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

NAHÉ TĚLO A AKT VE FOTOGRAFÍCH
ROMAINA URHAUSENA



Obr. 242. © Romain Urhausen / Fund AUTAAH (Collection du CNA)

TEORETICKÁ DIPLOMOVÉ PRÁCE
Mgr. Krystyna Dul

Opava 2023

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

NAHÉ TĚLO A AKT VE FOTOGRAFÍCH
ROMAINA URHAUSENA

TEORETICKÁ DIPLOMOVÉ PRÁCE
Mgr. Krystyna Dul

Opava 2023

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

NAHÉ TĚLO A AKT VE FOTOGRAFÍCH ROMAINA URHAUSENA

NUDE BODY AND NUDES IN ROMAIN URHAUSEN PHOTOGRAPHY

TEORETICKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Mgr Krystyna Dul

Obor: Tvůrčí fotografie
Vedoucí magisterské práce: prof. PhDr. Vladimír Birgus
Oponent: doc. Mgr. Václav Podestát

Opava 2023

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

Akademický rok: 2022/2023

Zadávající ústav: Institut tvůrčí fotografie

Studentka: Mgr. Krystyna Dul

UČO: 39088

Program: Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Obor: Tvůrčí fotografie

Téma práce: T: Nahé tělo a akt ve fotografiích Romaina Urhausena

Téma práce anglicky: T: Nude body and nudes in Romain Urhausen photography

Zadání: Tato diplomová práce prezentuje široký výběr aktů Romaina Urhausena souvisejících s vývojem fotografickém aktu ve 20. století a vznikem školy „subjektivní fotografie" Otto Steinerta. Při úvahách nad definicí fotografie aktu a jejím sociálním a kulturním významem, odhaluji také kontroverze, které kolem ní vznikly. Práce obsahuje také krátkou biografii Romaina Urhausena a zmiňuje jeho hlavní knižní publikace. Práce poskytuje především rozsáhlou prezentaci a analýzu Urhausenových aktů, včetně významných publikací a výstav, které jeho akty prezentovaly.

Literatura:
Romain Urhausen. Fotograf/Photographer, Centre national de l'audiovisuel (CNA), Dudelange 2016, ISBN: 978-2-919873-19-7
Steinert Otto, akt international, Brüder Auer Verlag GmbH. München, 1954. [no ISBN number]
The Photography Book, Phaidon Press Limited, London, 1997. ISBN: 978-0-7148-3937-0
The History of European Photography 1900–1938, d9l I., Central European House of Photography, Bratislava, 2010. ISBN: 978-80-85739-55-8
The History of European Photography 1939–1969, d9l II., Central European House of Photography, Bratislava 2014. ISBN: 978-80-85739-66-4

Vedoucí práce: prof. PhDr. Vladimír Birgus

Datum zadání práce: 2. 2. 2023

Souhlasím se zadáním (podpis, datum):

.....
prof. PhDr. Vladimír Birgus
vedoucí ústavu

Abstrakt:

Tato diplomová práce prezentuje široký výběr aktů Romaina Urhausena souvisejících s vývojem fotografickém aktu ve 20. století a vznikem školy „subjektivní fotografie“ Otty Steinerta. Při úvahách nad definicí fotografie aktu a jejím sociálním a kulturním významem, odhaluji také kontroverze, které kolem ní vznikly. Práce obsahuje také krátkou biografii Romaina Urhausena a zmiňuje jeho hlavní knižní publikace. Práce poskytuje především rozsáhlou prezentaci a analýzu Urhausenových aktů, včetně významných publikací a výstav, které jeho akty prezentovaly.

Klíčová slova:

Romain Urhausen, akty, fotografie, fotografie aktů, tělo, Otto Steinert, subjektivní fotografie, Saarbrücken, Lucembursko

Abstract:

This dissertation presents a broad selection of Romain Urhausen’s nudes in the contexts of the photographic genre over time, with the main focus on the 20th century and Otto Steinert’s ’subjective photography’ school. While reflecting on the definition of nude photography and its social and cultural significance, it also discloses the controversies that arose around it. Furthermore, it includes a short biography of Urhausen and highlights his major book publications. Foremost, the thesis provides an extensive presentation and analysis of nudes by Urhausen, as well as it mentions the major publications and exhibitions that included his nude works.

Keywords:

Romain Urhausen, nudes, photography, nude photography, body, Otto Steinert, subjective photography, Saarbrücken, Luxembourg

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně a použila jsem pouze citované zdroje, které uvádím v bibliografických odkazech.

Souhlas se zveřejněním:

Souhlasím, aby tato bakalářská práce byla zařazena do Univerzitní knihovny Slezské univerzity v Opavě a do knihovny Uměleckoprůmyslového muzea v Praze.

Poděkování :

Moje poděkování patří především Tilly Jung a její rodině – za upřímnost a neocenitelnou pomoc při objevování zákoutí archivu a mimořádné inteligence jejího manžela, Romaina Urhausena. Děkuji také Centre national de l'audiovisuel (CNA) za bezplatné zpřístupnění Urhausenových fotografií, bez kterých by tato práce neměla šanci vzniknout. Velké poděkování patří také prof. PhDr, Vladimírovi Birgusovi za trpělivost a neobyčejně cenné rady při přípravě této práce. Vděčná jsem také Dr. Paulovi di Felice – za inspiraci a důležité poznámky a Milanovi Biegońovi za pomoc s překladem. Mému manželovi Kevenovi Ericksonovi a dceři Charlie pak z celého srdce děkuji za jejich trpělivost a pochopení.

V Opavě, 1. ledna 2023
Krystyna Dul

© 2023 Krystyna Dul | ITF FPF Slezské univerzity v Opavě

Obsah:

Úvod 10

Kapitola 1. Tělo, nahota a akt – definice a kontroverze 13

1.1. Vidět či sledovat – (anglicky seeing vs. gazing) 13

1.2. Nahota ve fotografii a akt – definice 15

1.3. Nahé tělo v dokumentární fotografii 16

1.4. Metafora nahého těla a doslovná nahota 20

1.5. Fotografie nahého těla a pornografie 23

1.6. Posmrtná nahota ve fotografii 29

Kapitola 2. Nahé tělo a akty ve fotografii – historický přehled 31

2.1. Nahota ve fotografii – subjektivní přehled autorů 32

2.2. Zdroje inspirace Romaina Urhausena 39

2.3. Akty a nahota v lucemburské fotografii 43

2.4. Akty v subjektivní fotografii 44

Kapitola 3. Romain Urhausen – život a fotografické dílo 48

3.1. Životopis tvůrce v souvislostí s fotografií 48

3.2. Hlavní knižní publikace 51

Kapitola 4. Nahota a akty ve fotografické tvorbě Romaina Urhausena 56

4.1. Zachycení pomíjivosti života 56

4.2. Akty v krajině 71

4.3. Při hledání vlastního vizuálního jazyka 74

4.4. Pohyb a světlo v aktech Romaina Urhausena 90

4.5. Nedoslovná nahota – fotografie aktů a objekty metafory 99

4.6. Nahota v autoportrétech 101

4.7. Výstavy a publikace Urhausenových aktů 103

Závěr 107

Zdroje fotografií 110

Seznam použité literatury 112

Internetové odkazy 115

Jmenný rejstřík 116

Úvod

Romain Urhausen je v Lucembursku vnímán jako nevšední osobnost. Tento všestranně nadaný tvůrce má své nepochybné zásluhy v designu, grafice, reklamě i architektuře. Jeho jméno však obzvláště v posledních letech začalo být často skloňováno i ve světě fotografie. Jeho nejslavnější fotografie vznikly v 50. a 60. letech 20. století, proto nelze ohledně jeho fotografické tvorby mluvit o nějakém zásadnějším objevu. Jeho díla byla v tehdejší době prezentována široké veřejnosti především prostřednictvím jeho knižních publikací a mezinárodních výstav připravených slavnými kurátory jako Edward Steichen, Karl Pawek nebo Tas Toth, ale i díky snažení jeho učitele Otty Steinerta. Od konce 60. let, kdy Urhausen uměleckou fotografii téměř opustil a věnoval se jiným zálibám, čekalo jeho fotografické dílo trpělivě na své znovuobjevení. V 90. letech se Urhausen ke svému fotografickému archivu vrací a opět začíná svoje díla prezentovat. Výstavy generují další výstavy a živý zájem o jeho tvorbu ho motivuje k tomu, aby opět sáhl po fotoaparátu. Na počátku nového tisíciletí pak Urhausen vytvořil soubor aktů *Nus en mouvement* (*Akty v pohybu*) navazujících na své rané experimenty se světlem a pohybem. Okolo roku 2010 vzniká jeho série aktů nazvané *Masken* (*Masky*).

Urhausen ve svých nejplodnějších letech (50. a 60. léta 20. století) nejvíce času a pozornosti věnoval humanistické dokumentární fotografii života měst, především Esch-sur-Alzette, Rumelange, Lucemburku, Saarbrückenu, Paříži a Dortmundu. Také se věnoval fotografování pařížského tržiště Les Halles či regulačních prací na řece Mosele nebo práci na zakázku pro ocelárny ARDED. Nicméně právě jeho experimentální tvorba a akty mu přinesly nejvíce tvůrčí svobody. Díky zkušenostem ve směru subjektivní fotografie získaných na Steinertově *Staatliche Schule für Kunst und Handwerk* v německém Saarbrückenu, mohl bez omezení tvořit ve jménu vlastní umělecké vize, vybočovat od více či méně věrného napodobování skutečnosti nebo plnit nejrůznější očekávání poskytovatelů zakázek. Mezi jeho tematicky zaměřenými individuálními výstavami najdeme i několik věnovaných aktu. Urhausenův návrat k jejich tvorbě a jeho nehasnoucí fascinace nahým tělem jako vizuální formy projevu a fakt, že věnoval aktům několik individuálních výstav, je nepochybně důkazem toho, že pro něho samotného byly akty jednou z významnějších částí jeho tvorby. Cílem této práce pak je přiblížit tento aspekt fotografického díla Romaina Urhausena.

První kapitola představuje zásadní definice související s popisovaným tématem, zavede rozdělení na akt a fotografie obsahující nahotu. Zmíníme si rovněž kontroverze související s mužskou a ženskou perspektivou v aktech a popíšeme si význam a důležitost divákova i fotografova pohledu. V souvislostí s dokumentární tvorbou prezentující

nahé tělo budou představeny práce různých autorů, včetně snímků z oslavy narozenin Urhausenovy dcery. Zaveden bude pojem nahoty sugerované nebo metaforické jako protiklad nahoty doslovné spolu s uvedením příkladů děl různých autorů. Prostřednictvím přiblížení nejčastěji fungujícího rozdělení na fotografické akty a pornografii bude představena definice pornografie, její právní konotace a nejhlasitější případy prací odsuzovaných za svůj pornografický charakter. V rámci kontroverzní fotografie nahoty budou uvedeny i fotografické cykly s mrtvým lidským tělem a jeho částmi.

Kapitola druhá je subjektivním přehledem různorodých přístupů k tématu fotografického aktu, jak v minulosti, tak i v současnosti. Uvedené příklady jsou vybrány podle klíče historie emancipace a společenských změn v oboru mravních zvyklostí – od vykročení z fotografického studia do plenéru jako prvního stupně osvobození těla, přes vědomé zpochybnění váhy mužské perspektivy – všeobecného *male gaze* – až po závazné kánony krásy, vzedmutí se zastoupení etnicky různorodých modelů a modelek, až po fotografickou reprezentaci nedokonalostí a neidealizovaného těla, zachyceného v syrovosti reálného života, těla modifikovaného, těla po smrti nebo nahého těla doposud jen velmi vzácně přítomného ve fotografické vizuální kultuře – a to nahoty dětí, osob starších nebo neheteronormativních. V souvislostí s tvorbou Romaina Urhausena budou uvedeny i zdroje jeho fotografické inspirace. Jde o příklady ať už naprosto zřejmé, jako např. Otty Steinerta a tvorby jeho kolegyň a kolegů ze školy nebo díla jeho fotografických idolů, o kterých sám rád mluvil (např. Bill Brandt, Willy Ronis nebo Lucien Clergue). Zmíněna budou i díla fotografů, s jejichž tvorbou byl Urhausen seznámen a jejichž ovlivnění můžeme v Urhausenově díle najít (např. André Kertész nebo Helmut Newton). Zvláštní kapitola bude věnována aktům v duchu subjektivní fotografie a publikaci *akt internationale*, kterou redigoval Otto Steinert.

Ve třetí kapitole najdeme zkrácenou biografii Romaina Urhausena z pohledu jeho fotografické tvorby. Vznikla na základě odborného zpracování Marguy Conzémius, dále publikace – *Romain Urhausen. Fotograf/Photographer*[1] a eseje Paula di Felice a kurátorky Françoise Poos nazvané *Photography in Luxembourg 1936–1969*[2]. Zmíněny budou také jeho autorské knižní publikace.

Nahota a akty v Urhausenově fotografickém díle jsou podrobněji popsány v čtvrté kapitole. Záměrně se vzdaluji od chronologického popisu díla ve prospěch typologie motivů a vybraných formálních a estetických řešení. Zdůvodňují to hlavně tím, že Urhausen simultánně praktikoval různorodé přístupy, od figurativní fotografie v humanistickém duchu zakotvené ve skutečnosti až po steinertovskou *subjektivní fotografii.*

1 Conzémius Marguy, *Romain Urhausen and his photography from the 50s and 60s* [v:] *Romain Urhausen. Fotograf/Photographer*, Centre national de l'audiovisuel (CNA), Dudelange 2016.

2 di Felice Paul & Poos Françoise *Photography in Luxembourg 1936-1969* [v:] *The History of European Photography 1939–1969,* II. díl, Central European House of Photography, Bratislava 2014.

Urhausen rovněž neměl ve zvyku doplňovat svoje negativy datací a místem vzniku, takže jejich precizní určení je zatížené velkým rizikem nepřesnosti. Analýzou jeho přístupu k informativní vrstvě ve fotografii jsem došla k závěru, že tato data pro něj neměla jakýkoli význam. Význam pro něj měl pouze samotný obraz jako finální vizuální dílo.

Této části autorovy tvorby ještě doposud nikdo náležitou pozornost nevěnoval a nevznikly ani žádné hlubší analýzy jeho fotografických aktů. Doufám, že tato práce přivede nové světlo na jeho tvorbu a přičiní se k prezentaci děl, která pro něj měla zvlášť velký význam, i když se mnoho z nich na výstavách ještě neobjevilo.

Můj příběh s Romainem Urhausenem začal v roce 2021, kdy mi Paul di Felice navrhnul asistenci při kurátorské přípravě výstavy *Romain Urhausen en son temps*. Výstava byla součástí hlavního programu festivalu Les Rencontres d'Arles 2022 a měla spektakulární ohlas, kdy ji jako nejoblíbenější výstavu celého festivalu navštívilo více než 87 tisíc lidí. Brzy na to jsme zahajovali výstavu *Romain Urhausen histoires urbaine* v hale lucemburského hlavního nádraží. Tentokrát jsem v roli spolukurátorky měla neopakovatelnou možnost se ještě jednou ponořit do nekonečných archivů tohoto inspirujícího autora. Na podzim roku 2023 se bude konat další výstava Urhausenova díla v galerii Schlassgoart v lucemburském Esch-sur-Alzette. Tématem výstavy budou Urhausenovy fotografie vytvořené na objednávku firmy ARBED s motivy lucemburského ocelářského průmyslu a industriálních městských krajin jižní části země. Doufám, že se fotografické akty Romaina Urhausena také dočkají svého samostatného vystavení a tato práce při tom bude mít svoji roli.

Kapitola 1.
Tělo, nahota a akt – definice a kontroverze

1.1. Vidět či sledovat – (anglicky seeing vs. gazing)

Žádný druh fotografie už od jejího vzniku nepodněcoval tak silně představivost a nevyvolal vzrušením a studem na tvářích tolik ruměnců, jako akty. Vezmeme-li v úvahu nevídanou sílu jejich společenského a komerčního vlivu, bylo lavinové šíření se snímků zachycujících nahotu již v druhé polovině 19. století snadno předvídatelným jevem. S nárůstem živého zájmu o akty se zároveň objevily i hlasy jejich kategorických odpůrců, obránců morálky či dokonce kriminalistů a psychiatrů připravených kárat tyto „sexuální patologie". V zalíbení se ve fotografii zachycující nahotu byly hledány podezřelé antisociální rysy vedoucí k voyerismu a exhibicionismu. V duchu tak daleko jdoucí prudernosti se myslelo, a i nadále mnoho lidí tomuto názoru věří, že to, na co se člověk může dívat, by mělo být podrobeno stejné kontrole, jako jeho tělo.[3]

Fotografie chápána jako *„umění dívat se"* v sobě nese obrovský významový náboj a nenáhodnou dynamiku. *Nevinné oko neexistuje*[4] – můžeme zopakovat slova Wojciecha Wilczyka, která nám trefně popisují atmosféru vztahů ve fotografii – výměny pohledů, vizuální informace, hodnoty i hodnocení, významy, ale i zodpovědností zviditelňujících se na každé straně vzniklého vztahu. O to více pak s sebou nahé tělo ve fotografii nese mnoho významů, ale i obrovský, i když někdy nezáměrný nebo dokonce nevědomý emocionální náboj. Týká se to především případů, kdy je fotografovaná osoba odlišného pohlaví, než je fotograf. *„Tradiční ‚dívání se'[5] přináleželo staršímu umělci mužského pohlaví portrétujícímu mladší ženu. Bytí múzou je role rozvíjející a zároveň svazující. Modelka může být prezentována jako bohyně, ale namalována podobným způsobem, jako by byla mísou s ovocem. Můžeme se ještě na tuto scénu dívat s pocitem nevinnosti? Je možné, že už asi ne, protože ta scéna v sobě nikdy žádnou nevinnost neměla. Často zíráme na to, po čem toužíme nebo co nás odhání."* Píše Darran Anderson ve své eseji „*Fotografie a umění dívat se"*. Načež dodává – *„Chtíč může být také touhou bytí žádoucím, kdy přestože je dynamika moci silně asymetrická, má portrétovaný jedinec zaručeny motiv."*[6]

---

3 McCauley Elizabeth Anne, *Secret Seraglios: Tracking the Female Nude in the History of Nineteenth-Century Photography* [v:] *Histoire de l'art du XIX^e siécle (1848-1914), Bilans et perspectives*, Actes du colloque École du Louvre-Musée d'Orsay, Paris, 13.–15. září 2007, str. 576.

4 Wilczyk Wojciech, *Niewinne oko nie istnieje*, Korporace Ha!art, Kraków, 2009.

5 angl. ‚the gaze'

6 „*Traditionally, the gaze has often been that of the older male artist studying and portraying a younger woman. The muse is simultaneously an elevating and constraining role. The subject may be painted as a goddess but*

V tradičním fotografickém aktu zachycujícím nahou modelku je její tělo materializováno – ať už jako objekt touhy nebo formální součást kompozice. John Berger ve své knize *Ways of Seeing* (*Způsoby vidění)* zmiňuje výraznou odlišnost mezi ženou a vyobrazením jejího těla, které je výsledkem neustálého odsuzování v očích jiných lidí. Zdroje tohoto jevu můžeme hledat ve vyobrazeních ženského těla v umění, což zase vede k odlišení jeho anglického významu nudity – nahoty od slova nakedness – obnažení. Nahota implikuje svobodu vlastního názoru. Být nahým či obnaženým je výsledkem objektivizace pohledu. V závěru Berger uvádí, že přestože již celá staletí ženská nahota vzniká především pro mužského odběratele, je právě onen oblečený muž nejvíce vzdálenou a neprozkoumanou postavou v dějinách umění.[7]



Obr.1. Alec Soth, *Michele and James,* Canada, 2004

Podívejme se tedy například na fotografické akty – portréty od amerického autora Aleca Sotha.[8] Při jejich sledování se cítíme nesví. Nahota zbavena erotiky a choreografie pohledů, gest a mimiky, které je doprovázejí, nás vedou k reflexi nad naší rolí coby vlezlé veřejnosti. Můžeme se pouze domýšlet, jaký je vztah mezi fotografovanými osobami a samotným fotografem. Při pohledu na fotografický akt zažíváme emocionální napětí, které je v něm zakleté. Můžeme se také jen domýšlet, co se událo těsně před

in the manner of a bowl of fruit. Can we look at such scenes with a sense of innocence anymore? Perhaps not, possibly because it never entirely possessed innocence. We often gaze on what we desire or are repulsed by. […] Desire can also be the desire to be desired and the individual portrayed possesses agency, even if the power dynamics are heavily lop-sided (when artists would employ sex-workers, for example, to sit for them).” – Andreson Darran*, The Photography and the Art of Looking* [v:] https://www.magnumphotos.com/theory-and-practice/photography-and-the--art-of-looking/ dne 1. 8. 2022.

7 Berger John, *Ways of Seeing*, Penguin Books, London, 1972, s. 45-64.

8 Soth Alec, *Niagara*, Steidl Verlag, Göttingen, 2006.

nebo těsně po spuštění závěrky fotoaparátu. Prostřednictvím samotného aktu dívání se na zachycenou scénu se sami stáváme částí dynamického uspořádání pohledů. Ať už této fotografii věříme nebo ne, hodnotíme ji podle vlastních kritérií, často bez ohledu nebo bez jakéhokoliv pojetí o intencích samotného autora. V závislosti na stupni naší vizuální erudovanosti, ale i naší emocionální citlivosti, vnímavosti, ale i vlastní zkušenosti z osobního života, si představujeme příběhy týkající se zachycené scény a hledáme skryté významy. V něčí bezstarostné fascinaci nahým tělem a s ní spojenou radostnou expresí můžeme nalézat voyeuristické prvky či dokonce sexuální deviace nebo naopak – odpouštět autorovi jeho touhy vyjádřené prostřednictvím umění. Uvědomuji si nedokonalost našeho subjektivního vnímání a rozeznání metafor, zapletení do vlastních příběhů a intimních zkušenosti, ale i hodnotící kultury a společnosti, které mohou naše vnímání fotografie efektivně zkreslovat. V rámci této diplomové práce jsem se snažila nespadnout do pasti hodnocení a oceňování prvků historie přesahujících rámec fotografického média.

1.2. Nahota ve fotografii a akt – definice

Jestliže budeme psát o fotografiích zachycujících nahotu, musíme si položit otázku, jestli každá fotografie zachycující nezahalené tělo je fotografický akt. Základní význam slova „*akt*“ je podle Slovníku polského jazyka „*čin nebo působení, které je realizací nějakého záměru nebo splněním nějaké povinnosti nebo určitým projevem*“[9], z pohledu bližšího k umění pak jde o „*obraz, sochu nebo fotografii zachycující nahou postavu*“[10]. Dalším zkoumáním slova akt narazíme na minulý čas latinského slova ‚*āctus*‘[11], znamenající ‚*dokonaný*‘. V klasické metafyzice je akt „*zhmotněním možností obsažených v látce prostřednictvím udělení jim určité formy*“[12], což se přímo týká základu tvůrčího procesu. ‚Fotografický akt‘ se pak vztahuje na záměrnou a vědomou tvůrčí činnost, jako čin zpracovávající námět podle fotografova záměru. Hlavním fotografickým záměrem je zde nahé tělo nebo jeho část – ať už modelu/modelky nebo samotného fotografa (ve smyslu aktu – autoportrétu). Ne náhodou se nabízí spojení slova ‚akt‘ s divadelním uměním. ‚Fotografický akt‘ obsahuje známky představení, divadelního spektáklu, nebo dokonce performance odehrávající se před kamerou nebo před fotografem a nakonec i prezentovaného odběrateli této fotografie – divákovi. Bezpochyby se zde objevuje dichotomický a někdy dokonce i trichotomický charakter vztahů divák-tvůrce, kdy fotograf odehrávající roli bezprostřední veřejnosti, odehrává také aktivní roli v procesu vytváření obrazu, zachycení vizuálního obsahu pomocí fotografického aparátu a v ur-

9 https://sjp.pwn.pl/szukaj/akt%20.html, online 1. 8. 2022.

