení a malbu. Vedle postsurrealistické Skupiny Ra byl členem SVU Aleš, Bloku, Mánesa, Sdružení Q, AICA a byl významným funkcionářem Svazu československých výtvarných umělců. Vedl katedru výtvarné výchovy na Filozofické fakultě univerzity Palackého v Olomouci.

Vladimír Židlický (nar. 1945) vystudoval externě katedru Fotografie na FAMU v Praze, poté vedl oddělení užité tvorby na SUPŠ v Brně a v letech 1982–1989 této škole dělal ředitele. Žije v Brně a je fotografem ve svobodném povolání.

Rozhovory s autory

Pavel Mára

Jestliže je motivem vašich fotografií deformované tělo, co vyjadřuje?

Fotografii vnímám jako až příliš precizní systém zobrazování. Tato vlastnost je pro fotografii sice specifická a odlišuje jí přesnými optic-ko-chemickými či digitálními záznamy od ostatních uměleckých projevů, ale mě přesto zajímají především její možnosti tolik blízké malířství či sochařství. To ale neznamená, že chci opustit "ostrou objektivitu" a vydat se směrem neřízené manipulace. Naopak, láká mě postupovat obrazově čistě, zcela exaktně, bez zásahů, ale přesto s výsledkem znejišťujícím její objektivizující funkci, uvolněnou jakoby malířsko-sochařskou formou. Možností svobodné či nezávislé práce na motivu je pro mě i "deformace" těla. Přitom reálnou existenci figury nikterak nepopírám, jde opět o čistou fotografii.

Je vaším cílem vyrovnat se pomocí fotografie s vnitřním, či vnějším světem?

Vždy mě na fotografii zajímaly možnosti obrazových transformací. I když se rozhodně nejedná o současný trend, kdy výtvarná fotografie plní spíše zástupnou funkci "pouhého" záznamu často banální reality jako projevu vnitřního či vnějšího (umělcova) světa. Mým záměrem je přesně zobrazit a zároveň znejistit vnitřní svět s vnějším i naopak.

Zaznamenal byste ve svém životě nějaký podnět, díky němuž pohlížíte na tělo jinak?

Je jím kubistická socha!

Petra Šimková

Vy jste jediný model pro tuto sérii fotografií; co znamená tento výběr?

Zajímám se o tajuplnost objevení a zmizení; tato zásadní otázka, která od věků pronásledovala člověka, je v mé práci ústředním tématem. Obrysy mého těla či obličeje jsou vždy rozmazané. Vnáším mezi formy otázky Odkud přicházejí? Kam míří? Kdo jsou? Konfúze mezi subjektem a objektem, modelem a fotografem pomáhají k rozmazání cest. Tento způsob, kdy se stávám nepolapitelná, a přece lapena objektivem, snímkem, otevírá možnost dimenze jiné pravdy, té, kter je skrytější, vnitřní... nesmrtelná.*

To je tedy také hledání vás, sebe sama?

Není to to, co můžeme říci o veškerém umění? Fotografie jsou vybrané z mnoha snímků, po hodinách práce, je to hledání estetiky, kde se snažím znázornit krásu s vyvážeností. Čím víc je snímek vydařený, tím lépe je vysloven můj názor.

(Petra Holzbachová, Fotovideo 12/2004, Jak fotí akt Petra Šimková, str. 52)

Seznam použité literatury

- Anděl, Jaroslav a kolektiv: Umění pro všechny smysly. Národní galerie, Praha 1993.
- Balalajka, Petr; Birgus, Vladimír; Dufek, Antonín a kolektiv: Encyklopedie českých a slovenských fotografů. ASCO, Praha 1993.
- Birgus, Vladimír; Mlčoch, Jan: Akt v české fotografii. KANT, Praha 2001.
- Birgus, Vladimír (ed.): Česká fotografická avantgarda 1918–1948. KANT, Praha 1999.
- Birgus, Vladimír; Vojtěchovský, Miroslav: Česká fotografie 90. let. KANT 1999.
- Birgus, Vladimír: Fotografie In.: Informatorium 2. Mladá Fronta, Praha 1984.
- Birgus, Vladimír: Fotografie v českých zemích a na Slovensku 1945–1989. Revue Fotografie, 1989, č. 4; 1990, č. 1, 2 a 4.
- Birgus, Vladimír; Scheufler, Pavel: Fotografie v českých zemích 1839–1999. Grada publishing, Praha 1999.
- Birgus, Vladimír: Česká a slovenská fotografie 80. let In: Česká a slovenská fotografie dnes. Edice Revue Fotografie, svazek I. Orbis, Praha 1991.
- Birgus, Vladimír: František Drtikol. KANT, Praha 2000.
- Birgus, Vladimír; Braný, Antonín: František Drtikol. Odeon, Praha 1988.
- Birgus, Vladimír; Vojtěchovský, Miroslav: Jistoty a hledání v české fotografii 90. let. KANT 1996.