10 Ibidem, online 1. 8. 2022.

11 https://en.wiktionary.org/wiki/akt, online 1. 8. 2022.

12 https://sjp.pwn.pl/szukaj/akt%20.html, online 1. 8. 2022.

čitém rozsahu zodpovídá za jejich šíření. Může dokonce určovat i směr jejího vnímání v závislosti na souvisejícím obsahu. Situace, ve které se scéna odehrává, má často velmi intimní charakter a získává si širokou publicitu. Tajemství osobního setkání je odhaleno a opona se zvedá v nejméně očekávaném okamžiku. Divák objevuje osobité představení odehrávající se v zákulisí a buď mu věří nebo ne. Jsme tedy jako nazí herci na zamaskované scéně skuteční, nebo ne? Je snad samotné vědomí, že naše ‚představení' bude zachyceno a potenciálně i odhaleno, ať už menší či širší veřejnosti, nečiní z aktu náhražku pravdy vyjádřenou zaujatou pózou nebo nacvičenou rolí?

1.3. Nahé tělo v dokumentární fotografii

Nesmíme zapomínat na situaci, ve které fotografie nahoty vzniká – zda si vůbec fotografovaná osoba uvědomuje, že je v daném okamžiku její obnažené tělo fotograficky zachycováno. Samotné místo vzniku fotografie – v naaranžovaném fotografickém studiu nebo kdekoli mimo něj – zde jistě není určujícím faktorem. Známe totiž celou řadu aktů zachycujících nahotu v plenéru, v zátiší domova nebo na jakémkoli jiném místě, jehož původní účel nemá s fotografií nic společného. V tomto smyslu můžeme fotografické akty jako druh představení oddělit od fotografií vzniklých bez povědomí a někdy dokonce bez souhlasu fotografované osoby získaného před nebo i po stisknutí spouště fotoaparátu. Fotografie tohoto typu dokumentují zachycenou skutečnost (např. fotografie vzniklé na nudistické pláži), ale zároveň jsou i silně nasycené voyerismem, což opět vyvolává pochybnosti etického rázu. Dokonalým příkladem jsou tady kontroverzní práce českého fotografa Miroslava Tichého[13], který vlastnoručně vytvořenými primitivními fotoaparáty zachycoval těla a jejich detaily náhodně potkaných žen, které pozoroval na ulici, přes okno, plot nebo na koupališti.



Obr. 2. Miroslav Tichý, 2002

13 http://tichyocean.com/collection-miroslav-tichy, online 3. 8. 2022.

Dokumentární fotografie pak může potenciálně zachycovat osoby úplně nebo částečně nahé, i když v tomto případě nemáme co do činění s akty ve výše uvedeném smyslu. Jde například o fotografie zachycující etnické skupiny, ve který je normální pouze minimální nebo i úplně chybějící oděv (antropologické fotografické objekty).



Obr. 3. © Romain Urhausen / Fund AUTAAH (Collection du CNA)

Jde také o fotografie zachycující místa, kde je nahota normální (celková nebo i částečná, např. odhalená prsa) jako např. koupaliště, pláže, lázně, sprchy nebo nudistické pláže (série fotografií Diany Arbus, Eliota Erwitta či Karla Nováka). Zajímavým příkladem je zde fotografie Romaina Urhausena, jedné z mála v jeho tvorbě, zachycující mužskou nahotu, snímek mladých mužů ve sprše (obr. 3)**.** Podobný charakter mají jeho spontánní nearanžované fotografie vytvořené při trávení volného času s přáteli a nejbližší rodinou, převážně na jihu Francie (obr. 4, 5, 6, 7). Přestože tyto snímky vznikly mimo fotografické studio, můžeme na nich pozorovat, jak rychle Urhausen opouští čistě dokumentární







Obr. 4 - 6. © Romain Urhausen / Fund AUTAAH (Collection du CNA)



Obr. 7 - 9. © Romain Urhausen / Fund AUTAAH (Collection du CNA)

přístup ve prospěch vizuálních hrátek a objevování nových forem (obr. 8, 9). Fotografií dokumentárního charakteru obsahující nahotu jsou také snímky vytvořené ve velmi soukromém prostředí nebo situaci. Jde o nejrůznější projekty věnované životu rodiny – dětí, intimním situacím, blízkosti, např. dokumentace narození dcery Romaina Urhausena (obr. 10), zachycující situaci, které se v západní kultuře obvykle účastní kromě rodící ženy a jejího čerstvě narozeného potomka pouze zdravotní personál a partner nebo člen nejbližší rodiny. Tato díla nás přivádějí k jedné fotografii z roku 1946 ze souboru *The Family of Man* od Wayna F. Millera s narozením jeho syna[14]. Monumentálním dílem oslavujícím kreativní moc ženského těla je koláž od Carmen Winant, vytvořená z více než 2000 snímků zachycujících ženy rodící doma. Tyto snímky byly součástí výstavy *Being: New Photography 2018* v newyorském Muzeu moderního umění MoMA, kde byly nainstalovány na dvou protilehlých stěnách úzké chodby. Tento způsob instalace návštěvníkům cíleně sugeroval reminiscenci zkušeností s průchodem ženským pohlavním ústrojím.



Obr. 10 - 11. © Romain Urhausen / Fund AUTAAH (Collection du CNA)

14 Edwards Owen, *Family of Man Special Delivery*, únor 2009 [v:] https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/family-of-mans-special-delivery-44695617/, online 19. 9. 2022.

V souvislostí s fotografiemi vytvořenými hlavně v soukromém prostředí a zachycujícími nejintimnější okamžiky života, můžeme určitě uvést i díla Nan Goldin. Tato americká fotografka prostřednictvím dokumentace svého každodenního života i nejbližších přátel, které vnímala jako členy vlastního kmene (angl. the tribe), ukazuje snímky nasycené láskou, posedlostí, sexem a násilím, které jsou však zároveň nasáklé alkoholem a drogami. Svým přístupem zaujímá podobnou roli jako Larry Clark ve své knize *Tulsa*[15], dokumentující svůj život na okraji americké společnosti. Mezilidské vztahy jsou u Goldin silně asymetrické a vášeň je doprovázená násilím. Ve snaze překonat trauma z tragické sebevraždy své dospívající sestry, se s obrovskou dávkou citlivosti a otevřenosti snaží zachytit okamžiky života a uchránit je tak před zapomenutím. Prostřednictvím své tvorby autorka zároveň hledá vlastní totožnost a smysl své křehké existence. Fotografie vytvořené v letech 1979–1986 byly prezentovány nejčastěji formou promítání diapozitivů s názvem *The Ballad of Sexual Dependency*, z nichž nejobsáhlejší měl téměř 800 snímků. V roce 1986 se vybraná díla z tohoto období objevila ve stejnojmenné knižní publikaci[16].



Obr. 12. Nan Goldin, *Chicago* 1977

Další autorkou pak je Libuše Jarcovjáková, označována za českou Nan Goldin, která fotografovala především své nejbližší – muže, milence, milenky a přátele v nejprozaičtějších, ale také nejintimnějších okamžicích života (obr.12). Tím, že ve svých dílech využívala vlastností, které jsou obvykle uznávané za chybné, jako například špatná kompozice nebo neostrost, si Jarcovjáková vypracovala svůj charakteristický, nekompromisní styl. Vedená instinktem a touhou zvěčnit svoji skutečnost se tato fotografka v 80. letech věnovala dokumentaci gay klubů v komunistické Praze.[17] V tehdejší době

15 Clark Larry, *Tulsa*, Lustrum Press, New York, 1971.

16 Goldin Nan, *The Ballad of Sexual Dependency*, Aperture, New York, 1986.

17 https://www.calvertjournal.com/features/show/11361/libuse-jarcovjakova-photography-czechoslovakia online 27. 8. 2022.

byla ještě málo známá, což ji umožňovalo spontánní tvůrčí projev bez zbytečných omezení. Její tvorba byla pro veřejnost objevena a prezentována mezinárodnímu publiku až teprve v 21. století. [18]



Obr. 13. Libuše Jarcovjáková

Propast mezi mytologizovanou láskou a drastickou skutečností je průvodním tématem tvorby Donny Ferrato. Tato fotoreportérka se více než dvacet let věnovala dokumentování násilí v mezilidských vztazích a jeho následky v životě žen a dětí. Donny Ferrato od konce 70. let fotografovala v newyorských nočních klubech a veřejných domech. Právě během práce na zakázce pro japonské vydání magazínu *Playboy* se poprvé bezprostředně setkala s domácím násilím, když doprovázela pár swingers známý pod pseudonymem Garth a Lisa. Od té doby se ve svém díle soustředila na dokumentaci domácího násilí na ženách v jejich domácnosti a pokusech o útěk – v policejních vozech, ubytovnách a domech pro oběti násilí. V této souvislosti vznikla i publikace s názvem *Living with the Enemy*[19], jež je depresivním záznamem vášně, agrese, toxické blízkosti a traumat. U Ferrato se nahota objevuje v souvislostí se sexuálními akty, násilím a porušováním hranic. Fotografka se z jedné strany stává svědkem fyzických, verbálních i emocionálních útoků a z druhé strany zachycováním drastických scén pomocí fotografie vytváří psychologické zrcadlo, ve kterém se násilníci mohou zhlédnout a přehodnotit svoji činnost.[20]

1.4. Metafora nahého těla a doslovná nahota

Vraťme se však k samotné nahotě a zamysleme se nad tím, čím vlastně je. Podle slovníkové definice označujeme pojmem „nahý“ osobu „nemající na sobě oblečení“[21].

18 Např. Výstava s názvem *Libuše Jarcovjáková – Evocativ* v kostele Sainte-Anne v Arles v rámci festivalu Les Rencontres de la Photographie 2019.

19 Ferrato Donna, *Living with the Enemy,* Aperture, New York, 1991.

20 *Vogue Masters: Donna Ferrato,* video [v:] https://www.youtube.com/watch?v=R5DUpih0yZM&t=290s, online 16. 8. 2022.

21 https://sjp.pwn.pl/slowniki/nago%C5%9B%C4%87.html, online 2. 8. 2022.

V závislosti na stupni obnažení pak můžeme mluvit o nahotě celkové a částečné. S tou druhou máme co do činění v případě, že chybějící oblečení odhaluje části těla bezprostředně související se sexualitou[22] – čili pohlavní orgány, zadek nebo prsa. Šikovně zachycený detail klíční kosti nebo linie beder nám však může stejně dobře sugerovat nahotu související s erotikou – podívejme se na snímky Wolfganga Tillmanse s názvem *Black Neck* (1992), kde části těla mizí ve stínu nebo jsou výborně sugerovány pomocí pečlivě připraveného a promyšleného dojmu intimity a pocitu, že tam nahota vlastně je, i když nepřímo. Jde v tomto případě o např. promyšleně vedené kompoziční linie v zátiší nebo krajině, které účinně podsouvají na mysl spojení s detaily lidského těla.



Obr. 14. Wolfgang Tillmans, Black Neck, 1992

Jako klasický příklad tohoto řešení můžeme uvést fotografie mušlí Edwarda Westona, nebo sugestivní fotografie květin a ovoce v podání Wolfganga Tillmanse, či erotické kompozice zeleniny a náhodných předmětů Lucemburčana Michela Médingera. Podobné příklady najdeme také v díle Romaina Urhausena (obr. 14) nebo k subjektivní tvorbě zařazené dílo Heinze Hajeka-Halka.



Obr. 15. © Romain Urhausen / Fund AUTAAH (Collection du CNA)

22 *Sexuální - týkající se pohlaví a uspokojování sexuálního pudu* [v:] https://sjp.pwn.pl/szukaj/seksualno%C5%9B%C4%87.html, online 3. 8. 2022.

Zajímavý příkladem umělce meziválečného období tvořícího v avantgardním duchu je Hans Bellmer. Kromě skic a kreseb zachycujících nahé ženy, nejčastěji během masturbace, vytvořil Bellmer fotografické akty a surrealistická erotická zátiší. Snímky z této druhé skupiny byly vydány v knize fotografií s názvem *Die Puppe* (1934). Mezi jeho akty najdeme i záběry nahých spoutaných modelek. Jejich spoutání je však jiné než v případě Arakiho, neboť často nepřirozeně skroucená těla jsou zachycena z nepřirozené perspektivy a podrobena drastickému výřezu. Žena na Bellmerových fotografiích je zbavena tváře i osobnosti, a dokonce i její končetiny jsou uťaty v jasném násilném výřezu. Její tělo je zredukované na blíže neučený předmět, kousek masa obalený v kůži. Podobný přístup můžeme pozorovat i v souboru *Die Puppe*. Umělec zde vědomě proniká do hlubších a temnějších zákoutí své mysli a vytváří panenky podobné kuklám. Zbavením se sentimentu a omezení vycházejících z práce s živými modelkami, soustřeďuje svoji pozornost na prvky ženského těla, které jsou jednoznačně spojovány s erotikou. Takto vznikají zrůdy z okraje sexuálních fantazií a nočních můr – s rozkouskovaným tělem, trupem s dvěma vagínami, bez rukou, někdy i bez nohou, neosobní pasivní objekty k ukájení deviantních tužeb užívajících tělo i mysl.



Obr. 16 -17. Hans Bellmer, *Die Puppe* (1935) a *Unica / Tenir au frais* (1958)

Studium nahého těla není doménou pouze umělců a fotografů. Jeho pečlivému zkoumání, rovněž vizuálnímu, se věnují i lékaři různých specializací a jiní adepti lékařských odvětví. Pro vědecké účely vznikají bohaté fotografické databáze zachycující neoblečené tělo a jeho fragmenty vytvářené metodicky a na různé úrovni podrobnosti. Pro čistě vědecké účely jsou tyto fotografie nejčastěji seřazeny typologicky a jsou publikovány anonymně ve zpracováních, publikacích a periodikách souvisejících s medicínou. Přestože jsou tato díla vědeckého charakteru, vznikají pro jasně definované účely a jejich autorství je druhořadé. Mnohým z nich nelze upřít estetické valéry a to jak v případě jednotlivých děl, tak i celých typologických souborů. Skvělým příkladem zde může být výběr snímků z publikace z oboru čínské medicíny, týkající se viditelných chorobných změn pozorovatelných na jazycích, které se staly součástí výstavy Martina Parra *The Chinese Photobook Exhibition* v Aperture Foundation v New Yorku v roce 2015.

1.5. Fotografie nahého těla a pornografie

Hranice mezi pornografií a uměním, a to především fotografickým, je nepochybně velice plynulá a mění se v závislosti na čase, místě, ale i podle toho, kdo se dané diskuze účastní. Protože čím je fotografie, když ne odrazem našich kulturních omezení ve všednosti. Co bylo kdysi uznáváno za obscénní, je dnes ozdobou galerií. Již v roce 1851 došlo k prvním zatčením fotografů za obscénní charakter jejich snímků[23]. Překvapivé však je objevení se i opačných tendencí, jako třeba cenzura plakátů s malbami aktů od Egona Schieleho, které byly v roce 2018 uznány za příliš obscénní na to, aby mohly být vystaveny v německých, britských a amerických městech[24].



Obr. 18 -19. Robert Mapplethorpe, *Self Portrait with Whip* (1978) a *Cock* (1981)

Fotografie nahoty, které v jedné zemi nebo kulturních kruzích procházejí bez povšimnutí, mohou na jiném místě vyvolávat nemalé kontroverze, včetně vyvolání veřejných protestů a zásadních společensko-kulturních změn. O to více, že pokud vezmeme v úvahu vysoký stupeň realizmu ve fotografii, je především toto médium vystaveno konzervativním analýzám a je zatížené velkou dávkou extrémní doslovností. Jako klasický příklad zde můžeme uvést výstavu Roberta Mapplethorpa *The Perfect Moment* v Centru moderního umění v Cincinnati (Ohio/USA). Ihned po jejím zahájení v roce 1990 byl ředitel této instituce Dennis Barrie pohnán před soud a obviněn z obscénnosti. Pobouření vyvolaly obzvláště fotografie zachycující muže během sadomasochistických praktik. V době globální paniky vyvolané šířením viru HIV byla Mapplethorpova homosexualita a jeho smrt způsobena nemocí AIDS jen dodatečným prvkem vyvolávajícím kontroverze u konzervativní částí společnosti. Mezi mnoha názory v bouřlivé diskusi, kterou výše zmíněná výstava rozpoutala, bylo nejčastěji zpochybňováno vydávání veřejných financí

23 Jacques Antoine Moulin a Jules Malacrida [za:] McCauley Elizabeth Anne, *Secret Seraglios: Tracking the Female Nude in the History of Nineteenth-Century Photography* [v:] *Histoire de l'art du XIX^e siécle (1848–1914), Bilans et perspectives*, Actes du colloque École du Louvre-Musée d'Orsay, Paris, 13.–15. září 2007, str. 575.

24 Plakáty měly propagovat retrospektivní výstavu věnovanou rakouskému modernismu. Nakonec byly nainstalovány s bílým pruhem zakrývajícím části nahého těla, tj. ženských a mužských genitálií [v:] https://www.theguardian.com/cities/2018/oct/08/repulsive-to-children-and-adults-how-explicit-should-public-art-get, online: 3. 8. 2022.

na umění, které uznávané konzervativní společenské skupiny považovaly za nevhodné (a dokonce za „překračující hranici pornografie). Zpochybňována byla navíc i hranice svobody slova a volnosti uměleckého projevu. Dennis Barrie byl nakonec zbaven obvinění a instituce zaznamenala rekordní počet návštěvníků – téměř 80 tisíc během prvních 50 dní, což bylo rozhodně více, než celkový počet návštěv za rok, a to jak v 90. letech, tak i v dnešní době. [25]



Obr. 20. Pierre et Gilles, *Vive la France (Serge, Moussa, Robert)* (2006)

Velké emoce vyvolala také tvorba francouzského dua složeného z Pierra Commoye a Gillese Blancharda, pracujících spolu od poloviny 70. let pod pseudonymem Pierre et Gilles. V roce 2012 jejich dílo s názvem *Vive la France* prezentované ve obrovských plakátů v centru Vídně měla za úkol propagovat výstavu Isle Haider s názvem *Nackte Männer* v Leopoldově muzeu. Na fotografii z roku 2006 pak tři nazí fotbalisté s různou barvou pleti reprezentují moderní francouzskou mnohakulturní společnost. Jejich obnažené genitálie se staly příčinou otevřených protestů, v jejichž důsledku se autoři rozhodli cenzurovat největší plakáty zakrytím genitálií barevnou páskou.[26]

Podobné kontroverze, a to jak ze strany konzervativní, tak i mnohem liberálnější veřejnosti, vyvolávají fotografie japonského umělce Nobuyoshi Arakiho. Jeho snímkům je vyčítán pornografický charakter, mizogynie a zpředmětněný voyeuristický „raping gaze“ (znásilňující pohled), ale i orientálnost s ohledem na záměrné využití tradičních prvků japonské kultury (interiér, oblečení i atributy). Ve svém výtvarném přístupu se Araki odvolává na estetiku blízkou stylu bondage[27] a tradiční japonské erotické dřevo-

25 https://eu.cincinnati.com/story/news/2015/03/28/pornography-art-cincinnati-decided-robert-mapplethorpe--trial-25-year/70591342/, online: 4. 8. 2022.

26 *Vienna museum to cover nude male posters after outcry* [v:] https://www.reuters.com/article/us-austria-men-naked-idUSBRE89F0Z620121017, online 28.12.2022.

27 V BDSM subkultuře (Bondage and Discipline, Dominance and submission, Sadism and Masochism) jde o praktiku spočívající ve svazování a spoutávání partnera, s jeho souhlasem, za účelem erotické, estetické nebo somatosensorické stimulace. Tradiční svazování probíhá pomocí pout, provazů, lan, pásek nebo bandáží. [v:] https://en.wikipedia.org/wiki/Bondage_(BDSM), online: 7. 8. 2022.

ryty. Žena na Arakiho snímcích je z jedné strany žena podmaněná, doslovně svázaná, podléhající vůli muže, z druhé strany je to žena osvobozená ze zajetí své sexuality. Podle spisovatelky Brianny Vittachi je onen rozpor spolu s emancipací žen prostřednictvím jejich větší angažovanosti v kontroverzních společenských praktikách erotického charakteru základním klíčem ke čtení Arakiho díla. Podobně jako u Mapplethorpa je nahota a osvobození se z pevných rámců prudérní slušnosti, a nakonec i zvěčnění sexuálních rituálů uznávaných za perverzní, promyšleným procesem prolamujícím stereotypy, který je zároveň i projevem protestu a rebelie. [28]



Obr. 21 - 22. Nobuyoshi Araki, *Tongue / Erotos* (1993) a *Untitled / Tokyo Novelle* (1995)

Ve snaze oddělit fotografický akt od pornografie se musíme podívat, jak nám tuto problematiku definuje právo. Ve většině členských států Evropské unie zákonodárci přímo neurčují, čím je pornografie, ale ve sporných otázkách je obecně uznávaná definice zpracovaná doktrínou. Všeobecně bylo přijato, že pornografický charakter mají díla, jejichž cílem je vyvolání efektu sexuálního vzrušení. Kromě toho se často poukazuje na estetické hodnoty děl, majících za cíl odlišit pornografii od umění. Obě kritéria jsou z tohoto pohledu bezesporu subjektivní a moralistická. Celkové hodnocení díla bude tedy do značné míry záležet na mj. estetickém dojmu hodnotící osoby, ale i na jeho zkušenostech, nemluvě už o jeho světonázoru.[29] Zákonodárce pak určuje nezbytné okolnosti, které musí být splněny, aby činnost, jejíž předmětem jsou obsahy uznané za pornografické, podléhala penalizaci.[30] Toto dílo pak musí být „prezentováno na veřejnosti“ jiné osobě nuceným způsobem, tj. bez jejího souhlasu a tato činnost musí nést známky záměru. V tomto smyslu pak veřejné vystavení v muzeu nebo galerii obsahů,

28 Vittachi Brianna, Out of the classroom: The paradoxes of Nobuyoshi Araki [v:] https://www.artuner.com/insight/out-of-the-classroom-the-paradoxes-of-nobuyoshi-araki/, online: 8. 8. 2022.

29 *„Otázka pro voliče PiS: pro tohle jste hlasovali?”* – jde o tweet rozčileného polského pravicového poslance ohledně prací Magy Ćwieluch ze série *Elegant* na výstavě *Verwachsungen* v Polském institutu v Düsseldorfu (Německo, 2022) [v:] https://kmag.pl/article/bosak-oburzony-meskim-przyrodzeniem, online: 4. 8. 2022.

30 Článek 202 trestního zákoníku – § 1. *„Veřejná prezentace pornografického obsahu takovým způsobem, který může umožnit jejich odběr osobě, která si to nepřeje, je postižena pokutou či trestem odnětí svobody až do dvou let“* [v:] https://lexlege.pl/kk/art-202/ , online: 4. 8. 2022.

majících erotický charakter[31] nepodléhá penalizaci, protože vstup a jejich návštěva jsou dobrovolné. Instituce zpravidla dbají i o to, aby úvodní informace u vstupu dostatečně upozorňovala na charakter prezentovaných obsahů. Obdobná situace je i v případě publikací materiálů obsahujících nahotu na internetu. Nesmíme zapomenout, že pořízení fotografického záznamu s erotickým obsahem je ve většině státu Evropské unie[32] podle zákona dovoleno, pokud fotografované osoby k tomu daly souhlas a fotografova činnost nenarušila jejich osobní právo. Souhlas by měl být získán jak pro fotografický záznam, tak i pro jeho šíření. V případě osob nezletilých (v Polsku mladších 15 let), je záznam i distribuce pornografických obsahů s účastí nezletilých zakázáno a podléhá trestům odnětí svobody.



Obr. 23. Sally Mann, *The Wet Bed* (1987)

Běžným příkladem díla obsahujícího dětskou nahotu, které vzbudilo při bouřlivé diskuzi na toto téma, jsou fotografie Sally Mann vydané v roce 1992 v knize s názvem *Immediate Family*. Šedesát pět černobílých fotografií zachycuje trojici jejích ratolestí při aktivitách typických pro jejich věk – hrajících si na čerstvém vzduchu, převlékání a předvádění se. Snímky se však dotýkají i téma složitých emocí, nejistoty, křehkosti těla, smrti a nakonec i sexuality. Mnoho z těchto snímků zachycuje dětské tělo bez oblečení, což podle Sally Mann bylo typickou součástí jejich každodenního chování. Přestože Sally Mann nikdy nestála před soudem, bylo ji v řadě recenzí a publikací vyčítáno mj. zneužívání role rodiče pro finanční zisk z prodeje děl zachycujících dětskou nahotu[33]. Proces manipulace s díly Sally Mann prostřednictvím veřejných médií, označovaný jako „kulturní kriminalizace“[34], pak zásadně ovlivnil jejích podobu a autorku donutil k částečné autocenzuře.

31 Paradoxně, v subjektivním hodnocení může být jako pornografické uznáno každé dílo zachycující nahotu, které nevyhovuje estetickému cítění hodnotící osoby.

32 *Výjimku představuje Bulharsko, Island a Litva,kde je výroba a distribuce pornografických obsahů nelegální. V některých členských zemích je zakázána extrémní pornografie, např. znázorňující sadistický sex, spojení znásilnění a násilí, nekrofilie a zoofilie* [z:] *Groszkowska Kamila, Prawne możliwości ograniczenia dostępu do pornografii w Internecie w Unii Europejskiej* [v:] *Analizy, Biuro Analiz Sejmowych,* č. 1 (149), 2019, str. 1.

33 Cantor Steven, *Blood Ties: The Life and Work of Sally Mann*, Stick Figure Productions, New York, 1993.

34 Kee Joan, *Models of Integrity: Art and Law in Post-Sixties America*, University of California, Berkeley, 2019, str.165.

S podobnou vlnou kritiky se setkal i Jock Sturges, autor řady aktů nezletilých vydaných v raných devadesátých letech 20. století v publikacích *The Last Day of Summer*[35] *a Radiant Identities*[36]. Ve státech Arkansas a Louisiana se dokonce objevily snahy tyto knihy neúspěšně kvalifikovat jako dětskou pornografii. Americká síť knihkupectví *Barnes & Noble* byla za jejich prodej pobouřenými klienty v Alabamě a Tennessee obviněna, protože ti v nich místo „oslavy krásy" deklarované autorem, viděli odpudivé zneužití emocionálně nevyspělých dětí dospělou osobou. Obavy jeho kritiků se částečně potvrdily. V roce 2021 byl Sturges postaven před soud a odsouzen za sexuální zneužívání čtrnáctileté dívky, ke kterému mělo dojít ještě v 70. letech, kdy pracoval jako učitel fotografie v Massachusetts.[37] Také britský fotograf David Hamilton, specializující se na akty mladých dívek, neunikl kontroverzním reakcím. Jeho secesním piktorialismem inspirované melancholické fotografie byly mnohokrát označeny za pornografii. V roce 2016, po tom, co čtyři již dospělé ženy Hamiltona veřejně obvinily ze znásilnění, ke kterému mělo dojít v době jejich mladistvosti, spáchal fotograf sebevraždu.[38]



Obr. 24. Jock Sturges, *Fanny; Montalivet, France* (1995)

Fascinujícím projektem týkajícím se nikoli samotné fotografie, ale spíše pornografického průmyslu je kniha fotografií *The Valley*[39] amerického fotografa Larryho Sultana, která vznikla rozvinutím zakázky pro magazín Maxim. Larry Sultan se několik let věnoval dokumentaci atmosféry při natáčení a v zákulisí v rámci filmového v rámci filmového pornoprůmyslu v Los Angeles (San Fernardo Valley). Vytvořené fotografie se vymykají jednoduchým schématům i našim očekáváním a prezentují typické interiéry americké střední třídy prosáklé sexuálními konotacemi filmových scén i samotnými

35 Sturges Jock, *The Last Day of Summer*, Aperture, New York, 1991.

36 Sturges Jock, *Radiant Identities*, Aperture, New York, 1994.

37 https://www.diyphotography.net/photographer-jock-sturges-admits-historical-case-of-sexual-misconduct/, online: 18. 8. 2022.

38 https://www.theguardian.com/uk-news/2016/nov/26/david-hamilton-found-dead-amid-allegations-of-historical, online: 25. 8. 2022.

39 Sultan Larry, *The Valley*, Scalo, Zürich 2004.

herci, nejčastěji během přestávek v natáčení. Do očí z nich bije vizuální i významová rozdílnost, materiální a emocionální pojetí domova a fikce postavená na bázi erotiky a touhy. Tento pocit prohlubuje pocit vyloučení herců, kteří přestože jsou v domácím prostředí a nezřídka v negližé a ve zdánlivě intimních situacích, do prostředí a charakteru interiéru nezapadají. Na snímcích převládá atmosféra diskomfortu a unavenost. Průmyslově vytvářený obrazový materiál, který by měl vyvolávat pomyšlení na sexuální vzrušení a pomáhat v erotické stimulaci viditelně pokulhává, je jakoby zbaven života, posmutnělý a velmi depresivní.[40]



Obr. 25. Larry Sultan, *Off Sepulveda / The Valley* (2001)

Fotografické akty Antoina D'Agaty jsou fantasmagorickým výletem do hloubek věčně neukojené mysli a touhami rozechvělého těla. Vedený hledáním mezních zkušeností a utápěním se v životě na okraji společnosti, mezi prostitutky a osoby v závislostní krizi a bez domova. D'Agata fotografuje pohledem svých vlastních intimních zkušeností. V jeho aktech jsou těla v neustálém pohybu, neklidná, rozpálená sexuální žádostivostí a zároveň trávená fyzickou bolestí jako mytické stvůry propletené ve smrtelné křeči-



Obr. 26. Antoine D'Agata, *Las Palmas. Canary Islands* (2004)

Prožívání fyzické lásky je stejně jako utrpení v okamžiku vynoření na hladinu, chvílemi intenzivního cítění křehkosti života. Ona efemeričnost těchto zkušeností je vyjádřena záměrnou neostrostí záběrů způsobenou použitím velmi dlouhého času expozice. Rozmazaná těla připomínají démonické příšery a extaticky sny, možná dokonce neklid vyvolávající noční můry.

40 https://www.sfmoma.org/artist/Larry_Sultan/, online: 7. 8. 2022.

1.6. Posmrtná nahota ve fotografii

Při objevování děl fotografů týkajících se kulturního a společenského tabu musíme svoji pozornost obrátit na projekt Adrease Serrana z roku 1992 nazvaný *The Morgue* (Márnice). Jde o soubor fotografií prezentující částečně zahalená těla dárců těsně po jejich přivezení do márnice. Na rozdíl od děl takových dokumentaristů jako např. Weegee (vlastním jménem Arhur Felling), který dokumentoval mrtvá těla na místě činu nebo nehod, estetizuje Serrano lidské ostatky až do té míry, že částečně ztrácejí svůj lidský charakter a jsou podmanivé jako klasické *nature morte.* Samotný akt prohlížení si ostatků nás doprovází od počátku dějin. Je téměř instinktivním chováním zapsaným do naší povahy a pouze v kultuře současného západu došlo k výraznému oddělení světa živých od mrtvých a přemístění smrti do světa fikce v důsledku jejich přefiltrování masovými médii[41]. Podle Andrey D. Fitzpatrickové z Univerzity v Ottavě však kontroverze Serranových fotografií nevyvolává samotná nahota a smrt, ale asymetričnost vztahů. Mrtvý člověk zbavený své subjektivnosti je v otázce své reprezentace poddáván arbitrárním rozhodnutím. Jeho tělo se stává materií v rukou umělce a obraz mrtvého těla pak potravou pro veřejnost žíznivé po ne vždy nutně estetických dojmech.[42] Z tohoto pohledu tady lidské tělo balancuje na hranici věcnosti, o kterou ho sice autor připravil, ale kterou opět nabyla v očích odběratelů fotografie, kteří přivolávají mrtvá těla zpátky k životu.[43]





Obr. 27 - 28. Andres Serrano, *Death Unknown / The Morgue* (1991) a *AIDS Related Death / The Morgue* (1991)

41 Buchler David, *The Art of Dying. Depictions of death in the work of Andres Serrano, Joel-Peter Witkin and David Buchler,* Visual Art School of Literary Studies, Media and Creative Arts, University of KwaZulu-Natal: Pietermaritzburg, 2010, str. 37–38.

42 Fitzpatrick Andrea D., *Reconsidering the Dead in Andres Serrano's The Morgue: Identity, Agency, Subjectivity* [v:] *RACAR: Canadian Art Review*, Vol. 33, No. 1/2, 2008, AAUC/UAAC (Association des universities d'art du Canada / Universities Art Association of Canada), str. 28.

43 Stejně jako v díle Damiena Hirsta: *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991).

Smrt se materializuje a jako doslovnou a nevyhnutelnou ji najdeme také v dílech Joela-Petera Witkina. Jeho fotografie jsou expresí pomíjivosti života. Pokud se soustředíme na nahé tělo, ať už mrtvé či živé, atypické nebo zdeformované postižením, je Witkin schopen vydobýt zaskakující krásu z prvků každodennosti, jež jsou obvykle ignorovány, vzbuzují ambivalentní reakce nebo dokonce strach a pohoršení.



Obr. 29. Joel-Peter Witkin, *Anna Akhmatova* (1998)

Jeho tvorba je neustálou reinterpretací motivů známých z dějin umění západního světa, především španělského baroka a surrealismu. Witkin s mrtvolami a fragmenty těl zachází jako s předměty *nature morte* a vytváří bohaté kompozice obarvené určitou dávkou grotesknosti efektivně zpochybňující společenské konvence. [44]

44 Buchler David, *The Art of Dying. Depictions of death in the work of Andres Serrano, Joel-Peter Witkin and David Buchler,* Visual Art School of Literary Studies, Media and Creative Arts, University of KwaZulu-Natal: Pietermaritzburg, 2010, str. 44.

Kapitola 2.
Nahé tělo a akty ve fotografii – historický přehled

Při hledání prvního známého fotografického aktu dojdeme až do období narození fotografie. Poněvadž byl v roce 1840 Hippolyte Bayard hořce rozčarován nedostatkem zájmu vědeckého prostředí o jeho objevy v oblasti fotografického média, vytvořil jako výraz svého protestu „autoportrét utopence“. Nejde přitom jen o první fotografii zachycující fragment nahého těla (mužský trup) a jeden z prvních autoportrétů, ale také pravděpodobně o první známou fotografii zachycující fikci.[45]



Obr. 30. Hippolyte Bayard, *Self-Portrait as Drowned Man* (1840)

Nemůžeme vytvářet úvahy na téma nahoty bez zmínky o nejvýznamnějších dílech z tohoto oboru a jejích hlavních představitelích – počínaje tvůrci 19. století, kteří téměř sériově vytvářeli erotikou nasycené daguerrotypy, přes nové cesty vyznačující revolucionisty, až po současné fotografy vykračující až za rámec fotografického média. Přestože fotografické akty od počátku představovaly jen jeden z všeobecně praktikovaných směrů, je jejich uznání ve společnosti a široce vnímaném světě umění již něco úplně jiného. Nahota ve fotografickém médiu zatíženém stigmatem zdánlivého objektivismu je vnímaná jako obscénní a pohoršující. Této problematice se v publikaci *Akt international*[46] věnoval Otto Steinert a zjistil, že fotografie nahé ženy vyvolává naprosto odlišné reakce od stejné scény zachycené pomocí kresby. Stigma realismu, přestože samotné fotografie nejednou sloužily jako pomůcka pro malíře a sochaře, se na dlouhá léta stalo překážkou v uznání tohoto média za plnohodnotný prostředek umělecké exprese.

Celou evoluci fotografického aktu můžeme vnímat jako dějiny emancipace a změn společenských zvyklosti. Od opuštění fotografického studia a práci v plenéru, jako prvního stupně osvobození těla (Wynn Bullock, Lucien Clergue, Shoji Ueda), přes vědomé zpochybnění tíhy mužského pohledu, tedy všeobecného *male gaze* (Judy Dater,

45 *The Photography Book*, Phaidon Press Limited, London, 1997, str. 42.

46 Steinert Otto, *akt international*, Brüder Auer Verlag GmbH. München, 1954.

Elinor Carucci, Maisy Cousins) a obecně přijatých kánonů krásy (např. George Dureau, Paul Kooiker), umocněných prezentací etnicky odlišných modelů a modelek (např. Eikoh Hosoe, Nobuyoshi Araki, Viviane Sassen, Koto Bolofo), až po fotografickou prezentaci nedokonalosti lidského těla jak například jizvy, vrásky, únava, zranění či postižení (Catharine Opie, Alix Marie, Mari Katayama, Boris Michajlov), těla v okamžiku zesláblosti a choroby (Hannah Wilke, Oliviero Toscani – kampaň *No anorexia*, Cristina Nuñez), neidealizovaného těla, zachyceného v syrovosti skutečného života (Larry Clark, Nan Goldin, Libuše Jarcovjáková, Mike Brodie), těla modifikovaného (ORLAN, Aziz & Cucher, Jenny Saville & Glen Luchford), těla po smrti (Andreas Serrano, Joel-Peter Witkin, Sally Mann), nahého těla jako dosud ve fotografické vizuální kultuře téměř nezastoupeného – nahoty dětí (David Hamilton, Sally Mann, Jock Sturges, Anna Grzelewska, Katarzyna Hanusz), osob starších (John Coplans, Susan Copen Oken, Andreas Serrano, Erwin Olaf, Manabu Yamanaka), a neheteronormativních (Wilhelm von Gloeden, Herbert List, George Platt Lynes, Robert Mapplethorpe, Peter Hujar, David Wojnarowicz, Wolfgang Tillmans, Herbert Ritts, Bruce Weber, Bettina Rheims, SMITH). Obzvláště v dnešní době, abstrahováním od čistě erotického prozkoumávání formy těla, získaly fotografické akty, které byly od počátku svého vzniku obviňovány z balancování na hranici pornografie, novou úroveň kvality. Ve svém zpracování se záměrně omezím na hlavní představitele druhu a pouze naznačím nejnovější tendence.

2.1. Nahota ve fotografii – subjektivní přehled autorů

Jedním z průkopníků umělecké fotografie tvořícím v duchu piktorialismu na konci 19. století, byl Američan Fred Holland Day. V jeho díle najdeme kromě slavných autoportrétů symbolikou nasycené stylizované scény s biblickými akty mladých mužů. Na počátku 20. století začínají podle idejí krystalizujících do nové věcnosti (angl. New Objectivity, něm. Neue Sachlichtkeit) tvořit mj. Alfred Stieglitz, Paul Strand, Imogen Cunningham a Edward Weston a zavádějí do fotografie novou kvalitu a moderní kompozici. V jejich aktech se objevují inspirace čerpané z avantgardního umění, pracují s velkým přiblížením, absolutní hloubkou ostrosti, bohatou škálou odstínů barev, silným kontrastem, fragmentizací a geometrizací formy. Zajímavým příkladem je zde série aktů Georgie O'Keeffové vymykající se jednoduché formulaci prezentace, která je přesycená vnímavostí, ale i citlivostí na krásu lidského těla. Nová věcnost v Evropě našla úrodnou půdu hlavně v Německu a v Čechách[47]. Ale i řada dalších avantgardních směrů, především surrealismus, se uplatnila ve fotografiích a fotomontážích s motivy aktů.
Z českých meziválečných fotografů můžeme zmínit na svou dobu odvážné práce Fran-

47 V Německu – díky takovým fotografům, jako mj. Albert Renger-Patzsch nebo Karl Blossfeldt a také v Čechách díky mj. Jaromíru Funkovi, Eugenu Wiškovskému a Drahomíru Josefu Růžičkovi.

tiška Drtikola, vznikající s výrazným ovlivněním secesním piktorialismem nebo surrealistické fotomontáže Jindřicha Štyrského a jeho velmi odvážné erotické koláže z cyklu *Emílie přichází ke mně ve snu*. Ve Francii má prim ve fotografii aktu meziválečného období především Man Ray a Brassaï. Mnohem méně oblíbeným mužským aktům se věnoval mj. Američan Horst P. Horst (přesněji Horst Paul Albert Bohrmann, známý především jako portrétista, fotograf módy a ženských aktů) a Herbert List, jehož homoerotické akty mužů se dočkaly svého knižního vydání až po autorově smrti[48].



Obr. 31. František Drtikol, *Krok / Quatre Études de pas (1929)*



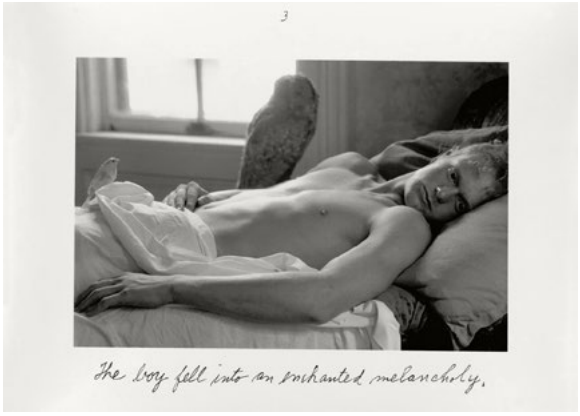
Obr. 32. Jindřich Štyrský, *Emílie přichází ke mně ve snu (1933)*

V druhé polovině 20. století dochází k postupnému odklonu od erotického aktu a stupňuje se zájem o prozkoumávání pojmu figurativnosti. Nahota se stává výchozím bodem k uměleckým experimentům s kontrastem a tonalitou, ale i obecně přijatou konvencí. Objevuje se stále více autorů snažících se v ženském aktu zpochybňovat mužský pohled (angl. *male gaze*) nebo tvořících mužské akty v ženském podání, jako např. Judy Dater. Fotografické akty se tou dobou v očích veřejnosti zušlechťují a směle vstupují do masové kultury díky mj. fotografiím celebrit od Davida Baileyho (např. slavné akty Sharon Tate a Romana Polańského). Na dobu okolo přelomu 70. a 80. let vytvořil odvážné akty Lee Friedlander, fotografující modelky v jejich soukromí, a to bez zbytečné glorifikace a idealizace jejich těla. Jednou z jeho modelek byla i Madonna Louise Ciccone, a to jen několik let před vydáním jejího prvního alba v roce 1983. Melancholií nasycené romantické akty byly doménou Wynna Bullocka. V jeho fotografiích se nahá ženská těla stávají součástí okolní krajiny. Pasivní pózy modelek na pozadí nevzrušené přírody nám navozují dojem pomíjivosti, plynutím času a vztahu mezi člověkem a přírodou. Leslie Krims ve svých aktech inscenoval groteskností a surrealismem přesycené situace odehrávající se v domácím prostředí, např. příprava jídla jeho nahou matkou. Tato série byla publikována v roce 1972 v knize nazvané *Making Chicken Soup*[49].

48 List, Herbert; Spender, Stephen, *Junge Männer*, Thames and Hudson, London, 1988.

49 Krims Leslie, *Making chicken Soup*, Humpy Press, Buffalo, 1972.

Jsme tím, co cítíme, ne tím, co vidíme[50] *– přiznává Duane Michals* v komentáři ke své tvorbě v televizním rozhovoru s Barbarellou Diamonstein-Spielvogel. Spojením svých inscenovaných fotografií s literárně vytříbenými texty vytvářel Michals svébytný fotografický příběh odhalující jeho strachy, pudy a touhy. Výsledkem jeho díla jsou mnohovrstevnaté subjektivní narace, které věrně odrážejí lidské cítění a fixace, s velkým množstvím myšlenek, impresí a doprovodných ambivalencí.



Obr. 33. Duane Michals, *3 / The Bewitched Bee (1986)*

Brutalita a syrovost erotikou nasycené bizardní skutečnosti najdeme v aktech Eikoha Hosoe. Tento japonský fotograf ve svých dílech úspěšně spojuje iracionálnost se sexuálními podtexty a neodlučným pocitem křehkosti existence. Akty Daidoa Moriyamy nám připomínají shon za něčím neuchopitelným, chuť překonat pomíjivost života a zachytit letmost dojmů. Pouze krátkodobé soustředění se na fascinujícím detailu nám poskytuje okamžik dočasného klidu, dokud vnitřní horečka neodežene člověka dále, jako v souboru fotografii *Tights in Shimatakaido* (1987).



Obr. 34. Eikoh Hosoe, *Man and Woman #31 (1960)*



Obr. 35. Daido Moriyama, *Tights / Tights in Shimatakaido* (1987)

50 *We are what we feel, not what we look at. The best part of us is not what we see. We are not our eyeballs, we are our mind.* [v:] *Visions and Images: Duane Michals*, rozhovor s Barbaralee Diamonstein-Spielvogel, David M. Rubenstein Rare Book and Manuscript Library, Duke University, 1981 [v:] https://www.youtube.com/watch?v=5F-N_1XjcJXA, online: 21. 8. 2022.

Představitel mladší generace, čínský umělec Ren Hang vytvořil formálnosti zbavené akty odporující státní cenzuře. Jeho inscenované fotografie portrétující přátele během bezstarostných her s nahým tělem jsou nasáklé dojímavým smutkem a zároveň nám prozrazují drama utlačení ve vysoce kontrolované společnosti.



Obr. 36. Ren Hang, *3 Backs (2015)*

Ve střední a východní Evropě se tématu fotografického aktu věnoval mj. český fotograf Miloslav Stibor, který vytvořil *15 aktů pro Henryho Millera* (1962) a Slovák Miro Gregor. Při pokusu vyhnout se v aktu erotičnosti a soustředit se pouze na estetických hodnotách vytvořil Gregor fotografie s omezenou tonalitou navazující na kontrastní grafiky. Od 60. let fotografuje akty i Jan Saudek, často u charakteristické oprýskané zdi. Ve svých turpistických fantasmagorických vizích často portrétuje ženy vymykající se současnému kánonu krásy. Ivan Pinkava, absolvent pražské FAMU, se pak ve svých černobílých dílech odvolává na klasické malířství a zvěčňuje často atypicky krásné androgenní modely. Slovenský fotograf Tono Stano, jenž také na FAMU vystudoval, rozvinul svůj osobitý metaforický styl s výrazným vlivem umění performance.



Obr. 37. Miro Gregor, *Bez názvu (z cyklu Žena) (1965-1967)*

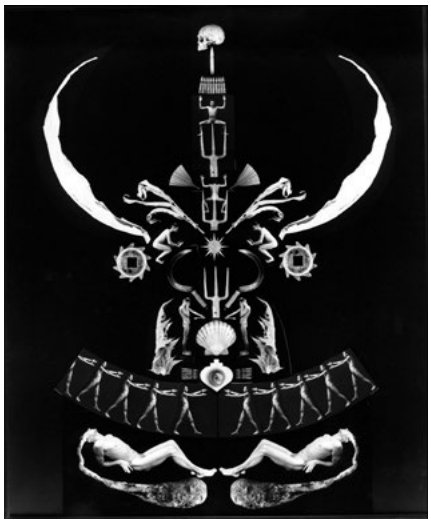


Obr. 38. Jan Saudek, *Burden (1987)*

Fotografie nahého těla ve tvorbě Pavla Máry jsou uměleckou transkripcí jejich obrazu z hmatatelní skutečnosti. Své monumentální *Triptychy* vytvářel především na počátku 90. let 20. století, kdy využíval vertikální pohyb fotoaparátu vzhledem k nehybným postavám. Mára se soustřeďuje zejména na motivu posouvání perspektivy. V sérii aktů *Mechanical Corpuses* z roku z roku 1997 převádí těla a oholené hlavy modelů do čistých forem obarvených sytou nerealistickou barvou. Tělo se tak stává redukovaným tvarem kondenzované látky vyplňujícím prostor.