- Bydžovská, Lenka; Srp, Karel: Český surrealismus 1929–1953. Argo a GHMP, Praha 1996.
- Claverie, Jana: Štěpánská 35, Praha 1994, č. 9–12, str. 9.
- Csáderová, Judita; Macek, Václav: Měsíc fotografie. FOTOFO, Bratislava 1996.
- Čubrda, Zdeněk: Fotografie, Praha 1984, č. 3, str. 31.
- Dufek, Antonín: Ateliér, Praha 1999, č. 5, str. 8.
- Dufek, Antonín: Revue fotografie, Praha 1976, č. 3, str. 73.
- Dvořák, Karel: Fotografie, Praha 1980, č. 3, str. 28.
- Dvořák, Tomáš: Fotograf, Praha 2002, č. 1, str. 66.
- Dvořák, Tomáš: Fotograf, Praha 2003, č. 2, str. 42.
- Encyklopedie českých a slovenských fotografů. ASCO, Praha 1993.
- Fárová, Anna: 37 fotografů na Chmelnici. Katalog, Praha 1989.
- Flusser, Vilém: Za filosofii fotografie. Hynek, Praha 1994.
- Frizot, Michel: A New History of Photography. Könemann, Köln 1998.
- Frizot, Michel: Photomontage. Thames and Hudson, London 1991.
- Hájek, Václav: Fotograf , Praha 2003, č. 2, str. 14.
- Hrabušický, Aurel; Macek, Václav: Slovenská fotografia 1925–2000. Slovenská národná galéria, Bratislava 2001.
- Jeffrey, Ian: The Photo Book. Phaidon, London 2000.
- Koetzle, Hans-Michael: Slavné fotografie. Taschen, Nakladatelství Slovart, Praha 2003.
- Krejčí, Petr: Revue Fotografie, Praha 1993, č. 1, str. 30.

- Kuneš, Aleš; Pospěch, Tomáš: Čítanka z teorie fotografie. Skripta ITF FPF SU, Opava 2003.
- Kuzma, Marta: Imago, FOTOFO, Bratislava, Slovensko 1998, č. 6, str. 42.
- Lendelová, Lucia; Žvaková, Radana: Fotograf, Praha 2003, č. 2, str. 94.
- Lendelová, Lucia: Pospěch, Tomáš; Rišlinková, Helena: Česká a slovenská fotografie osmdesátých a devadesátých let 20. Století. Muzeum umění, Olomouc 2002.
- Macek, Václav: Mesiac fotografie 1999. FOTOFO, Bratislava 1999.
- Macek, Václav: Mesiac fotografie 2000. FOTOFO, Bratislava 2000.
- Malá, Olga: Umělec, Praha 1999, č. 4, str. 6.
- Misselbeck, Reinhold: Fotografie 20. století. Taschen, Nakladatelství Slovart, Praha 2003.
- Moucha, Josef: Fotograf, Praha 2002, č. 1, str. 95.
- Mrázková, Daniela; Remeš, Vladimír: Cesty československé fotografie. Mladá fronta, Praha 1989.
- Mrázková, Daniela: Příběh fotografie. Mladá fronta, Praha 1985.
- Mrázková, Daniela (ed.): Co je fotografie – 150 let fotografie. Katalog, Videopress, Praha 1989.
- Petránsky, Ľudo: Revue fotografie, Praha 1977, č. 1, str. 43
- Remeš, Vladimír: Fotografie-Magazín, Praha 1994, č. 1, str. 10.
- Remeš, Vladimír: Návraty k aktu. Fotografie-Magazín, Praha 1998, č. 3.

- Remeš, Vladimír: Sto let aktu 1839–1939. Co vás zajímá. Delta, Praha 1990.
- Saudek, Jan: Divadlo života. Panorama. Praha 1991.
- Seidling, Clifford: Post, Praha 1992, č. 1, str. 85.
- Solovyov, Alexander: Imago, FOTOFO, Bratislava, Slovensko 1998, č. 6, str. 48.
- Sontagová, Susan: O fotografii. Paseka / Barrister&Principal, Praha 2002.
- Sontagová, Susan: Revolver Revue. Praha 1992, č. 20, str. 191.
- Tichá, Jana: Umělec, Praha 1998, č. 5, str. 23.
- Teige, Karel: Surrealistické koláže. Středoevropská galerie a nakladatelství, edice Detail, Praha 1994.
- Třeštík, Tomáš: Osobnosti současné české reklamní a módní fotografie. Atemi, Praha 2002.
- Židlický, Vladimír: Portrét v současné moravské fotografii. Katalog Galerie výtvarného umění, Hodonín 1976.