Obr. 39. Zbigniew Dłubak, - *(podpis: 01-N-02-01251) (1970)*



Obr. 40. Zofia Kulik, *Still Man I (1995)*

Mezi polskými autory zde musíme zmínit jednoho z nejvýznamnějších fotografů poválečné avantgardy, Zbigniewa Dłubaka. Jeho formálně úsporné analytické akty sloužily k formálním a vizuálním úvahám na téma jazyka fotografie a postupu vznikání a čtení významů.[51] Natalia Lach-Lachowicz, známá pod pseudonymem Natalia LL, vytvořila od 60. let celou řadu sérií odvozených od performancí opírajících se o prozkoumávání vlastní ženskosti a sexuality. Například v souboru *Fotografia intymna* (1968–1969) můžeme najít sekvence detailních záběrů na ženské i mužské genitálie, ale i sekvence jednotlivých etap sexuálního aktu.[52] Tento motiv se objevuje i v sérii *Zuza i Adam. Próba światła* od současné fotografky Zuzy Krajewské. Autorka na svých snímcích zaznamenala další vizuální záznamy nahých těl v konfiguracích plných erotiky. U Zofie Kulik, vytvářející monumentální fotomontáže, je nahé tělo multiplikováno a uvězněno do pevné kompozice z rámů, vitráží, mandal a prvků sugerujících násilí tj. vlajek, střel, ostří, drátů a bodáků. Profesionální herec a fotograf Tomasz Tyndyk ve svém cyklu nazvaném *Lęg* (angl. *Hatching*) zvěčňuje zastižené situace existující v prostoru divadelních chodeb a průchodů. Nahodilé akty nám zde uvádějí další linii narace

51 https://faf.org.pl/produkt/zbigniew-dlubak-body-structures/, online 28.12.2022.

52 Kuźmicz Marika, *Ja, wy, my i wszystkie one, także te inne: obrazy kobiecości w twórczości Natalii LL* [v:] http://blokmagazine.com/ja-wy-my-i-wszystkie-one-takze-te-inne-obrazy-kobiecosci-w-tworczosci-natalii-ll/, online 28.12.2022.

opírající se o intimnost a erotičnost nevyřčených a nepojmenovaných emocí. V dílech Katarzyny Hanusz ze série *Jestem* se nahota autorky a jejích dětí stává přirozenou součástí dané etapy jejího života a synonymem často obtížné blízkosti a symbiotické závislosti na svém potomstvu.

V dnešní době si můžeme povšimnout ústupu od utopické vize těla ve fotografii a jeho redefinice díky fotografkám odvážně zavádějícím ženskou perspektivu (angl. *female gaze*). Americká autorka Catherine Opie používá velmi často akty ve svých autoportrétech – specifických manifestech týkajících se mj. osobních traumat, své sexuální orientace nebo mateřství (např. *Self-Portrait/Cutting* (1993) & *Self-Portrait/Nursing* (2004)). U Ellinor Carucci je motiv ženskosti obsažený v perspektivě jejich společenských rolí – dcery, ženy a matky. Její promyšleně inscenované fotografie jsou vizuálním komentářem na téma intimnosti zpochybňujícím tradiční vztahy moci (mj. fotografie *And if I don't get enough attention* (2002)).[53]



Obr. 41. Catherine Opie, *Self-Portrait/Nursing* (2004)



Obr. 42. Ellinor Carucci, *Holding Emmanuelle* (2008)

Opouštění zpředmětnění ženského těla, ať už ve smyslu sexuálního objektu nebo také formy, najdeme v cyklu Vincenta Ferranéa nazvaném *Milky Way*. Jde o emocemi nasycenou ódu na matčino ženské tělo v konstelaci s tělem dítěte při jeho kojení. Z Francie pocházející Bettina Rheims ve svém cyklu *Gender Studies*[54] zpochybňuje stereotypní kánony krásy ve svých fotografických aktech androgenních a transgenderových modelů. V sérii *Naked War* vytvořené v roce 2017 ve spolupráci se spisovatelem Sergem Bramlym a aktivistkami ukrajinské skupiny Femen, se nahá těla modelek stávají elementem protestu jako posledního prostředku odporu a nahota je tím politizována.[55]

53 *Elinor Carucci: Picturing Womanhood* [v:] https://medium.com/@aaronecohen/elinor-carucci-picturing--womanhood-8a4032c40eaa, online: 26. 8. 2022.

54 Rheims Bettina, Sanchez Frédéric, *Gender Studies*, Steidl, Göttingen 2014.

55 https://loeildelaphotographie.com/en/event/bettina-rheims-naked-war/, online: 26. 8. 2022.

Pro další autorku Maisie Cousins se tělo stává platformou svobodného objevování sexuálních zážitků. V jejích eroticky iluzemi přeplněných fotografiích se části nahého těla pokryté lepkavými substancemi, ušpiněné hlínou, posekanou trávou, květy a zbytky jídla, s lezoucími slimáky a mravenci a rozmazanými prsty.

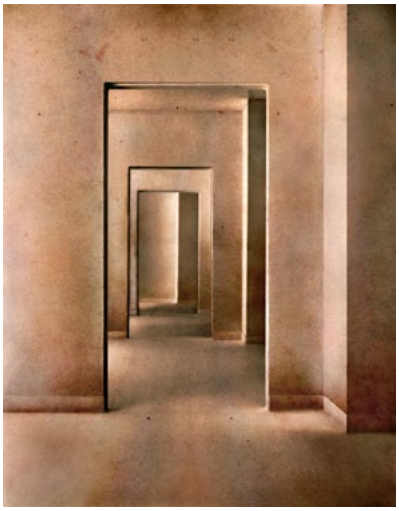


Obr. 43. Bettina Rheims, *Lara Alcazár/Naked War* (2017)



Obr. 44. Maisy Cousins, *Slug (Grass, Peonie, Bum)* (2015)

Tělo je také předmětem formálních experimentů s médiem. Slavné duo Azis & Cucher využívá nahé tělo jako materiál. V jejich souboru *Chimeras*[56] (1998) a *Interiors*[57] (1999-2001) se lidská kůže stává látkou pro vytváření abstraktních soch inspirovaných Brançusiho díly a zaplňováni jimi interiérů imaginárních budov. Záběry kůže, nahého těla a jeho detailů abstrahované od jejich majitelů jsou u francouzské umělkyně Alix Marie předmětem celé řady manuálních úprav. Extrémně zvětšené snímky a detaily



Obr. 45. Aziz & Cucher, - *(z cyklu Interiors) (1999-2001)*



Obr. 46. Taisuke Koyama, *VESSEL - XYZXY #012 (2016),* spolupráce s Kohei Nawa a Damienem Jaletem

56 https://www.azizcucher.net/work#/chimeras-1998-99/, online 27.08.2022.

57 https://www.azizcucher.net/work#/interiors-1999-2001/, online 27.08.2022.

jsou opětovně zpracovávány, kdy podstupují roztahování, zmačkání a krčení. Získávají tak nový rozměr, dimenzi abstrakce i novou formu, tentokrát v podobě fotografických soch v prostoru. Sochám se věnuje i Aneta Grzeszykowska ve svém surrealistickém cyklu *Selfie* (2014) založeném na myšlence autokreace (spodobnění někoho prostřednictvím vlastní osoby). Z prasečí kůže vypreparované fragmenty těla umělkyně jsou ironickým komentářem na téma sexuality ženského těla a vanitas – jeho nevyhnutelné pomíjivosti.[58] Japonský umělec Taisuke Koyama pak tvoří akty pomocí 3D skeneru a použití fotoaparátu se tak úplně vyhýbá. Takto vytvořené obrazy nesou známky jak sochařství, tak i fotografie, i když se k žádnému z těchto druhů umění rozhodně nemohou řadit.

2.2. Zdroje inspirace Romaina Urhausena

V souvislostí s dílem Romaina Urhausena musíme začít zmínkou o avantgardní fotografii 20. a 30. let 20. století, kterou se inspiroval jeho mistr Otto Steinert[59]. Rozhodující roli tou dobou odehrávala Walterem Gropiusem ve Výmaru[60] v roce 1919 založená škola – *Das Staatliche Bauhaus.* Na této škole zaměřené na architekturu, řemesla a umění se soustředili prominentní pedagogové jako Walter Peterhans, Marianne Brandt, Vasilij Kandinskij, Paul Klee, Piet Mondrian či László Moholy-Nagy. Přestože tato škola fungovala pouhých 14 let (1919–1933), je její vliv na umění minulých generací nepopíratelný. Mezi jejími absolventy byli například Paul Citroën, Herbert Beyer, Aenne Biermann, Otto Umbert (známý pod pseudonymem Umbo), Florence Henri nebo Werner Graeff[61]. Bauhaus prosazoval myšlenku spojení techniky s uměním a tvorbu v duchu funkcionalismu zaměřeného především na uspokojení sociálních potřeb člověka. Ve fotografii pak byl díky přístupu László Moholy-Nagyho[62] prosazován pojem New Vision[63], nové vize, s myšlenkou, že fotografie dává nové možnosti vidění světa. Na Bauhausu byla podporována interdisciplinarita a aktivní tvorba, experimentování s fotografickým procesem, tvorbou fotogramů, koláží a fotomontáží, několika expozicemi, solarizací nebo rentgenografii. Moderní vizuální jazyk, atypická perspektiva, poru-

58 http://rastergallery.com/wystawy/aneta-grzeszykowska-selfie/, online: 26. 8. 2022.

59 Ideje Bauhausu do značné míry popisují přístup k tvorbě saarburské Staatliche Schule für Kunst und Handwerk Otty Steinerta.

60 Od roku 1924 měla škola své sídlo v Desavě, a od roku 1932 – v Berlíně [z:] https://www.bauhaus.de/de/das_bauhaus/, dnia 8. 8. 2022.

61 Člen výmarské skupiny De Stijl, autor knihy *Es kommt der neue Fotograf!* (1929) [v:] *The History of European Photography 1900–1938*, díl I., Central European House of Photography, Bratislava, 2010, str. 292–293.

62 Walter Peterhans, který od roku 1929 stál na čele nově založeného oddělení fotografie na Bauhausu, holdoval metodickém, přístupu a perfekcionismu, v jeho pojetí fotografie musela sloužit především reklamě a tisku. Pod jeho vedením byla fotografie na Bauhausu orientována směrem k nové věcnosti. [v:] https://www.bauhaus.de/en/sammlung/highlights/212_fotografie/ online: 9. 8. 2022.

63 Niem. *Neuen Sehen.*

šování kompozičních pravidel spolu s fotografováním pod vlivem kreativního impulsu pomáhaly studentům v aktivním procesu tvoření bez ohledu na vybranou tématiku a to jak při fotografování architektury, designových prvků a industriálního prostoru, tak i při portrétech či aktech.

V duchu subjektivního, kreativního pohledu tvořil Američan Emmanuel Radnitzky, všeobecně známý pod pseudonymem Man Ray. Vystudovaný malíř a sochař, který se i přes formální nezávislost své tvorby stal uznávanou osobností v hnutí dada a surrealismu meziválečného období. Díky tomu, že žil v Paříži, si mohl díky svým portrétům rychle získat slávu – před jeho objektivem stáli mj. Pablo Picasso, James Joyce nebo Salvador Dalí. Ve svých poetických a tajemných aktech pak využíval například s Lee Miller vypracovanou techniku pseudosolarizace (Sabatierova efektu).[64] V jeho fotografiích nahých žen najdeme především výrazné tělesné rysy konturované světlem a technikou, s důrazem na linii očí a úst, nebo odvážnou hry se světly a stíny.



Obr. 47. Man Ray, *Nude (cca. 1935)*



Obr. 48. André Kertész, *Distorsion n° 40 (cca. 1933)*

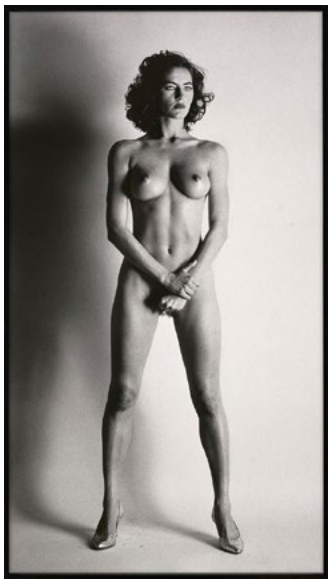
Zdeformované nahé ženské tělo je průvodním tématem surrealistického cyklu s názvem *Distortions* (přibližně v roce 1932)[65] André Kertésze. Na rozdíl od Bellmera není na jeho aktech tělo modelky poddáváno sadistickým praktikám a deformace jsou získávány pouze optickým vizuálním efektem, protože vznikají pomocí křivých zrcadel. Kertész v tomto cyklu navíc nefotografoval modelky přímo, ale objektivem mířil především na jejich zdeformovaný odraz v zrcadle. Zrcadlo, které obvykle odráží skutečnost se stává zdrojem klamu, což se zde může metaforicky odkazovat na samotné médium fotografie. Reálné proporce těl jsou zde narušeny a jejich linie zkřivené. Pomocí zvětšení jsou končetiny, záda, břicha nebo ramena přetvářena na abstraktní masy připomína-

64 *The Photography Book*, Phaidon Press Limited, London, 1997, str. 296.

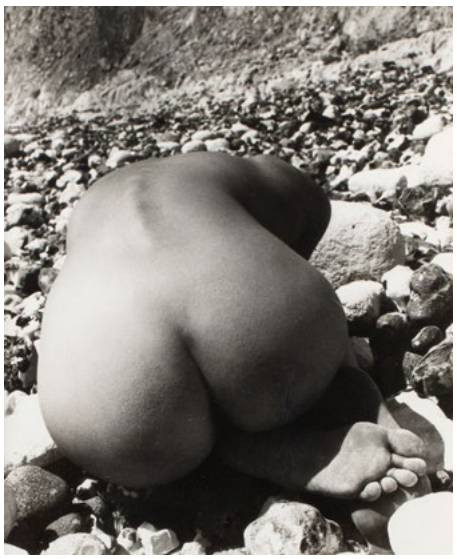
65 Serie vznikla na objednávku francouzského magazínu *Le Sourire* [v:] https://www.metmuseum.org/art/collection/search/265734, online: 10. 8. 2022.

jící fantastické sochy. Přestože ženské reminiscence zůstávají, ustupuje jejich erotický aspekt do pozadí. Objevuje se Kertészův absurdní přístup k fotografii, záliba v kuriózností, groteskosti a humoru, které jsou také, i když v daleko menší míře patrné v jeho několika realistických aktech.

Při zpracování tématiky fotografických aktů se musíme zmínit i o díle Helmuta Newtona (vlastním jménem Helmuta Neustädtera). Jako poválečný fotograf módy a portrétista získal slávu hlavně díky své práci pro magazíny *Vogue* a *Harper's Bazaar*. Balancováním na hranici mezi uměním a komercí si Newton vypracoval svůj vlastní styl prezentace nahého ženského těla plný ambivalencí, kdy jsou jeho modelky silné, emancipované, ikonické a přímo monumentální ženy, hlavně díky vhodně vybrané póze a snížení perspektivy. Helmut Newton se otevřeně hlásil k fascinaci díly režisérky Leny Riefenstahlové, která otevřeně sympatizovala s nacismem. Jeho modelky často zaujímaly pevné, téměř vojenské pózy. Při pohledu na ně se nám však může podsouvat myšlenka o podřízené roli fotografa (vojenská služba je přece formou poddanosti). Pod hrdou pózou se však skrývá poslušnost nebo dokonce rozpačitost situace. Dynamika zachycené scény, mikromimika a nepřirozenost gest prozrazují asymetričnost a kuriózност vzájemných vztahů. Žena je zkrocená a její tělo se i přes probíhající emancipaci nedaří spod nadvlády mužského pohledu osvobodit – je pouhým manekýnem a exponátem.[66]



Obr. 49. Helmut Newton, *Big Nude III" (Variation)* (1980)



Obr. 50. Bill Brandt, *Nude & Stones (East Sussex) (1978)*

Jedním z nejvýznamnějších fotografů, jehož tvorbou se Romain Urhausen inspiroval, byl nepochybně Bill Brandt.[67] Tento britský fotograf se začal věnovat fotogra-

66 *The Photography Book*, Phaidon Press Limited, London, 1997, str. 345.

67 Práce Romaina Urhausena a Billa Brandta byly součástí výstavy *subjective fotografie* w George Eastmann House v Rochesteru a *Postwar European Photography* v Muzeu moderního umění (MoMA) v New Yorku (1953) [v:] Conzémius Marguy, *Romain Urhausen and his photography from the 50s and 60s* [v:] *Romain Urhausen. Fotograf /*

fování aktů až po roce 1945, ale i tak si díky nim získal v uměleckém světě zasloužené uznání. Pozornost si zaslouží především jeho akty vytvořené v plenéru. Při fotografování nahých ženských těl se Brandt vrátil zároveň i k fascinaci krajinou, jež byla typickým motivem jeho rané tvorby. Jeho modelky jsou často vizuálně vnořené do okolní přírody a stávají se její neoddělitelnou součástí. V těchto Brandtových aktech je žena přírodou a příroda ženou. Toto spojení s krajinou se neztrácí ani při použití velkých detailů. Silný kontrast jeho černobílých fotografií zdůrazňuje elegantní harmonické linie v kompozici s klidnou krajinou z linií lidského těla. Odvážným využitím širokoúhlého objektivu spolu s až rušivě působícími proporcemi obrazových prvků umístěných blízko fotoaparátu napodobuje modernistické sochy Jeana Arpa nebo Brâncuşiho.[68]

Z francouzských fotografů musíme zmínit také díla Willyho Ronise. Tento profesionální fotograf spolupracující s agenturou Rapho, byl prvním Francouzem pracujícím pro magazín Life. Kromě fotoreportáže se věnoval i módní fotografii pro *Vogue* a aktům. Svým objektivem sice často mířil na nahá ženská těla, ale vulgárnosti se vyhýbal. Jeho fotografie nám mohou připomínat klasické malířské akty. Těla modelek jsou vykreslena měkkým světlem a jejich hladkost zdůrazňují drapérie na povlečení. Zachycené scény jsou plné klidu a intimnosti okamžiku, ve kterém se ženy s důvěrou oddávají jeho pohledu. Jeho nejslavnější akt *Le Nu Provençal* z 1949 roku zachycuje jeho ženu Anne-Marie Lanciaux při omývání tváře v koupelně jejich provensálské usedlosti.



Obr. 51. Willy Ronis, *Le Nu Provençal (1949)*



Obr. 52. Lucien Clergue, *Sea Nude (1960)*

Photographer, Centre national de l'audiovisuel (CNA), Dudelange 2016, str. 29.

68 Bishai Trevor, *Exhibition Review: Bill Brandt, Perspective of Nudes*, duben 2022 [v:] https://museemagazine.com/culture/2021/4/22/exhibition-review-bill-brandt-perspective-of-nudes-revisited, online: 11. 8. 2022.

Spojení s přírodou, ačkoliv v mnohem dynamičtějším a konfrontačním přístupu, než u Brandta najdeme také ve fotografických aktech Francouze Luciena Clerguea. Clergue se narodil v Arles v jižní Francii, je známý také jako zakladatel nejstaršího fotofestivalu na světě Rencontres d'Arles, který od roku 1968 téměř každoročně přitahuje zástupy zájemců o fotografické umění. Akty v Clergueově pojetí jsou výsledkem radostné, ale opatrné hry, jejíž vizuální efekty jsou následně zvěčněny pomocí fotoaparátu. Nahá těla, zachycená vždy ve velkých kontrastech, jsou bičována bouřivými vlnami nebo se sebevědomě ponořují do klidné vody, jsou drhnutá pískem, lechtána kapkami vody, hlazena přímořským větrem, lesknou se na slunci nebo je pokrývá pruhovaná kamufláž světla a stínu. Žena na Clergueových fotografiích však pohledem neodpovídá. Má zavřené oči a její tvář, pokud je vůbec na záběru, prozrazuje odevzdání se potěšení, soustředění se na prožívání citových dojmů a vnímání dotyků živlů na kůži. Máme dojem, že dotyk vody, větru, písku nebo světla je zde metaforou pohledu zkoumajícího těla modelek. V některých aktech Clergue používal projekcí v duchu op artu.

2.3. Akty a nahota v lucemburské fotografii

Při hledání lucemburských fotografů věnujících se v druhé polovině 20. století fotografování aktu jsem narazila na bílé místo v dějinách. Do jisté míry je to určitě způsobeno místní specifičností. Fotografie v Lucembursku nebyla vnímána jako plnohodnotná forma výtvarného umění téměř až do 90. let 20. století. Teprve na přelomu 80. a 90. let tady krystalizují první instituce věnující se současnému umění. Musíme si však uvědomit, že publikování fotografických aktů v tak malé společnosti by zde zcela jistě souviselo s mravním pohoršením, pokud ne přímo se skandálem. Fotografické akty v Lucembursku v období, které nás zajímá, tedy od 50. let do konce 20. století nepochybně vznikly, ale pravděpodobně jsou stále schované za dveřmi soukromých archivů. Romainovi Urhausenovi byla dobře známa tvorba jeho krajana Edwarda Steichena, jehož portrétoval během jeho návštěvy v Lucembursku v roce 1966. Přestože však některá z Urhausenových velmi raných děl nesou známky sentimentálního malířského piktorialismu[69] podobně jako v původních Steichenových dílech, zvládl se Urhausen velmi rychle těchto vlivů zbavit ve prospěch kreativního a subjektivního přístupu v duchu *New Vision*.

Mezi lucemburskými umělci musíme zmínit také díla Michela Médingera. Tento Urhausenův profesní kolega se od 60. let 20. století úspěšně věnuje fotografování ve svém domácím ateliéru. Přestože se ve své tvorbě aktům nevěnoval, jsou jeho snímky zátiší *nature morte* nasycena nedoslovnou erotikou. Médinger ve svých fotografiích

69 Edward Steichen na počátku své fotografické vytvořil spolu s A. Stieglitzem, A. L. Coburnem, G. Käsebierem a C.H. Whitem newyorskou skupinu piktorialistů nazvanou Fotosecese (Photo-Secession, 1902–1917).

kombinuje spolu bizarní předměty ze svých sbírek a staví nákladné instalace připomínající kabinety kuriozit z 19. století. Ve výsledku tak vznikají surrealistické obrazy, ve kterých kuriozita náhodně sestavených prvků odráží grotesknost naší existence. Jako metafora Erota a Thanata, dvou živlů ve věčném souboji.



Obr. 53. Michel Medinger *(1996)*

2.4. Akty v subjektivní fotografii

Nejvýznamnější zdroje inspirace v tvorbě Romaina Urhausena bezpochyby najdeme na jeho škole *Staatliche Schule für Kunst und Handwerk* v Saarbrückenu, na které Urhausen v letech 1951–1953 studoval. Studium na této škole bylo bodem zvratu v jeho fotografickém vzdělávání. Vliv směru subjektivní fotografie na jeho tvorbu se však uchoval i po ukončení studia na této škole. Urhausen určitě dobře znal publikace a výstavy vznikající pod dohledem Otty Steinerta, i když se v nich jeho vlastní fotografie neobjevily. V roce 1954 vyšla publikace nazvaná *akt international*[70], obsahující 78 děl od 36 takových fotografů, jako Ferenc Berko, Fritz Henle, Heinz Hajek-Halke, Edward Weston, Brassaï, Herbert List, Katsuji Fukuda nebo Shoji Ueda. V úvodním slově Steinert definuje akt jako portrét nahého těla vytvořený pomocí fotoaparátu. Za jeho nejvýznamnější součást považuje „umění všímat si vnějších a vnitřních podnětů a intelektuální a emocionální reagování na ně[71]. Úkolem fotografického aktu je vykročit mimo mechanickou reprodukci zachycené skutečnosti[72], nebo pomocí použití nových

70 Steinert Otto, *akt international*, Brüder Auer Verlag GmbH. München, 1954.

71 *„(...) the ability to perceive interior and exterior stimuli and to react on them mentally and emotionally*" [v:] Steinert Otto, *Thoughts on Nude Photography* [v:] Steinert Otto, *akt international*, Brüder Auer Verlag GmbH. München, 1954, str. X;

72 *„the nude photograph is confronted with the rudimentary task of overcoming the mechanical reproduction of the subject of the picture*", ibidem, str. XI;

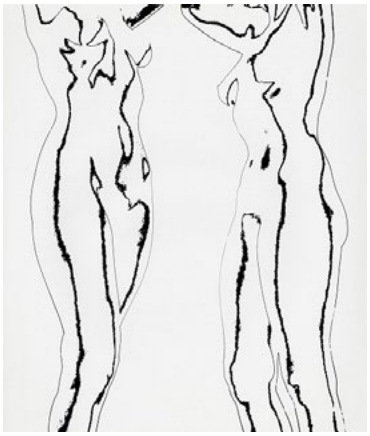
perspektiv, objevování formy těla, radikálního výřezu nebo experimentováním s technikou vyvolat dojem umělecké abstrakce. Až na malé výjimky v podobě čtyř mužských aktů (Roger Schall, Roger Mayne, Herbert List) a jednoho snímku dítěte (Jürg Klages) v publikaci tradičně převažují ženské akty. Všechny lze zařadit k trendu idealizace lidského těla – jde o mladá, štíhlá, perfektní těla nepoznamenána zubem času, chorobami nebo strádáním. Většina z nich nemá zachycenou tvář, která je odvrácená, schovaná v dlaních nebo ve stínu. Modelky a modely jsou pasivní, neodpovídají pohledem, často jsou těsným výřezem poddáni dekapitaci. Steinert píše: „Akt je zredukován do charakteristických základních forem nezatížených individualitou symbolů ženského těla až do té míry, že jako materiální objekt reprezentují samotný konstrukční prvek v kompozici obrazu“[73]. V tomto smyslu Steinert postuluje přenesení funkce nositele obsahu z předmětu fotografie na uvědomělého tvůrce. Uvolňuje tím akt od masové produkce a utilitárních funkcí a uvádí ho do světa umění.



Obr. 54. Edward Weston, *Nude (Charis) (1934)*



Obr. 55. Ferenc Berko, *Nude (1951)*



Obr. 56. Ferenc Berko, *Solarised Nudes (cca. 1952)*



Obr. 57. Ryukichi Shibuya, - *(1953)*

73 „*The nude is reduced to characteristic basic forms, to non-individual symbols of the female body until it represents as a material object a mere constructive element in the composition of the picture*”, ibidem, str. XI;

Při prohlížení tvorby Romaina Urhausena můžeme nalézt celou řadu příkladů odkazujících se na subjektivní fotografii popsané ve výše uvedené publikaci. Reminiscence jeho aktů vzniklých na francouzském pobřeží můžeme vidět také na fotografiích Johna Adriaana, Shoji Otake nebo Fritze Henlea. Jeho snímky nahých těl vytesaných světlem a stínem připomínají díla nejen již zmiňovaného Billyho Brandta, ale i Edwarda Steichena. Mezi tvůrci využívajícími v aktech proces pseudosolarizace najdeme fotografické obrazy Rudolfa Müller-Schönhausena, Maria Finazziho nebo Gerharda Kerffa. Techniku high-key a experimentování s negativním otiskem používali Fritz Henle, Heinz Hajek-Halke, Wolf Strache a Ferenc Berko, jehož jeden snímek nám může připomínat čtveřici Urhausenových aktů prezentovaných ve formě paravánu. Extrémní přiblížení a důraz na geometrii lidského těla najdeme v dílech Katsuji Fukudy, Ryukichi Shibuye a Jana Arntzeniuse. U Ference Berky je silueta fragmentů těla spolu s kreativním využitím proužkovaného vzoru světel a stínů u Williho Eidenbenze připomínají některé z Urhausenových fotografií a poslední z nich pak sérii aktů modelky na pozadí výtvarné instalace. Sugestivní příklady využívající tuto myšlenku najdeme také v mnoha dílech Luciena Clergua.



Obr. 58. Heinz Hajek-Halke, *Umarmung (1946)*



Obr. 59. Otto Steinert, Black *Nude (1958)*



Obr. 60. Willi Eidenbenz, *Female Nude Study (cca. 1940)*

Umělci tvořící v duchu *subjektivní fotografie* však nejsou pouze ti, kteří jsou zahrnuti v publikaci Otty Steinerta. Sám mistr, věrný svým idejím, vytvářel fotografické akty, na kterých precizně rýsoval kontury nahých těl modelek pomocí světel a experimentálních technik (např. *Black Nude* z roku 1958 využívající techniku pseudosolarizace). Podobně jako Heinz Hajek-Halke odvážně objevoval možnosti fotografických technik. Hledaje sugestivní abstrakce vědomě vytvářel záběry překračující rámec obvyklé reprodukce skutečnosti (např. *Umarmung*, 1946). Motiv nahého ženského těla, hrdě prezentovaného v napřímeném postoji, nám připomíná klasické starověké sochy. Použití experimentálních praktik jako opakované expozice a fotomontáž však těmto pracím dává nový význam. V dílech Rogera Catherineau a Joachima Lischkeho, který se vzdělával pod dohledem samotného Steinerta, najdeme kromě objevování hranic média i extrémně detailní výřezy nahého těla. V souvislostí se školou v Saarbrückenu se můžeme zmínit i o jejích absolventech. Urhausen bezpochyby znal jejich díla i úspěchy, a dokonce ho s nimi pojily i přátelské vztahy, zvláště pokud zmíníme fotografy studující v podobném období jako Monika von Boch, Edith Buch-Duttlinger nebo Killian Breier. Jelikož se však nevěnovali fotografování aktů, nebudeme se jim v této práci věnovat.

Kapitola 3.
Romain Urhausen – život a fotografické dílo

3.1. Životopis tvůrce v souvislostí s fotografií

Romain Urhausen se narodil 29. září roku 1930 v hornickém městečku Rumelange ležícím na jihu Lucemburska v regionu Minette. Zde začal chodit do základní školy a později i na gymnázium v hlavním městě tohoto regionu Esch-sur-Alzette. Jeho první setkání s fotografií proběhlo již ve 40. letech 20. století, kdy od svého otce dostal darem svůj první fotoaparát. Urhausen tak ještě jako náctiletý začal objevovat technické a umělecké možnosti fotografického média a zdokonalovat je ve svém nejbližším okolí – portrétoval lidi a zachycovat různé scény na ulici a krajinu v okolí Rumelange, Esch-sur-Alzette a hlavního města. Od poloviny 40. let se Urhausen zúčastnil mnoha soutěží a fotografických výstav – v Chicagu, na Kubě, ve Švédsku a v Brazílii[74]. Aktivně se účastnil dění v místních fotografických klubech v Esch-sur-Alzette i přímo v Lucembursku. V roce 1950 za vysokou úroveň své fotografické tvorby získal ocenění *Association Photographique Camera Luxembourg*. Ve stejném roce se Urhausen rozhodl studovat v Paříži na *Ecole des Hautes Etudes de Photographie et de Cinématographie.* Tato studia mu však přinesla pouze rozčarování – výuka byla příliš technicky zaměřená, orientovala se pouze na klasickou studiovou fotografii, která byla velmi vzdálená rozvinuté estetice humanistické pouliční fotografie, jež ho fascinovala. „*Dalo mi to pouze povědomí o tom, který objektiv mám pro určitou fotografii použít…Zbytek výuky byl pro mě příliš akademický, příliš kontrolovaný, bez svobody uměleckého světa…Příliš technická a málo umělecká škola*“[75] – vzpomíná po letech v rozhovoru s lucemburským historikem umění, Paulem di Felicem. Již po několika měsících studia tak Urhausen opouští školu a začíná se poohlížet po jiné alternativě. Výběr padl na *Staatliche Schule für Kunst und Handwerk* v německém Saarbrückenu, kde pod dohledem Otty Steinerta (1915–1978) rozvíjel v letech 1951–1953 své dovednosti v rámci nekonvenčního trendu subjektivní fotografie.[76]

74 Chicago International Exhibition of Photography, Popular Photography Picture Contest in Chicago, Club Fotografico de Cuba-Habana, Second International Salon of Photography ve Švédsku a Foto Cine Clube Bandeirante v Brazílií – [v:] *Romain Urhausen. Fotograf/Photographer*, Centre national de l‘audiovisuel (CNA), Dudelange 2016, str. 258.

75 „*For me, what counted was to know which lens to use for a particular photograph...the rest was too academic too regulated, none of the freedom found in the fine arts, ...all very technical and not very artistic*“ [v:] Paul di Felice – Romain Urhausen, rozhovor z dne 5. 9. 2011 [v:] di Felice Paul & Poos Françoise *Photography in Luxembourg 1936–1969* [v:] *The History of European Photography 1939–1969,* II. díl, Central European House of Photography, Bratislava 2014, str. 503.

76 Conzémius Marguy, *Romain Urhausen and his photography from the 50s and 60s* [v:] *Romain Urhausen. Fotograf/Photographer*, Centre national de l‘audiovisuel (CNA), Dudelange 2016, str. 18–19.

Právě na této škole se Urhausen, jak později přiznal „naučil všemu potřebnému“ v oboru fotografie – „byla to opravdová škola, ve které se všechno opírá o umění správného pohledu“[77]. Studentům byly zadávány celotýdenní úkoly v terénu, které byly posléze na společném skupinovém fóru rozebírány z pohledu kompozice, výřezu nebo interpretace tématu. Podporováno bylo experimentování, riskantní řešení i vlastní exprese místo pasivního zachycování skutečnosti. V rámci cvičení vytvářel Urhausen fotografie low-key i high-key, experimentoval se Sabatierovým efektem, mnohonásobnou expozicí, pracoval s přírodními materiály, vytvářel piktogramy a pracoval i se svou vlastní technikou, kterou nazýval *encrogramme* (‚*liquid ink*‘) – spojení fotogramu a precizní práce s inkoustem umístěným mezi tabulky skla. Škola podporovala také překračování rámce vybraného oboru a nabízela možnost účastnit se různých soutěží. Díky tomu se Urhausen v Saarbrückenu naučil základům práce s grafikou i stolařství, což se v budoucnu při jeho práci v reklamě a nábytkovém designu ukázalo jako velmi užitečné.[78]

Samotný směr subjektivní fotografie[79] se vyvinul z iniciativy Otty Steinerta v 50. letech jako reakce na užitou a dokumentární fotografii a zároveň paralelně navazoval na v tehdejší době humanistický přístup k fotografii i na nacismem přerušenou avantgardní tvorbu. Podporoval rozvoj individualismu a subjektivního tvůrčího proudu umělce s fotoaparátem, se současným zdůrazněním formálních možností fotografie. Steinert ovlivněný filozofií Bauhausu[80] položil základy nového směru založeného na experimentálním přístupu k médiu, odklonu od technických a estetických konvencí ve prospěch sebereflexe a zdůraznění role řemesla. Steinert se odvolával na dědictví László Moholy-Nagyho a ideu *Nové věcnosti* z Bauhausu. Jak Steinert v názvu své subjektivní fotografie, tak i Urhausen v některých svých grafických projektech a při podpisování části svých fotografií používali pouze malá písmena. Podle Marguy Conzémius, která se v rámci projektu pro Národní audiovizuální centrum CNA v lucemburském Dudelange dva roky věnovala zkoumání Urhausenovy tvorby, jde o druh pocty svým mistrům.[81]

---

77 „*...this school which was a real art school where everything was based on gaze. It was there in a darkroom, in buildings ruined by the bombing, that I learned everything.“* [v:] Paul di Felice – Romain Urhausen, rozhovor z dne 5. 9. 2011 [v:] di Felice Paul & Poos Françoise *Photography in Luxembourg 1936–1969* [v:] *The History of European Photography 1939–1969* II. díl, Central European House of Photography, Bratislava 2014, str. 503.

78 di Felice Paul & Poos Françoise Photography in Luxembourg 1936-1969 [v:] Ibidem, str. 503-504.

79 Základy tohoto uměleckého směru byly položeny již v roce 1949 v rámci německé skupiny *fotoform*, jejíž byl Otto Steinert členem (spolu s mj. Peterem Keetmanem, Siegfriedem Lauterwasserem). Skupina působila v opozici k poválečné ateliérové fotografii, preferovala experimentování a expresi ve fotografii. Do podvědomí umělecké veřejnosti se zapsala díky společné výstavě na prvním veletrhu Photokina v Kolíně nad Rýnem v roce 1950 [v:] Koetzle Hans-Michael *German Photography 1939-1969* [v:] *The History of European Photography 1939–1969* I. díl, Central European House of Photography, Bratislava 2014, str. 311.

80 *Das Staatliche Bauhaus* – škola byla založena v roce 1919 ve Výmaru, od 1925 roku fungovala v Desavě, a v letech 1932–1933 v Berlíně.

81 Conzémius Marguy *Romain Urhausen and his photography from the 50s and 60s* [v:] *Romain Urhausen. Fotograf/Photographer*, Centre national de l‘audiovisuel (CNA), Dudelange 2016, str. 19–20.

Směr subjektivní fotografie proniknul do uměleckého prostředí také díky třem výstavám organizovaným pod kurátorským dohledem Otty Steinerta. Konaly se v době, kdy se fotografické výstavy v Evropě objevovaly velice zřídka. Kromě děl známých fotografů jako Henriho Cartiera-Bressona, Raoula Hausmanna, Roberta Doisneaua, Irvinga Penna nebo Williama Kleina a prací studentů z různých mezinárodních fotografických škol představil Steinert i díla svých studentů mj. Romaina Urhausena (*Subjective fotografie 1* a *2*), jehož fotografie se objevily i v doprovodných brožurách a knihách vydaných k výstavám[82].

Čtyři Urhausenova díla v duchu subjektivní fotografie se také objevila na výstavě *Postwar European Photography* v Museu moderního umění MoMA v New Yorku v roce 1953, čili brzy po ukončení jeho studia v Saarbrückenu. Jejím kurátorem byl z Lucemburska pocházející Edward Steichen, tehdejší ředitel zdejšího oddělení fotografie. Snímky mladého Lucemburčana tehdy visely mezi díly slavných evropských fotografů 20. století mj. Roberta Franka, Sabine Weiss, Edouarda Boubata, Ernsta Haase, Brassaïe nebo Eda van der Elskena, ale i samotného Otto Steinerta a kolegy ze studia v Saarbrückenu Jeana Bouchera.[83] Bohužel štěstí Urhausenovi nepřálo v případě výběru do Steichenovy proslulé expozice *Family of Man* (*Lidská rodina)*. Z pěti snímků, které zaslal do New Yorku, nebyl do nejužšího výběru monumentální výstavy vybrán žádný. O několik let později v roce 1964 se jedna z Urhausenových fotografií objevila na výstavě konkurující Steichenově vizi lidskosti zorganizovanou rakouským publicistou a kurátorem Karlem Pawkem s názvem *Weltausstellung der Photographie - Was ist der Mensch? (Světová výstava fotografií – Co je člověk?).*

V roce 1953 Urhausen úspěšně absolvoval závěrečné zkoušky v Saarbrückenu a jeho fotografická díla byla ohodnocena jako „nadprůměrná“[84]. „*Pan Urhausen je nadšeným fotografem, který během svého studia učinil velké pokroky a dosáhl úspěchů daleko překračujících standardní fotografická díla studentů.“* - napsal Otto Steinert na jeho závěrečném vysvědčení – „*S použitím skvělých technických dovedností zvládl pan Urhausen ovládnout všechny aspekty fotografického umění a zachovat si svobodu ‚sub-*

82 *subjective fotografie 1* byla prezentována v letech 1951–1953 mj. na *Staatlichen Schule für Kunst und Handwerk* v německém Saarbrückenu, v *Belgisches Haus* v Kolíně, v *Amerika-Haus* v Mnichově nebo v *George--Eastman House* v Rochesteru. Výstava *subjective fotografie 2* byla po premiéře na univerzitě v Saarbrückenu prezentována i na *Biennale de la Photo et du Cinéma* w Grand Palais v Paříži a v Japonsku (1954–1956). Třetí výstava *subjektive fotografie* se konala v roce 1958 na veletrhu *Photokina* v Kolíně. V letech 1952 a 1955 vydal Otto Steinert dvě knihy *subjective fotografie 1 & 2* doprovazející dvě první výše zmíněné výstavy (Bruder Auer Verlag).

83 https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2423, online 4. 1. 2022.

84 Archiv *Hochschule der Bildenden Künste Saar* (HBK), Saarbrücken [v:] Conzémius Marguy *Romain Urhausen and his photography from the 50s and 60s* [v:] *Romain Urhausen. Fotograf/Photographer*, Centre national de l‘audiovisuel (CNA), Dudelange 2016, str. 22.

jektivní *fotografie', přinesl fotografie, které si získaly uznání a respekt na exkluzivních mezinárodních výstavách.*"[85]

Krátce po svém návratu do Lucemburska otevírá Urhausen svůj první ateliér s názvem *photo romain*[86] v Esch-sur-Alzette, kde nabízí služby z oblasti fotografie, filmu a grafiky. Ve své práci se s proměnlivým úspěchem snažil přistupovat k fotografii se svobodou projevu získanou ve škole, i když se ne vždy setkal s očekávaným nadšením. Podle vzpomínek jeho ženy Tilly Jung se Urhausenův novátorský přístup ne vždycky setkal se souhlasem ze strany jeho klientů. Obzvláště soukromí klienti, kteří očekávali tradiční upomínkovou fotografii idealizující skutečnost, se mohli cítit neuspokojeni. Urhausen však v rámci vizuálních médií nabízel komplexní služby opírající se o během studia získané mezioborové zkušenosti a kreativní pohled, které skvěle uplatnil hlavně v reklamě. Z tohoto pohledu se Urhausen od okolních fotografických studií velmi odlišoval.

3.2. Hlavní knižní publikace

Není možné psát o tvorbě Romaina Urhausena a přitom nevzpomenout o jeho knihách fotografií. V případě většiny z nich Urhausen nejen dodával materiál v podobě fotografií, ale byl zodpovědný za úpravy, skladbu a dokonce i grafické zpracování. Šlo o knihy fotografií (angl. photo books), zamýšlené jako ucelený příběh, odlišný od fotografických alb, obsahujících výběr nejlepších autorových snímků v náhodném pořadí. Kromě knih *Les Halles a Esch, Die Stadt – Notre ville*, vznikly všechny na objednávku, což zdůrazňuje rozsah jeho působnosti i uznání, které si i přes svůj na tehdejší dobu velmi nekonvenční přístup zasloužil.

V roce 1956 vytvořil Romain Urhausen na objednávku vedení města Esch-sur-Alzette fotografickou reportáž věnovanou aktivitám veřejných institucí města. Tato zakázka byla částí doprovodného programu k výročí 50. let získání statusu města a vzniklé fotografie jsou představeny na precizně připravené fotografické výstavě s doprovodnou knižní publikací *Vision d'un ville*[87]. Část z tehdy vytvořených snímku je zařazeno i do

85 „*Herr Urhausen ist ein passionierterFotograf, der während seiner Ausbildung sehr grosse Fortschritte erzielte und Leistungen erreichte, die weit über dem Niveau normaler Schülerarbeiten lagen. Bei ausgezeichneter Technik beherrscht Herr Urhausen all Gebiete der Gebrauchsfotografie und lieferte in der freigestaltenden ‚Subjektive Fotografie' Bilder, die auf exklusiven internationalen Ausstellungen Anerkennung und Beachtung fanden*" [za:] Ibidem, str. 21.

86 Studio fungovalo v letech 1954–1957 a nabízelo služby v oboru fotografie, grafiky a filmu.

87 Urhausen Romain a Weber Nic, *Vision d'un ville* [v:] *Livre du Cinquantenaire de la Ville d'Esch-sur-Alzette*, vyd. Raymond Mehlen, Esch-sur-Alzette, 1956.

už nezávislé knihy fotografií věnované městu Esch-sur-Alzette s názvem *Esch, Die Stadt - Notre ville*[88]. V této publikaci se humanistický přístup k společenskému tématu prolíná s fotografiemi ovlivněnými zkušenostmi získanými během studia v Saarbrückenu – stále odvážnějším hledáním subjektivních forem exprese doplněném texty od Nica Webera. „*Ne knihou pomníků nebo čísel, ale / Knihou lidí by toto album mělo být…*“[89] – píšou její autoři na první stránce a opravdu Esch-sur-Alzette se zde jeví především jako město společenství lidí určujících společný prostor. O několik let později, při fotografování okolních hutí a ocelářských provozů pro firmu ARBED, zaujímá Urhausen úplně jiný přístup – jedinec je pohlcen bezduchými industriálními formami, ale v jeho fotografické vizi převládá experimentální subjektivní pohled nad humanistickým dokumentem, přestože jej neopustí úplně. Tato dvojakost v přístupu k fotografii ho bude provázet během celé další tvorby.

Krátce po uzavření svého fotografického studia v Esch-sur-Alzette v roce 1957 začal Urhausen přednášet o fotografii, filmu a grafice na Werkkunstschule v Dortmundu. Jedná se také o období věnované jeho sebevzdělávání v oboru architektury a průmyslového designu, které přinese výsledky v podobě otevření vlastního ateliéru zaměřeného na fotografii, grafiku a reklamu. Volné fotografii s patrnou fascinací exotikou se Urhausen tou dobou věnuje během svých častých výletů – do Španělska, na Korsiku, po zemích bývalé Jugoslávie, v Řecku ale i na Kubě – kde se zúčastní 7. Mezinárodního kongresu Unie architektů. [90]

První polovina 60. let je ve fotografické tvorbě Romaina Urhausena nepochybně nejplodnějším obdobím. Tou dobou se jeho styl již jeví jako vykrystalizovaný a vyspělý – jde o přímo virtuózní spojení humanistického přístupu k dokumentární fotografii s cílevědomým využitím formy zbavené emocí a sentimentu. Jde také o spojení realismu a poetičnosti, zachycení skutečnosti se správnou dávkou humoru nebo dokonce ironie, překračování závazných fotografických konvencí, neustálé experimentování a hledání nových forem exprese.

Na počátku 60. let vznikají na slavném pařížském tržišti Les Halles jedny z nejznámějších Urhausenových děl. Tyto fotografie, jsou později vydány ve formě knihy fotografií *Les Halles*[91] ve třech jazycích (francouzsky, německy a anglicky). Tyto foto-

88 Esch, Die Stadt – Notre ville, vyd. Nic Weber, Esch-sur-Alzette, 1961.

89 „*Kein Buch von Denkmälern oder Zahlen, doch ein / Buch von Menschen möchte dieses Album sein*.“ [v:] Urhausen Romain a Weber Nic, *Vision d'un ville* [v:] *Livre du Cinquantenaire de la Ville d'Esch-sur-Alzette*, Wyd. Raymond Mehlen, Esch-sur-Alzette, 1956.