Jmenný rejstřík

Almodóvar Pedro – 16
Araki Nabuyoshi – 86
Arbus Diane – 72
Arcimboldo Giuseppe – 12, 13
Artaud Antonin – 73
Aziz Anthony – 68
Bacon Francis – 14, 73
Baňka Pavel – 60
Bayard Hippolyte – 25
Bayer Herbert – 47
Beckmann Max – 13
Bellmer Hanse – 47
Birgus Vladimír – 62
Bílek Miroslav – 33
Blakeston Oswell – 15
Blumenfeld Erwin – 61
Bosch Hieronymus – 11, 13
Brachtlová Michaela – 80
Brandt Bill – 41, 42
Bromová Veronika – 66, 79, 80, 82
Braque Georges – 13
Breton André – 14
Brus Günter – 70
Buňuel Luis – 15
Cavalcanti Alberto – 14
Claire René – 14, 15
Conant Danny – 61
Coplans John – 35, 43
Csáderová Judita – 45
Cucher Sammy – 68
Čapek Josef – 12, 13
Čičkan Ilja – 75
Dalí Salvador – 14
Degas Edgar – 12

Duchamp Marcel – 15
Dulacová Germaine – 14, 15
Drtikol František – 6, 28, 31
Dvořák Tomáš – 68
Eggelinga Wikkinga – 15
Ehm Josef – 53, 67
Epstein Jean – 14, 15
Ernst Max – 14, 47
Fárová Anna – 65
Fárová Gábina – 65
Filla Emil – 13
Flusser Vilém – 8
Freud Sigmund – 13
Fuková Eva – 55
Funke Jaromír – 67
Gaudí Antoni – 17
Goya Francisco – 12, 13
Gutfreund Otto – 13
Greenewaye Peter – 16
El Greco – 12
Hackenschmied Alexandr – 15
Hák Miroslav – 33, 47
Hruška Martin – 61
Chagall Marc – 63
Chirico Georgio de – 13
Chochola Václav – 53
Churchill Winston – 24
Jasanský Pavel - 55, 59
Jirásek Václav – 78
Kamera skura – 81
Kertész André – 40, 41
Klee Paul – 13
Kokoschka Oskar – 13
Kotěra Jan – 17
Krims Les – 72, 73, 74
Kubín Otakar – 13

Kubišta Bohumil – 13
Kučera Jan – 15
Kundera Milan – 87
Kusturica Emir – 16
Kuščinskyj Taras – 77
Lacina Bohdan – 52
Lendelová Lucia – 64, 84
Lhoták Zdeněk – 35, 43
Lišháková Galina – 84
Loos Adolf – 18
Ludwig Karel – 32
Lye Len – 15
Lynch David – 16
Macků Michal – 59, 61
Magritte René - 14, 52
Mahl Andreas - 61
Mapplethorpe Robert – 85
Mára Pavel – 33, 34, 61, 99
Medek Mikuláš – 14
Michelangelo Buonarroti – 11
Minkkinen Arno Rafael – 44
Miro Joan – 14
Moholy-Nagy László – 15, 47
Monett Claude – 12
Moore Henry – 41
Munch Edvard – 13
Nezval Vítězslav – 12
Olaf Erwin – 76
Pastor Susanne – 37
Patočková Ingrid – 84
Picabia Francis – 15
Picasso Pablo – 13, 41, 63
Pinkava Ivan – 22, 71
Poe Edgar Alan - 15
Pojman Petr Blahovec – 9
Procházka Antonín – 13

Postupa Ladislav – 54
Putna Martin – 23
Ray Man – 15, 47, 52, 67
Reiner Arnulf – 55, 56, 59, 69, 70
Renoir Auguste – 12
Rodin Auguste – 13
Rössler Jaroslav – 67
Ruben Ernestine – 28, 42
Rudolf II. – 12
Ruttman Walter – 15
Sadovská Dorota – 83
Saparová Silvia – 76
Satie Erik – 15
Saudek Jan – 56, 57
Sedlak Jozef – 63
Schiele Egon – 63
Seidling Clifford – 58
Sejkot Roman – 37
Serrano Andres – 74, 76
Sherman Cindy – 82
Shioyame Kishin – 42
Schiele Egon – 13
Sirovátka Jiří – 57
Solonskij Sergej – 69, 70
Stano Tono – 28, 36
Šimková Petra – 38
Šmok Ján – 28, 33
Šolc Ladislav – 77
Špála Václav – 13
Štyrský Jindřich – 14, 50, 52, 67
Švankmajer Jan – 16, 58
Švolík Miroslav 63, 64
Teige Karel – 14, 29, 47, 48, 67
Toyen – 14
Trier Larse von – 16
Váchová-Šmoková Věra – 33

Varga Kamil – 63
Vávra Jaroslav – 55
Vávra Otakar – 15
Velde Henry van de – 17
Venturi Robert – 18
Virt Zdeněk – 55
Vobecký František – 51
Vorel Tomáš – 16
Wagner Otto – 17
Weston Edward - 39, 40, 42
Witkin Joel-Peter – 71, 72, 73, 74, 76
Wright Frank Loyd – 17, 18
Zeami Motokijo – 22
Zykmund Václav – 52, 67
Židlický Vladimír – 59
Žvaková Radana – 84

Souhlasím se zveřejněním práce
formou zařazení do Ústřední knihovny FPF SU v Opavě,
knihovny Uměleckoprůmyslového muzea v Praze
a na internetové stránky ITF.

(c) Petra Holzbachová
Teoretická magisterská práce
Praha 2004
Celkový počet výtisků 6