90 *Union Internationale des Architectes.*

91 *Les Halles*, vyd. Editions des Deux Mondes, Paris, 1963 & *Die Hallen – Der Bauch von Paris*, vyd. Heinz

grafie jsou výsledkem Urhausenovy fascinace s nemilosrdnou surovostí tepajícího života, divokého „břicha Paříže“. Právě tam Urhausen našel to, co jej v dokumentární fotografii nejvíce fascinovalo – opravdový život, groteskní úděsnost, komičnost banálních scén, ale i jejich poetiku, kterou v knize zesilují texty francouzského básníka Jacquese Préverta. Pařížské tržiště pro něj bylo i nevyčerpatelným zdrojem vizuální inspirace pro zábavné hry s formou i světlem, které s úspěchem praktikoval a rozvíjel ve své nedokumentární tvorbě, která již nezřídka vznikala v ateliéru. Subjektivní pohled získaný na studiích u Otty Steinerta se zde projevil ve volbě určitých technických řešení tj. techniky low-key, vytržení detailu ze souvisejícího okolí a tím dosažení abstrakce, velkého přiblížení jehož dojem je ještě zesílen velkým zrnem negativu, dlouhého expozičního času způsobujícího rozmazání fotografované scény, a tím zdůraznění pomíjivosti přítomnosti. Tohle všechno podporuje již tehdy vznikající legendu Les Halles, která jen o několik let později přestane existovat.

Přibližně ve stejné době se Romain Urhausen věnuje dalším dvěma projektům – na objednávku firmy Maggi dokumentuje výrobu v závodech v německém Singenu a Lüdinghausenu a na zakázku lucemburské obce Schwebsingen fotografuje krajinu v údolí řeky Mosely a dokumentuje proces její regulace. Výsledkem vzniklé série pro Maggi Gesselschaft jsou dvě edice knihy *Mit offenen Augen*[92], v rámci které jsou Urhausenovy fotografie zkombinovány se snímky z podnikového archivu. Spolupráce s místní obcí vyústí vydáním knihy *Le Canal*[93]. Tato publikace, jež je kompilací pro Urhausena dvou typických stylů fotografování a poetických komentářů generačně současných spisovatelů, je také podobně jako v případě knihy *Les Halles*, svědectvím světa, který mizí.

V roce 1965 jsou Urhausenovy fotografie vytvořené na objednávku místního ocelářského koncernu ARBED vydány v rámci výroční publikace, kterou sám navrhnul. Objevily se v ní kromě Urhasenových snímků i díla Marcela Schroedera a Roberta Blancquaerta.[94] Tyto fotografie, zachycující člověka při práci v ocelářském provozu, se stále více abstrahují od humanistického přístupu, který byl tolik vlastní raným Urhausenovým dokumentárním dílům, ve prospěch volnosti jeho subjektivní vize. Díky soustředění se na abstraktní formu a monumentální průmyslovou konstrukci, ustupuje člověk do pozadí a stává se křehkým prvkem ve fascinující ohromující scenérii. Podobný přístup můžeme nalézt v dílech jeho spolužačky ze školy v Saarbrückenu – Moniky

Moos Verlag, München, 1963 & *Les Halles – The Stomach of Paris*, New York, 1964, fotografie a grafika – Romain Urhausen, text – Jacques Prévert.

92 *Mit offenen Augen, ein Blick in Deutchland größte Küche*, Mnichov, 1963 & 1964.

93 *Le Canal – Der Kanal*, Les publications moselannes de Schwebsingen, Schwebsingen, 1964, obsažené fotografie jsou od Romaina Urhausena, poetické komentáře – Edmond Dune, Martin Gerges a další.

94 *Arbed - Acier, ARBED - Information*, Lucemburk, 1965.

von Boch, která fotografovala německou huť v Dillingenu. Kromě několika zařazených portrétů dominují v Urhausenově tvorbě konfigurace industriálních prvků a drsná geometrie, která člověka spíše utlačuje. Dokonce samotný autor zde sám sebe představuje jako nevýrazný odraz, reflex člověka v průmyslovém prostředí a jeho dva viditelné fotoaparáty – jeden u oka a druhý visící na krku připomínají rozdvojenost jeho fotografické vize.[95]

„*Urhausen byl vždy perfektní v interpretaci procesu hledání forem do jazyka fotografie, a to nejen s cílem zachycení skutečnosti, ale i vytváření imaginace. Během celé své fotografické kariéry se úspěšně odvolával na znalosti předané Otto Steinertem, který podle Urhausenových slov, neustále svým studentům opakoval, že „fotografie není zrcadlem odrážejícím skutečnost, ale jejím úkolem je skutečnost neustálé tvůrčím způsobem opětovně vymýšlet*“ [96] – uzavírá Paul di Felice ve svém textu opublikovaném v první monografii věnované Urhausenově tvorbě, kterou v roce 2016 vydalo Národní audiovizuální centrum (CNA).

Ono „*neustálé opětovné vymýšlení*“, hledání a nacházení nových forem exprese pak můžeme úspěšně sledovat na Urhausenových fotografických aktech. Jeho fotografie dokumentující vybraná místa a prostředí (lucemburskou společnost ve městě Esch-sur-Alzette, pařížské tržiště, industriální scenérii ocelářského průmyslu v rodném městě apod.) vznikly téměř výlučně v 50. a 60. letech 20. století. Ani s plynoucím časem a obětováním se profesní práci, především reklamě a grafice, nábytkovému designu a spolupráci s architekty neopouští Urhausena tvůrčí nadšení pro fotografováni ženských aktů, které vytváří až do prvních let 21. století. V těchto dílech můžeme také vidět již z předchozích projektů dobře známý cílený odklon od subjektivního zachycení skutečnosti směrem k subjektivnímu vnímání forem, linii a světla a vytváření tím osobité vize – fotografický obraz se tak stává cílem sám pro sebe.

Od konce 60. let již Urhausen ve své profesní práci fotografii opouští. V roce 1969 zakládá firmu Ypsilon Film GmbH, která se specializuje na produkci propagačních filmů, dále pak zakládá firmu Linea-Design nabízející služby v oblasti architektury,

95 Dr Augustin Roland, *With Open Eyes. Five picture books by Romain Urhausen* [v:] *Romain Urhausen. Fotograf/Photographer*, Centre national de l‘audiovisuel (CNA), Dudelange 2016, str. 141–144.

96 „*He has always been perfectly adept at translating into photography this process of searching for forms, not only in order to record reality but in order to create the imaginary. Throughout his photographic career he has succeeded in applying the lessons of Otto Steiner, who, according to reports by Urhausen, repeated to his pupils that ‘photography was not a mirror reproducing reality but that its purpose was to creatively reinvent it at every moment’*“- Dr di Felice Paul, *Black-and-white photography between human geometry and abstraction* [v:] *Romain Urhausen. Fotograf/Photographer*, Centre national de l‘audiovisuel (CNA), Dudelange 2016, str. 208.

navrhování interiérů a průmyslového designu. Na dalších téměř 10 let se Urhausen přestěhuje do jižní Francie (Roussillon, Vaucluse), kde pokračuje ve své architektonicko-návrhářské činnosti a přednáší o fotografii architektury na univerzitě v Marseille. Tam také vznikají soubory spontánních aktů plných radosti dokumentujících jeho ženu hrající si s dcerou na pláži. Okolo roku 1983 se Urhausen vrací do rodného města Lucemburku, kde spolu s Robym Kettelsem a Guyem Binsfeldem zakládá *Studio V Luxembourg* – firmu zaměřenou na produkci filmů. Na konci 90. let se Urhausen zúčastní dílny zaměřené na výrobu bižutérie v Idar-Oberstein a jeho všestranný talent a kreativní myšlení tak dostává další novou formu exprese.[97]

Na jaře roku 2020 se nezávislá komise expertů ve složení Marguy Conzémius[98], Paul di Felice[99], Anne Lacoste[100], Thomas Seelig[101], Sam Stourdzé[102] a Michèle Walerich[103], kterou svolala nezisková organizace Lët'z Arles a.s.b.l. rozhodla vytvořit z díla Romaina Urhausena soubor pro monografickou výstavu na festivalu *Les Rencontres d'Arles*. Kurátorem výstavy se stává již zmíněný lucemburský historik umění Paul di Felice a já mám tu čest mu při práci asistovat. Z důvodu probíhající pandemie je však výstava přesunuta na rok 2022. Dne 7. července roku 2021 se tak v Arles představitelé nejvýznamnějších lucemburských institucí zaměřených na fotografii při setkání na otevření výstavy předcházející monografickou expozici dovídají pouze smutnou zprávu o smrti Romaina Urhausena, který umírá ve věku 90 let.

97 *Romain Urhausen. Fotograf/Photographer*, Centre national de l'audiovisuel (CNA), Dudelange 2016, str. 262-263.

98 Centre national de l'audiovisuel (CNA), Dudelange, Lucembursko.

99 Spoluzakladatel Café-Crème a.s.b.l. a Evropského měsíce fotografie v Lucemburku (EMoP).

100 Dyrektor *Institut pour la photographie* w Lille, Francie.

101 Stojící v čele Departamentu fotografie Muzea Foklwang, Essen, Německo.

102 Tehdejší ředitel Les Rencontres d'Arles, Francie.

103 Stojící na čele departamentu fotografie Národního audiovizuálního centrum (CNA), Dudelange, Lucembursko.

Kapitola 4.

Nahota a akty ve fotografické tvorbě Romaina Urhausena

Romain Urhausen se aktům věnoval nepřetržitě až do roku 2000, přestože se jeho kariéra od konce 60. let 20. století stále více fotografickému umění vzdalovala. Kromě dokumentace soukromého života a snímků z rekreace a výletů využíval fotografii hlavně pro komerční účely, i když v jeho tvorbě převažoval zájem spíše o grafiku, film, design a architekturu. V jeho díle najdeme nahotu obsahující fotografie dokumentující každodennost, spontánní série snímků z plenéru nebo v inspirujícím interiéru, ale i pečlivě naaranžované akty vytvořené ve fotografickém studiu. „Povznesení krásy ženy, tohoto ‚zašlého objektu touhy' je nesmrtelným tématem, který mě vždy zajímal" [104] – přiznává Urhausen v úvodním rozhovoru k jeho výstavě aktů v galerii Paragon v roce 2003. Zkoumáním jeho obsáhlého archivu objevíme fotografa věčně hledajícího svůj vizuální jazyk, hrajícího si s médii a užívajícího si samotný akt tvoření jako čisté radosti. V této publikaci se záměrně vzdaluji od chronologického přehledu prací ve prospěch typologie podle motivů a vybraných formálních a estetických řešení. Zdůvodňuji to hlavně tím, že Urhausen simultánně praktikoval různorodé přístupy, od skutečnosti figurativní fotografie až po steinerovskou subjektivní fotografii. Často se inspiroval díly jiných fotografů, ale také stále zůstával věrný své vlastní vypracované umělecké vizi. V jeho archivu můžeme téměř marně hledat anotace týkající se místa či data vzniku fotografií. Nepřivazoval k tomu žádnou důležitost, zajímal se pouze o finální obraz.

4.1. Zachycení pomíjivosti života

Objektiv Urhausenova fotoaparátu ve fotografických aktech míří výlučně na ženské tělo. Pouze na jeho dokumentárních fotografiích můžeme někdy najít i nahá mužská těla (již zmíněné scény ve sprše) a fotografie zachycující dětství jeho dcery. Nejde o záběry idealizující skutečnost, ale spíše o upřímný záznam doplněný velkou dávkou doprovodných emocí, od těch nejkrásnějších jako radost a euforie, až po ty nejtěžší. Nemůžeme se ubránit dojmu, že Urhausen v těchto dílech dokumentuje svoje nejisté city a emocionální stavy. Je to způsob, jak si poradit s úkoly, které se před ním v životě objevily a zvládnout nové životní role. Na fotografii z narozenin jeho dcery drží lékař dítě za hlavu jako v pařátech a brutálně ji vytahuje na svět. Jeho tvář však má nevzrušený až dobrácký výraz, prozrazující vyrovnanost a sebejistotu (obr. 10 - 11). Urhausen

104 *L'exaltation de la beauté de la femme, cet 'obscur objet du désir' est un thème 'éternel' qui me préocupe depuis toujours* – Romain Urhausen v rozhovoru s Maggie Steffen, *Urhausen, un créateur tout-terrain* [v :] *Le Quotidien*, 23. 3. 2003, str. 33.

do scény nijak nezasahuje, ale zvědavým okem fotoaparátu zdolává svoji úplně novou životní situaci. Podobně jako v jeho dalších dílech, obzvláště těch vytvořených na ulici, se fotografie stává nástrojem poznání, záminkou i médiem k navázání vztahu. Vidíme to obzvláště na snímcích jeho dcery z raného dětství zachycujících okamžiky dětské nešikovnosti, bezmocnosti a pasivity (obr. 61 a 62). Dokonce ani v intimních okamžicích Urhausena neopouští jeho pozorovací smysl a citlivost pro harmonii forem a krásu detailu (obr. 63).



Obr. 61 - 63. © Romain Urhausen / Fund AUTAAH (Collection du CNA)

Stejně jako v životě získává dítě na jeho snímcích s ubíhajícím časem stále více autonomie a uvolňuje se z pevného krunýře pasivity. Urhausen ho fotografuje v pohybu, během dynamických her, tance, skákání a běhání. Svým přestěhováním do jižní Francie, se pro něj i jeho rodinu stávají pláže v regionu Camargue přirozeným pozadím her plných spontánnosti a radosti, odehrávajících se před pozorným okem otcova fotoaparátu.



Obr. 64. © Romain Urhausen / Fund AUTAAH (Collection du CNA)

Zvláštní pozornost si zaslouží fotografie z roku 1967 zachycující nahou dceru běžící směrem k horizontu (obr. 64). Její poloha těla a ubíhající krajina nám přivádějí na mysl o několik let později vytvořenou ikonickou fotografii *Napalm Girl* (1972), na které fotograf Nick Ut zachytil dívku jménem Phan Thị Kim Phúci ve Vietnamu. Urhausenova fotografie je však antitézí strašlivé vietnamské válečné scény. Otevřený prostor okolo je úplně bez lidí a nasycený klidem. Dítě sebevědomě míří do neznáma. Vizuální metafora cesty tady má naprosto odlišný význam – vede k nějakému blíže neurčenému, ale přátelskému místu, nikoli jako v případě snímku Nicka Uta, kde je útěkem od apokalyptického pekla na zemi.




Obr. 65 - 66. © Romain Urhausen / Fund AUTAAH (Collection du CNA)

Ve stejnou dobu vznikla také celá série bezstarostných aktů na opuštěné francouzské pláži, zachycujících dceru a tehdejší Urhausenovu ženu během spontánních her. Urhausen, jenž je známý hlavně díky svým černobílým snímkům z pozdních 60. let, začíná především ve své soukromé tvorbě stále častěji sahat po barvě (obr. 65 a 66).




Obr. 67-68. © Romain Urhausen / Fund AUTAAH (Collection du CNA)




Obr. 69-70. © Romain Urhausen / Fund AUTAAH (Collection du CNA)





Obr. 71-73. © Romain Urhausen / Fund AUTAAH (Collection du CNA)




Obr. 74 - 75. © Romain Urhausen / Fund AUTAAH (Collection du CNA)





Obr. 76 - 78. © Romain Urhausen / Fund AUTAAH (Collection du CNA)

Krajina zde plní roli monumentální scény, na které tehdejší Urhausenova žena Yvi odehrává bezstarostné představení plné uvolněných scén. Atributy, které ji doprovázejí jako vybavení pro potápění, průhledná pláštěnka nebo starý cyklistický rám kola se stávají elementy vizuální hry a groteskního představení. Zachycená erotika není důsledkem fotografovy inspirace, ale radostné energie prýštící z modelky uvědomující si svoji subtilní sexuální přitažlivost. Role fotografa se zde omezuje na pouhou přítomnost v roli aktivního pozorovatele, jehož úkolem je zvěčnit performance, nad kterým nemá žádnou kontrolu. Tady modelka rozhoduje o své reprezentaci. Fotograf se ji snaží zkrotit, i když ta mu ze záběru objektivu neustále uniká. Pouze vybraný výřez, perspektiva a hloubka ostrosti zůstávají v gesci fotografa (obr. 67 - 78).



Obr. 80. © Romain Urhausen / Fund AUTAAH (Collection du CNA)

Dokonalým příkladem je zde fotografický akt zachycující Yvi ve výskoku v průhledné pláštěnce a s deštníkem v ruce. Její tělo vypadá v této póze kuriózně až groteskně. Je zbaveno erotiky a ženskosti. Její pokrčené nohy jsou díky perspektivě zkráceny a tím ve výsledku připomínají žabí stehýnka. Jde o projev Urhausenova vtipného přístupu k fotografii a jeho záliby v komičnosti (obr. 80). Pokud vezmeme do úvahy Urhausenovu vizuální zběhlost, jako i znalost současných trendů, můžeme připustit, že díla Philippa Halsmana[105] a jeho teorie *jumpology* mu nebyly cizí.

105 Halsman Philippe, *Philippe Halsman's Jump Book*, Bologna 1959.



Obr. 82. © Romain Urhausen / Fund AUTAAH (Collection du CNA)



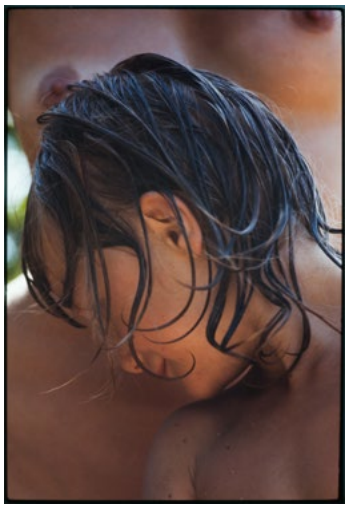
Obr. 83. © Romain Urhausen / Fund AUTAAH (Collection du CNA)

Mnohem významnější, ačkoliv stále velmi slabou kontrolu ze strany fotografa nad pozorovanou scénou najdeme v aktu z pláže s mrtvým stromem (obr. 82). Podobně jako v případě Billa Brandta se i zde nahé ženské tělo stává součástí krajiny. Její větrem rozevláté vlasy opakují motiv větví vystupujících z písku, polohou těla a nohou napodobuje vedle ležící kmen stromu. Její tvář je otočena směrem k moři, které se v tenkém pruhu objevuje na horizontu. Nenáročnost této scény sugeruje, že vznikla díky pozorování spontánního okamžiku. Sekvence dalších snímků této scény však prozrazuje určité zapojení do ní (obr. 83). Je to krátký okamžik, kdy fotograf přebírá kontrolu, staví si modelku a vědomě vytváří obraz vedený svým instinktem, kreativním pohledem a citem pro estetiku. Podobně je to i s fotografií zachycující modelku na pláži vyfotografované z ptačího pohledu, pravděpodobně z blízkého vyvýšeného břehu (obr. 84). Krajina zbavena linie horizontu i nebe je perspektivně zploštělá. Modelčino tělo přirozeně splývá s okolím a pouze barevné plavky zde představují cizí element a spojení se světem. Podobně jako v případě Wynna Bullocka zbavuje ženu zvolená póza vyzývavosti a připomíná nám marnost její pomíjivé formy. Její bezvládné tělo je na hranici horizontu, linie mořského živlu se blíží k jejím stopám. Jde o krásnou metaforu přechodu a krutosti života.



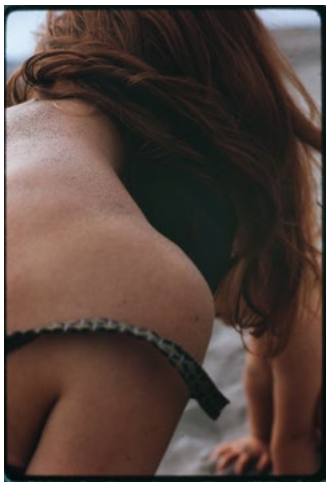
Obr. 84. © Romain Urhausen / Fund AUTAAH (Collection du CNA)

Pro sérii fotografií z pláže a snímky s jeho nejbližšími Urhausen stále častěji používá barevný film. Tato svým vyzněním mnohem klidnější díla nejen dokumentují okamžiky dětství, ale se i výrazně orientují na vzájemný vztah matky a dcery. Ukazují prostor mezi nimi, oddalování a přibližování, konstelaci pohledů, gesta přináležení a citlivosti. Na těchto duálních portrétech je dcera zachycená jako kopie matčina těla.



Obr. 85. © Romain Urhausen / Fund AUTAAH (Collection du CNA)

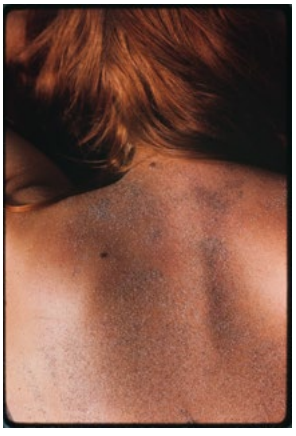
Matka je matricí a jejich těla se občas jeví slévat se do jednoho (obr. 85). Celý soubor je také zajímavý svými detaily. Projevuje se zde Urhausenova v předchozích dílech nabytá citlivost na nevšední motivy, písek měnící strukturu těla, linie mokrých vlasů, formy tělesných fragmentů (obr. 85 - 90). Nahota je zde spojená s přírodou a životadárnou silou, vyhýbá se erotizujícímu pohledu a nevyvolává stud ani nesmělost.







Obr. 86 - 88. © Romain Urhausen / Fund AUTAAH (Collection du CNA)





Obr. 89-90. © Romain Urhausen / Fund AUTAAH (Collection du CNA)

Urhausen svým objektivem míří na okamžiky obarvené surrealismem. S velkou dávkou humoru zachycuje svoji dceru během skákání do vody, takže jakoby levitovala v nebeské prázdnotě nad matkou klidně sedící na břehu (obr. 91 a 92).



Obr. 91 - 92. © Romain Urhausen / Fund AUTAAH (Collection du CNA)

Vizuální mystifikací je také fotografie ženy v bikinách ukrývající se za ručníkem drženým v rukou (obr. 93). Látka zahalující horní část jejího těla se mění v barevný flek posunující celou scénu do abstraktní roviny. Téměř neviditelné dlaně vyvolávají dojem, že ručník ve vzduchu visí. Dolní polovina těla ženy je zredukována do čisté formy odtržené od celku a zbavené totožnosti. K fragmentizaci těla zde nedochází pomocí výřezu, ale prostřednictvím šikovného surrealistického zachycení každodenní události. Takto vzniká optický klam, vzrušující hádanka pro divákovy oči.



Obr. 93. © Romain Urhausen / Fund AUTAAH (Collection du CNA)

Ženu v vodě, jako častý motiv Luciena Clerguea, najdeme i ve vybraných Urhausenových aktech (obr. 94 a 95). Tyto dynamické a radostné snímky zachycují modelky během spontánních her na mořské pláži. Voda zde při spojení s ženským tělem získává zvláštní význam – symbolizuje její proměnlivou povahu a živelnou sílu. Žena

jako mytická Venuše, bohyně lásky, krásy a sexu vystupující z moře. V Urhausenově objektivu však nejde o pompézní okamžik, kdy celý svět omdlévá nadšením. Jde spíše o euforickou, zábavnou a možná i groteskní scénu zbavenou patosu.



Obr. 94 - 95. © Romain Urhausen / Fund AUTAAH (Collection du CNA)

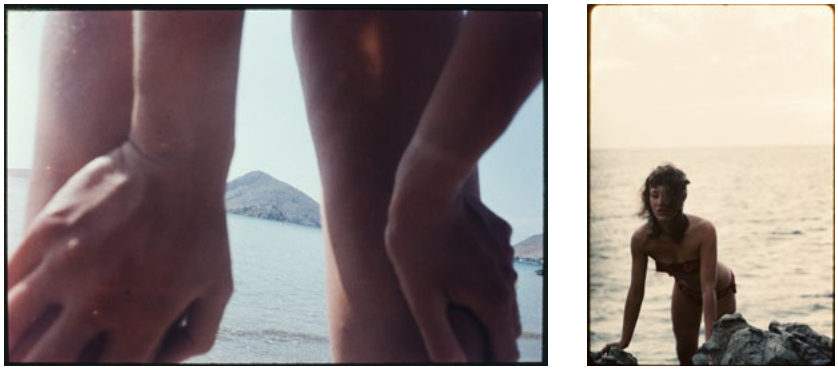
Odlišnou kategorii představují Urhausenovy fotografie poznamenané voyerismem. Osoby na nich zachycené, ať už nahé nebo v plavkách, si neuvědomují, že jsou právě fotografované (obr. 96 - 99 a 102). V tomto ohledu pak tato díla připomínají voyeuristické snímky Miroslava Tichého. Sledujeme-li však sekvenci těchto záběrů na



Obr. 96 - 99. © Romain Urhausen / Fund AUTAAH (Collection du CNA)

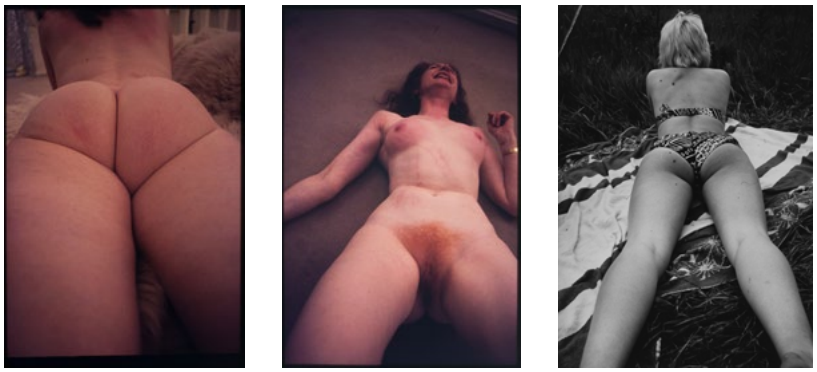


Obr. 100 - 102. © Romain Urhausen / Fund AUTAAH (Collection du CNA)



Obr. 103 - 104. © Romain Urhausen / Fund AUTAAH (Collection du CNA)

negativu, tak zjistíme, že jde o známé a blízké osoby, se kterými Urhausen často trávil volný čas. Zcela jistě už byli dříve objektem jeho fotografování a nic proti tomu neměli. Využitím svého citu pro subtilní geometrii lidského těla zde fotograf pomocí těsného výřezu (obr. 4, 8, 97 a 102) dosahuje jeho fragmentizace. Linie nohou a ramen, kulaté tvary hlavy, prsou a břicha vytvářejí konstelace forem odtržených od celku. Urhausenovo umění se tu uplatňuje nikoli při aranžování prvků skutečnosti, ale v jeho všímavosti a vycvičeném smyslu pro pozorování. Díky tomu abstrahuje fragmenty těl a dává jim mnohem metaforičtější až abstraktní rozměr. Obzvláště se to projevuje na jeho snímcích zaměřených na detaily (obr. 101 - 103). Silné nasycení barev umocňuje grafické vyznění snímků, což určitě není náhodné, pokud vezmeme v úvahu jeho komerční aktivity. Nesmíme také zapomenout na fotografie s mnohokrát se opakujícím motivem ženy ležící před ním na břichu (obr. 101, 105 - 107) nebo i méně častý případ, kdy leží na zádech.



Obr. 105 - 107. © Romain Urhausen / Fund AUTAAH (Collection du CNA)

Objektiv fotoaparátu, a tím i pohled diváka je namířený na její tělo a je velmi zvídavý. Tyto fotografie, ukazující perspektivu muže ovládnutého animálními pudy, jsou vizuální parafrází sexuálního aktu s vyobrazením jeho žárlivých tužeb. Stejnou perspektivu najdeme také na jedné fotografii ze série věnované výuce kresby s nahými modelkami (obr. 109). Urhausen dokumentuje dění odehrávající se před jeho objektivem. Snaží se nalézt nejlepší perspektivu, fotografuje scénu zvenku, z pohledu účastníků dílny, pak se pomalu přibližuje k nahému tělu, aby se nakonec mohl soustředit jenom na něj (obr. 108 - 109).





Obr. 108 - 109. © Romain Urhausen / Fund AUTAAH (Collection du CNA)

Nesmělým voyeurismem zabarvená je také scéna zachycující ženu před zrcadlem v soukromí během líčení (obr. 110 a 112). Svojí podobností se slavným aktem Willyho Ronise *Le Nu Provençal,* je tato fotografie aktualizována uměleckou parafrází. Ženy stojící v podobné póze dovolují, aby sluneční světlo padající přes okno jemně rýsovalo linii jejich nahých těl. Fotografové před námi v obou případech odhalují pohled





Obr. 113 - 114. © Romain Urhausen / Fund AUTAAH (Collection du CNA)

na intimní okamžik, který by bez nich nikdy nebyl jiným osobám nabídnut. Ujímají se role voyerů a slídilů, kteří se vkrádají do světa, jenž jim nepřísluší a snaží se pozorovanou scénu nenarušit.

Podobné záběry najdeme v Urhausenově díle ještě mnohokrát. Motiv ženy stojící před zrcadlem, ten okamžik bytí jen sama se sebou a pohled do vlastních očí, odraz své vlastní tváře, se opakuje velmi často, stejně jako u Nan Goldin. Jestliže u Nan Goldin jde především o projev sebereflexe, pak v případě Urhausena jde o projev objevování neznámého světa ženy a jejího pozorování za kulisami každodenního života (obr. 113). Jde také o určité vizuální objevování formy ženského těla v přirozených polohách (obr. 114). Tento námět se poněkolikáté objevuje v aranžované scéně se zrcadlem (obr. 111). Nevšední interiér se stříbrným pórovitým povrchem stěn je pozadím k vizuálním hrátkám s divákem. K objektivu zády stojící modelka odhaluje svoji tvář v odrazu zrcadla. Její obličej je však nečekaně zvětšený. Tato vizuální parabola přesouvá pohled od jejího částečně nahého těla a přitahuje pozornost na její výraz. Zrcadlový odraz modelky odráží její pohled upřený na sebe, který jako by v sobě skrýval neklid. Je to obviňující pohled, jenž je odpovědí na voyeuristické pohledy diváka. Emoce, přestože již zahrané, se tady stávají průvodním tématem. Tělo je odsunuto do pozadí.



Obr. 110 - 112. © Romain Urhausen / Fund AUTAAH (Collection du CNA)

Charakteristickým prvkem Urhausenových fotografických aktů je výběr prostředí, ve kterém vznikají. Počínaje od aktů v krajině – na pláži, v lese, až po fotografie vzniklé v domácím prostředí – všechna jeho díla sugerují, že okolí jako pozadí pro nahé tělo má jen druhořadý význam. Počítá se pouze celkový dojem a výsledný obraz, který vzniká jako výsledek subjektivní vize a kreativního využití nalezené skutečnosti. Mnoho jeho děl vzniklo spontánně díky vytříbenému smyslu pro pozorování a připravenosti zachytit letmé imprese při často jen minimální ingerenci ze strany fotografa. Jako pří-

klad můžeme uvést dva akty vytvořené v ložnici, zachycující ležící ženy na nepovlečené posteli (obr. 115 a 116). Jejich tváře nejsou vidět a jejich subtilně naaranžovaná nahá těla znehybněla ve vyčkávací poloze. Choreografie jejich těl naznačuje oddanost, smyslnou pozvánku ke sblížení. Lůžka i povlečení jsou zbaveny své základní funkce. Neslouží již ke spánku a odpočinku, ale stávají se platformou k sexuálním aktivitám. Opakování motivu nahého těla ženy na obraze na zdi jen dále rozvíjí snový rozměr prezentované scény (obr. 116). V obou případech máme dojem, že vstupujeme do fotografova snu, do jeho pocitového světa subtilní dychtivosti a touhy.

Na druhém aktu v ložnici je žena ležící na kraji postele (obr. 117). Její tvář je také skryta, ale tělo je částečně oblečené do prádla a smyslných černých punčoch. Nakolik ženské nohy v punčochách na Moriyamyho snímcích vyvolávaly abstrakci plnou erotiky, natolik je u Urhausena tento akt vizuálně zakotven ve skutečnosti. Tělo modelky zůstává hlavním tématem obrazu a je převedeno do své vnější formy. Osobnost ženy je vynecháním tváře a zkrácením perspektivy zcela vynechána. Opět zde najdeme



Obr. 115 - 116. © Romain Urhausen / Fund AUTAAH (Collection du CNA)



Obr. 117. © Romain Urhausen / Fund AUTAAH (Collection du CNA)

fotografův nemilosrdný pronikavý pohled s typicky mužskou perspektivou, vedený přímo zvířecím instinktem. Linie nohou a švů na punčochách se uprostřed křižují a vedou dychtivý zrak přímo do středu pozornosti, ve kterém jsou černé kalhotky.

Velmi odlišný přístup se objevuje v jeho sérii aktů na otočné posteli (obr. 118 a 119). Tato fotografie vznikla mnohem později, až v 90. letech. Otočná postel byla jedním z hlavních Urhausenových návrhů nábytků z roku 1972, připraveným pro firmu TECTA. Její kruhový rám obsahoval zabudované noční světlo i systém pro nahrávání hlasu, což mělo usnadnit vytváření ústních poznámek a zaznamenávání nečekaných nočních myšlenek a nápadů. Mechanismus zabudovaný do rámu umožňoval automatické otáčení matrace kolem své osy. Urhausen tady využil pohyb postele k rozmazání obrazu ženského těla. Tvář ženy je skryta, ale tentokrát se ještě na hlavě objevil navíc slaměný klobouk. Při pohledu na okolní prostor v ložnici, jde opět o cílený zákrok, sloužící k odosobnění ženy a uvedení jejího těla do čisté formy. Její smyslnost se ztrácí díky téměř naprostému zániku jakýchkoliv detailů, tělo se rozlévá do rozmazané skvrny a jediný náznak tvarů napovídá linka hýždí. Opět tady máme do činění se snovou vizí, která však díky groteskności scény a její vtipnosti získává i jiný rozměr. Objevuje se zde analogie s otáčející se deskou na gramofonu jako ve verších *Karuzela z Madonnami* Mirona Białoszewského[106]. Rotující ženské tělo se stává nezachytitelné a ztrácí svoji materiálnost. Stejně jako hudba, která souvisí s určitým místem v časoprostoru, až nakonec utichne a zmizí. V mnoha pozdějších Urhausenových aktech, obzvláště v sérii *Nus en mouvement,* se žena proměňuje v efemérní snovou iluzi.



Obr. 118 - 119. © Romain Urhausen / Fund AUTAAH (Collection du CNA)

106 Białoszewski Miron, *Karuzela z Madonnami*.[v:] Białoszewski Miron, *Obroty Rzeczy,* Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1956.

4.2. Akty v krajině

Obdivuhodný je Urhausenův neobyčejně vytříbený smysl pro pozorování. Jeho citlivost, postřeh a všímavost mu pomáhaly nacházet inspirace i ve zdánlivě banálních prvcích skutečnosti. Sám pak nechtěl připustit, aby se promarnila šance na jakýkoliv zajímavý záběr a vždy se snažil nabízenou příležitost využít. Tak tomu bylo i v případě spontánní série barevných aktů, pro které se neobvyklým pozadím i vedlejším motivem stala obrovská modrá fólie rozložená na trávě. Modelem mu byli známí, kteří s ním cestovali a vzniklé fotografie jsou velmi nápadité a uvolněné. Urhausen jakoby neustále testoval již nacvičené záběry. Pózy modelů i finální záběry jsou reminiscencí jeho dřívějších snímků. Můžeme si myslet, že fotograf spěchal. Chtěl zachytit co nejvíce záběrů, fotografoval téměř automaticky, nemohl si dovolit klidné pozorování a promyšlení scény. V tomto směru je tato série velmi chaotická a chybí ji rozhodnější zaměření (obr. 120 - 123).



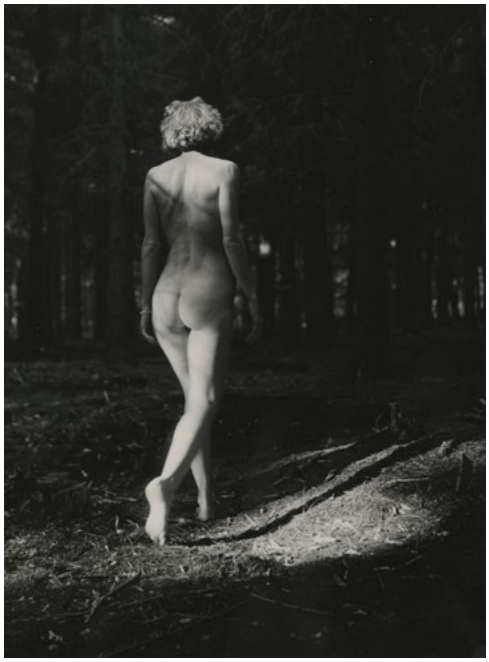
Obr. 120 - 123. © Romain Urhausen / Fund AUTAAH (Collection du CNA)

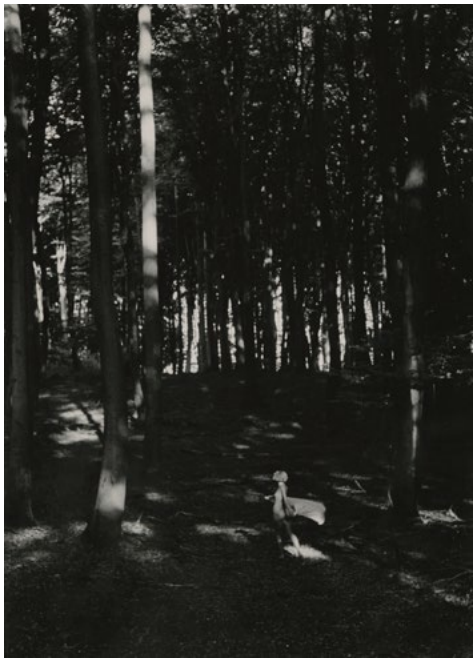
Mnohem více soustředění a promyšlenosti najdeme v souboru spontánních snímků mezi skalami. Tentokrát Urhausen pracoval s jednou modelkou, svojí tehdejší ženou Yvi a nad vznikajícími snímky si udržel mnohem větší kontrolu. Do pozadí použil fascinující formaci skal s charakteristickou úžlabinou. Hladkost těla modelky kontrastuje s členitostí kamene. Teplými tóny obarvená kůže přirozeně zapadá do červeného okolí pouště. Ústředním motivem každé fotografie této série je podlouhlá vertikální úžlabina ve skále. Tato typická ženská forma, vizuální náhražka dělohy, ale také brána navozující existenci jiného světa na druhé straně. Modelka vchází mezi skály a zároveň se mezi nimi vynořuje. Je to metafora přicházení a iniciace. Viditelné části ženského těla s sebou přinášejí znamení příslibu a svádějí tajemstvím. Fotograf zde opět následuje modelku. Vede ho pokušení a oddává se jejím podmanivým hrám a podléhá její smyslnosti. Podle pravidla *pars pro toto*, se soustřeďuje i na části ženského těla. Pozornost si zaslouží především fotografie, na kterých tvář modelky není vidět (obr. 124 - 128). Jde o promyšlenou hru s formou, ve které Urhausen nejednou prokázal svoji virtuóznost.



Obr. 124 - 128. © Romain Urhausen / Fund AUTAAH (Collection du CNA)

Zajímavým příkladem série aktů v krajině je Urhausenův soubor fotografií z lesa. Analogicky k dílům vytvořeným na pláži, je i tady modelka součástí krajiny. Její nahé tělo ve vyrovnané poloze opakuje vertikální rytmus vzrostlých stromů. Fotograf pospíchá za vzdalující se ženou, anebo ona, jako Diana – uctívaná bohyně lovu a přírody, rozhodně kráčí ze stínu směrem k objektivu (fot. 129 - 131). Apogeum celého souboru představuje statická scéna uprostřed lesa (fot. 131). Oči ženy jsou zahaleny měkkou látkou, kterou je přivázaná ke stromu, zbytek jejího těla klidně leží v naivním očekávání. Necítíme zde žádnou agresi ani povolnost, ale spíše uklidnění a spojení s přírodou. Ženská energie je zde obrácená dovnitř, soustřeďuje se na cítění a ne na vyzařování sexappealu. Urhausen pokorně zachycuje její důstojnou auru a ani nezasahuje do mystického charakteru zaznamenávané scény.







Obr. 129 - 131. © Romain Urhausen / Fund AUTAAH (Collection du CNA)

4.3. Při hledání vlastního vizuálního jazyka

Romaina Urhausena můžeme s klidem označit za hledajícího fotografa. Jako umělec vykazoval v každém oboru své činnosti téměř neomezenou tvůrčí svobodu a nechával se volně inspirovat nejrůznějšími podněty z okolního světa, často přímo nesouvisejícími s vizuální kulturou. Dobře znal i hlavní trendy probíhající v tehdejší fotografii, umění, architektuře i designu. V mnoha jeho dílech můžeme nalézt ať už záměrné, podvědomé nebo úplně náhodné analogie k dílům jiných autorů. Protože žádný autor netvoří ve vakuu. Podle slov Umberta Eca, fungujeme ve složitém labyrintu světa kultury, včetně vizuální. Je to labyrint obrazů, dějin a významů, kde každý příběh vypráví již příběh jednou vyprávěný.

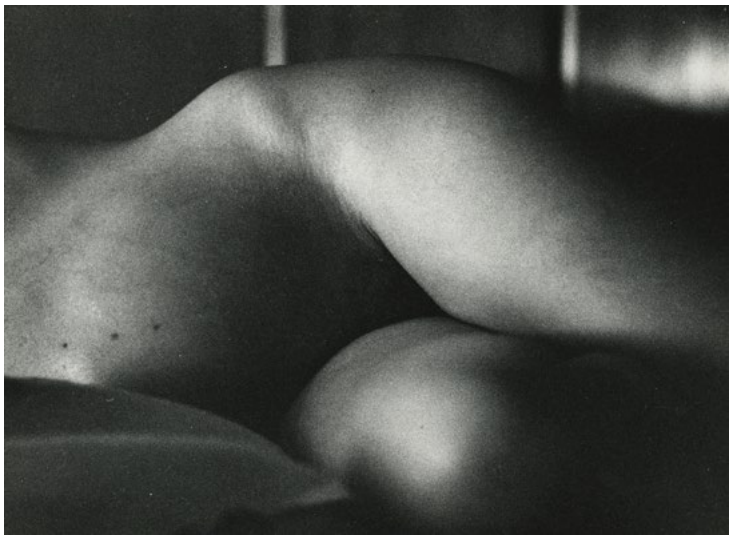


Obr. 132 - 135. © Romain Urhausen / Fund AUTAAH (Collection du CNA)

V této souvislostí můžeme zmínit Urhausenovy akty inspirované díly Billa Brandta a akty Paula Stranda (obr. 132 - 135). Jejich vysoký kontrast a efektní práce se světly a stíny zbavují těla většiny detailů. Modelky bez tváře jsou převedeny do své ženské podoby, jejich těla se stávají vizuální látkou pro hledání nových forem. Jako v moderním sochařství se jejich ženskost redukuje na pocitovou sugesci. Zkušeně vedené linie těla, rukou a nohou se vynořují z tmavé skvrny pozadí ztrácejícího se v temnu a bezchybně vedou divákův zrak. Urhausen podobně jako Brandt svoje snímky odvážně upravuje, mění jejich kontrast a nezřídka opětovně drasticky ořezává. Používá také extrémní přiblížení, kterým tělo fragmentuje. Prostřednictvím vhodně naaranžované pózy modelky a díky předem dobře promyšlenému výřezu skládá z prvků ženského těla výsledný snímek (obr. 136). Vypouklá prsa výrazně signalizují ženskou provenienci formy. Na další fotografii (obr. 137) převrácením světel a stínů, spolu s podexpozicí ztmavenou siluetou (angl. Silhouette) zdůrazňuje harmonickou linii nahého těla. Přestože vynechá všechny tělesné detaily, zůstává vizuální dojem ženskosti zachován, pomáhá si přitom ze stínu se vynořující částí tváře s výraznou linií úst.



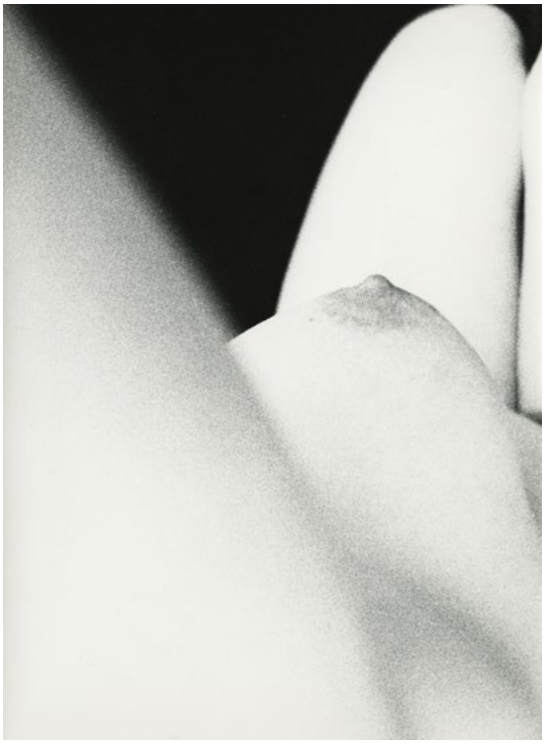






Obr. 136 a 139. © Romain Urhausen / Fund AUTAAH (Collection du CNA)

Fragmentizace těla se objevuje v tvorbě mnoha známých autorů – od Paula Stranda a Herberta Lista, přes Luciena Clergua, až po Billa Brandta. Izolováním jednotlivých částí těla ponechává jeho jednotlivé klíčové části, které celek dokonale zastupují a sugerují. Na fotografiích tohoto typu rozhodující roli často odehrává přirozené světlo, vymaňující ze stínu nejdůležitější prvky kompozice (obr. 138 a 139). Světlo také zdůrazňuje sexualitu pozorované scény. Viditelné zrno filmu a měkké světlo zbavují tělo ostrých hran, dominující nevýrazné linie křivé a kulaté formy pak zdůrazňují jeho smyslnost. Urhausen úspěšně tvoří fantastickou krajinu těla (obr. 140), jejíž jednotlivé části se skládají do sugestivních pahorků a údolí.

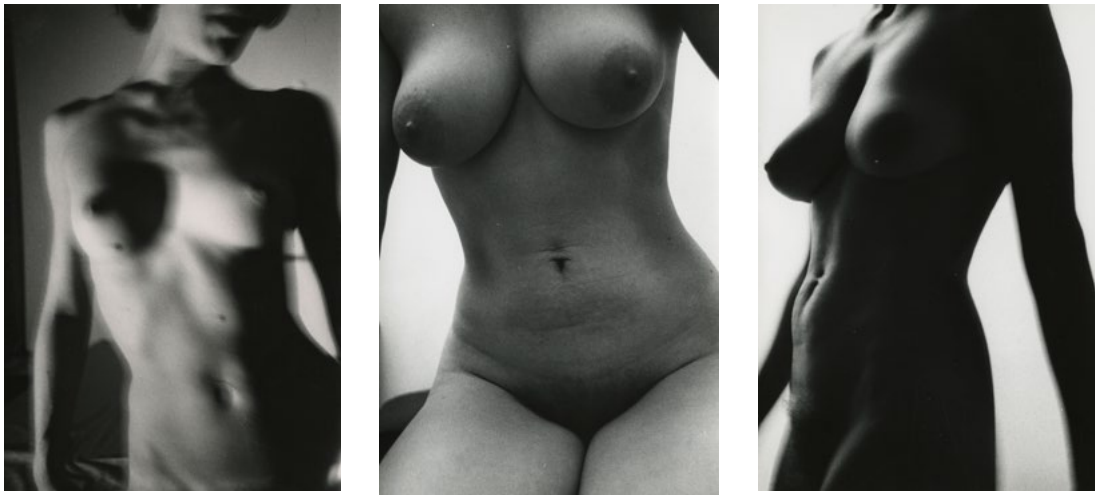


Obr. 140. © Romain Urhausen / Fund AUTAAH (Collection du CNA)

Mezi Urhausenovými akty můžeme vyčlenit zvláštní skupinu zachycující ženský trup oddělený od zbytku těla. Najdeme na nich reminiscenci antických soch, z nichž se dodnes mnohé dochovaly jen částečně – bez hlavy a končetin. Právě v takovém tvaru pak nyní v naší vizuální kultuře fungují a objevují se i v dílech umělců z celého světa[107]. Zajímavým příkladem je zde akt mladé těhotné ženy (obr. 142). Forma nateklých prsou v horní části výřezu se opakuje v jeho dolní části prostřednictvím stehen modelky a vytváří kompoziční spojení. Ve středu obrazu je břicho ženy. Stále viditelná linea negra a slaběji napnutá kůže signalizují, že fotografie vznikla ve zvláštním období života této ženy. Dekapitované torzo s jeho výrazně naznačenými detaily se stává mapou ženského

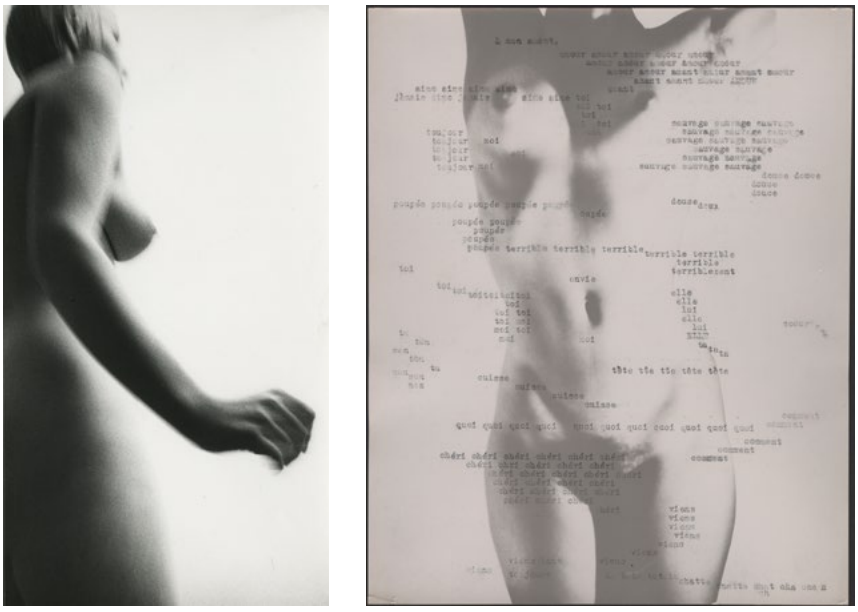
107 Tento motiv rád používal například Man Ray nebo Herbert List. V dnešní tvorbě ho můžeme ve velmi doslovném zpracování najít v sochách Igora Mitoraje.

těla, vizuální krajinou. Je to také metafora miniaturního vesmíru a jejího životadárného středu světa. V dalších aktech založených na torzu ženského těla však najdeme naprosto odlišný přístup (obr. 141, 142 - 144). Jde o těla v pohybu vyjádřeném vybranou pózou nebo jemnou neostrostí získanou pomocí dlouhého expozičního času. Ženy zde vyvolávají dojmy plné smyslnosti a efemérní snová přání.



Obr. 141 - 143. © Romain Urhausen / Fund AUTAAH (Collection du CNA)

Zajímavým projevem Urhausenovy kreativity je ženský akt navazující na lettrismus[108] (obr. 145). Přestože v případě tohoto směru byla písmena zbavena svého symbolického kódu, je poetický text na snímku záznamem proudu Urhausenových myšlenek. Fotografie nahého ženského těla tady představuje pozadí pro podvědomě vyřčená



Obr. 144 -145. © Romain Urhausen / Fund AUTAAH (Collection du CNA)

108 Lettrismus byl avantgardním uměleckým směrem, který se rozvinul v polovině 40. let 20. století ve Francii. Za jeho autora je považován z Rumunska pocházející Isidore Isou. Tento směr čerpal svoje teoretické základy z dadaismu a surrealismu, považoval písmena za nejdůležitější prvky tvůrčího procesu.

spontánní slova zachycená na fotografii pomocí psacího stroje. Tělo zbavené hlavy i končetin připomíná antickou sochu a je proměněno do archetypu ženské postavy. Měkké neostrosti kontur a potlačený kontrast zdůrazňují celkovou snovost, kterou zesilují i chaoticky zapsaná slova jako nějaké mantry nebo naříkání touhou a závistí opojeného člověka. *Pro mého miláčka* (fr. '*À mon amant'*) – píše na začátku a pak pokračuje několikrát se opakujícími se slovy – láska, miluji, miloval jsem, ty, divoký, něžný, měkký, panenka/loutka, strašný, hrozně, ty, pud, ona, její, hlava, stehno, co, jak, milovaná, pojď, vždycky, kocour, kočka[109]…



Obr. 146 - 149. © Romain Urhausen / Fund AUTAAH (Collection du CNA)

Urhausen techniku siluet úspěšně použil i v souboru aktů s těhotnou ženou (obr. 146), kdy na snímku dominuje tmavá skvrna těla. Netypická pozice, umožňující břichu

109 Fr. *amour, aime, j'aimais, toi, sauvage, douce, doux, poupée, terrible, terriblement, toi, envie, elle, lui, tête, cuisse, quoi, comment, chéri, viens, toujours, chat, chatte…*

i prsům volně viset směrem k drapérii postele, ještě více zdůrazňuje oblé tvary siluety. Urhausen svoji modelku schválně staví do takového výřezu, aby její těhotenské břicho bylo neustále, i když jen subtilně viditelné. I tady často využívá těsný výřez a fragmentizaci těla, ale se zachováním jeho klíčových prvků charakteristických pro celý soubor (obr. 147). Tvář modelky zůstává ve stínu, mimo obraz, je odvrácena nebo skryta pod hustými vlasy, takže se divákova pozornost zaměří na celkový dojem. Silný kontrast mezi jasným pozadím a tmavou skvrnou těla tento dojem ještě více zdůrazňuje. Urhausen rád využívá prvky zavádějící rytmus a fragmentující tělo (obr. 149). Všímá si také spontánně nalezených forem, které ve svých dílech úspěšně využívá (obr. 148). Spirálový efekt zábradlí v popředí obtočeného kolem modelky znásobující její oblé tvary. Jde o vizuální metaforu rozvíjejícího se života a narůstající vitální energie.



Obr. 150. © Romain Urhausen / Fund AUTAAH (Collection du CNA)

Mezi snímky vytvořenými technikou siluet musíme zmínit akt z roku 1956 (obr. 150). Vzpřímená silueta nahé ženy stojící v lehkém rozkroku nám připomíná typickou pózu modelek charakteristickou pro některá díla Helmuta Newtona. Její tělo je natočeno k fotoaparátu zády a díky tomu, že stojí na špičkách, mizí její hlava ve stínu architektonického oblouku, který zvolenou kompozici ještě zdůrazňuje. To, že modelka stojí na špičkách určitě není náhodou. Žena zredukováním do své tělesné formy získává ještě

jeden metaforický prvek. V centru obrazu se tvoří jasný bod mezi jejími hýžděmi a zábradlím na terase. Měkké tvary mající svůj odraz v zahnuté křivce symbolizují ženskost. Ostré hrany prázdné židle stojící přímo před ní a otočené směrem k objektivu jsou protibodem – mužským penetrujícím pohledem. Silueta ženy, přestože je celá ve výřezu, je opět podrobena vizuální fragmentizaci. Stává se bezhlavým trupem bez detailů.



Obr. 151 - 155. © Romain Urhausen / Fund AUTAAH (Collection du CNA)



Obr. 156 - 157. © Romain Urhausen / Fund AUTAAH (Collection du CNA)

Vertikální forma nahého ženského těla se stala výchozím bodem pro vizuální studium siluety v pohybu. Urhausen začíná od statické pozice modelky (obr. 156), jejíž tvar modeluje pomocí ostrého světla zdůrazňujícího kontrast. Na těchto fotografiích

se její tělo mění na jasné grafické pruhy na tmavém pozadí (obr. 151 - 155). Poloviční kontura siluety je jasně čitelná, přestože si zachovává svůj poloabstraktní charakter. Pohyb ženy je vyjádřen výskoky a zvednutím rukou, které zároveň prodlužují tělo, a navíc umocňují i vertikálnost obrazu tím, že zvedají kompoziční prvky obrazu nahoru. Tento zákrok sugeruje nadzemskou provenienci, protože ji odtrhuje od smrtelnosti. Tyto snímky nám mohou připomínat diptych Ference Berka publikovaný v knize Otto Steinerta *akt internationale*[110]. Ze čtyř vybraných snímků Urhausen vytvoří kvadriptych (obr. 157). Tmavé pozadí se změní na bílé a černými inkoustovými skvrnami připomínající ženskou siluetu zvýrazní vertikálnost její formy. Urhausen využije svého nadšení pro design nábytku a užitkových věcí a ze snímků vytvoří paraván. Každá jeho sekce obsahuje jeden obraz z této čtveřice (obr. 158). Je to dokonalý příklad Urhausenova všestranného talentu a multidisciplinárního přístupu při tvorbě aktů.



Obr. 158. Romain Urhausen © Romain Urhausen Estate



Obr. 159. © Romain Urhausen / Fund AUTAAH (Collection du CNA)

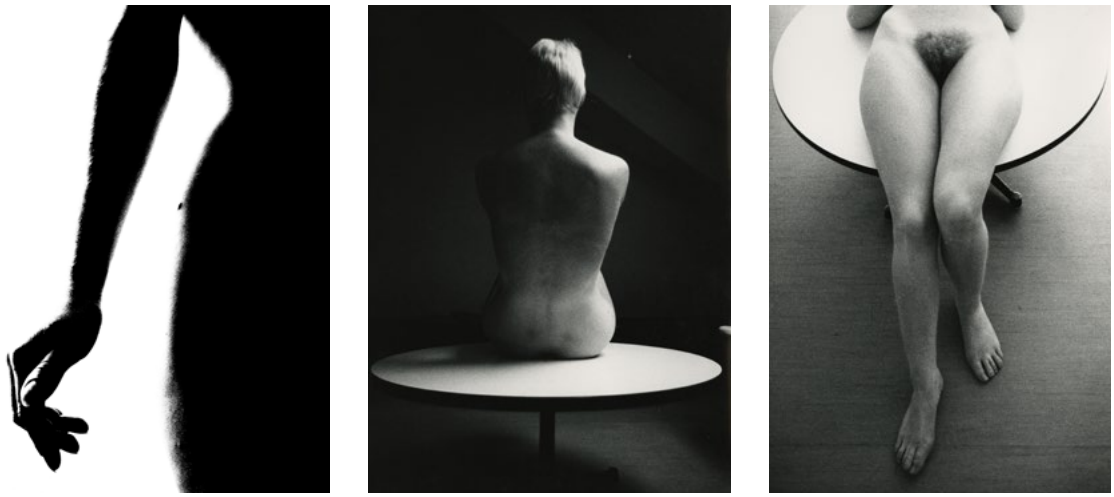
Reminiscencí souboru vytvořeného mezi skalisky je fotografie se siluetou ženy stojící za pařezem. (obr. 159). Vertikální linie končetin harmonicky ladí s vizuálním rytmem nařasených záclon. Tělo bez tváře i osobnosti se ponořuje do typického prvku domácího prostředí a stává se součástí vybavení domácnosti. Tento zákrok najdeme také v dílech současné autorky Evy Stenram, která ze starých fotografií vytváří fotomontáže založené na stereotypním opakováním se ženy zasazené do prostoru domácnosti. Jejich těla jsou zredukována na pouhé nohy obuté v botách na vysokých podpatcích vynořujících se z hloubi pohovky nebo za závěsem.

110 Steinert Otto, *akt international*, Brüder Auer Verlag GmbH, München 1954.

Statická forma těla ještě více se přibližující kamenným sochám dominuje v sérii fotografií z roku 1960 s modelkou Gaby (obr.160 - 161)[111]. Během fotografování v interiéru zařízeném jako fotografické studio realizoval Urhausen celou řadu svých nápadů, jejichž variace najdeme i na jeho dalších snímcích z různých období jeho tvorby. Používá fragmentaci těla (obr. 162, 164 a 166), extrémní detail (obr. 167 a 168), oddálení i přiblížení se k modelce (obr. 169 a 170), experimenty s perspektivou (obr. 173 a 175), ale i vědomě využívá formu kulatého bílého stolu jako základního grafického elementu



Obr. 160 - 161. © Romain Urhausen / Fund AUTAAH (Collection du CNA)



Obr. 162 - 164. © Romain Urhausen / Fund AUTAAH (Collection du CNA)

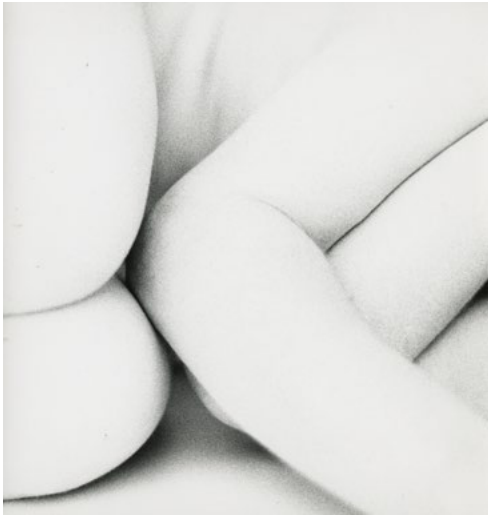
111 Mnoho podobných příkladů tohoto přístupu najdeme v dílech mj. Heinze Hajek-Halka, Daniela Maskleta, Ference Berky nebo Ryukichi Shibuya zmíněných v publikaci Otty Steinerta *akt international*, Brüder Auer Verlag GmbH, München, 1954.

vznikající kompozice (fig. 163, 164, 165, 174). Díky technice high-key dominuje v obraze jasný tón modelčina těla, které je zároveň zbaveno všech detailů (obr. 167 a 168). Až pomocí opakovanému výřezu během postprodukce získává žádaný efekt – tonálně redukovaný abstraktní obraz grafických linií a křivek pouze jemně sugerujících ženské tělo. Urhausen v tomto souboru úspěšně využívá různorodé polohy modelky. Část z nich jsou jen variacemi pozic, které použil na jiných záběrech (obr. 172 vs. 177). Mnoho z nich opět zachycuje tělo jako trup bez končetin, který se v prostředí domácnosti ještě více zhmotní, nebo se z něho přímo stane součást vybavení. (obr. 163, 169 a 170). Objevují se také nové nápady, jako například embryonální pozice z nadhledu (obr. 165) nebo s pohledem na záda (obr. 169 a 170). Figura modelky fotografovaná z dolní perspektivy působí dojmem monumentálního pomníku v duchu sociálního realismu (obr. 175). Snímek ženy v pohybu ji pak uvolňuje ze statického krunýře. Jde zároveň o předzvěst dalšího zkoumání formy, které bude Urhausen úspěšně praktikovat až do pozdních let své kariéry.

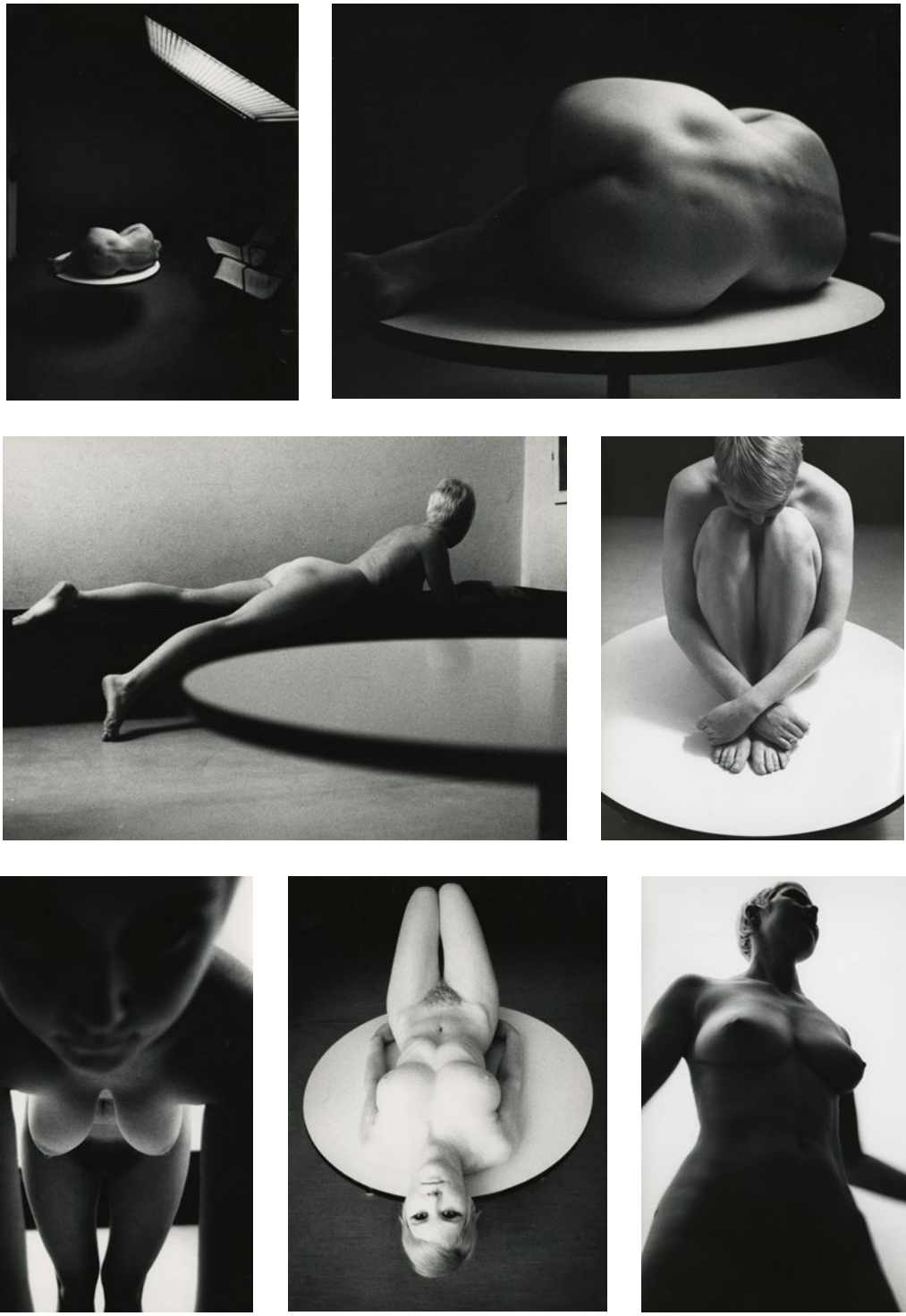








Obr. 165 - 168. © Romain Urhausen / Fund AUTAAH (Collection du CNA)



Obr. 169 - 175. © Romain Urhausen / Fund AUTAAH (Collection du CNA)

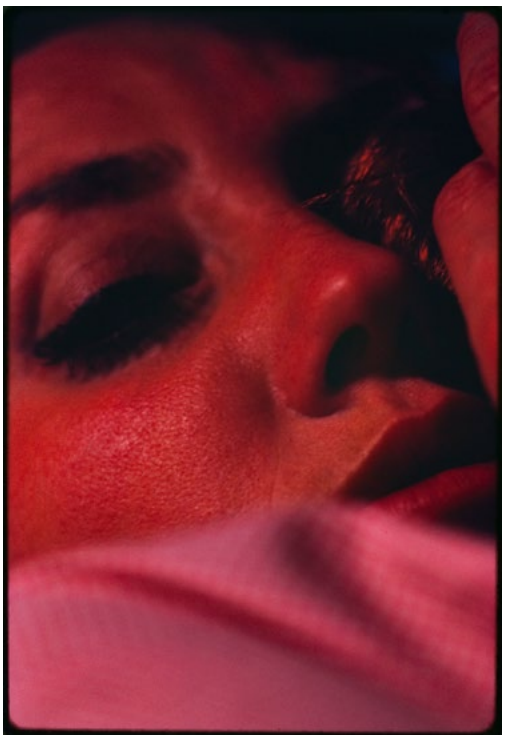
Ve valné většině svých děl Urhausen zbavil fotografované ženy jejich osobnostních rysů tím, že vynechával jejich tvář – skryl ji ve stínu nebo pod vlasy, snímal hlavu zezadu nebo ji záměrně ponechal mimo výřez. Šlo samozřejmě o záměr mající za cíl soustředit vizuální pozornost na formě těla a jeho části. Ženská tvář by do obrazu vnášela nepotřebný kontext a vyvolávala otázky týkající se jejich jedinečných příběhů. Abstrahoval těla od jejich osobnosti a používal je pak jako materiál pro stavbu sugestiv-

ních obrazů vytvářených podle jeho představ. Přesto můžeme v jeho tvorbě najít několik příkladů aranžovaných ženských aktů, na kterých tvář nebyla zakryta. I modelka Gaby na snímcích někdy odpovídá pohledem do objektivu (obr. 176 a 174), ale její povolnost je zde jasně čitelná. Jiný charakter vztahů najdeme v portrétním aktu v krajině (obr. 177) – žena zde hypnotizuje pohledem a zároveň si smyslně zakrývá tvář dlaněmi. Použitím extrémního přiblížení vytváří Urhausen portréty i za intimních okolností (obr. 178). Tvář zde vyjadřuje sexuální vzrušení, které ještě zesiluje tlumené náladové světlo.





Obr. 176 - 177. © Romain Urhausen / Fund AUTAAH (Collection du CNA)



Obr. 178. © Romain Urhausen / Fund AUTAAH (Collection du CNA)

Zarážející je smyslnost záběru, ve kterém fotografův pohled ženě téměř hladí tvář. Její přimhouřené oči prozrazují rozkoš a napětí. Zajímavým příkladem je série barevných snímků vytvořených ve žluté koupelně (obr. 179). Ženská silueta se tady objevuje za zamlženým sklem, které rozmazává její siluet. Setření skla na několika místech pak izoluje fragmenty její tváře i těla, a umožní zachytit ostrost a realitu. Výsledkem však je zaskakující efekt, který prostřednictvím redukování obrazu do černobílé škály ještě více posouvá pozorovanou scénu mimo realitu. Zásah potlačující detaily má opačný efekt. Převádí tak strategické prvky obrazu do popředí stejně jako na malovaném obraze, na kterém by bylo rozmazáno všechno kromě očí, úst a prsou. Tvář a tělo ztrácejí svoji trojrozměrnost a připomínají nepadnoucí roušku či děsivou masku.



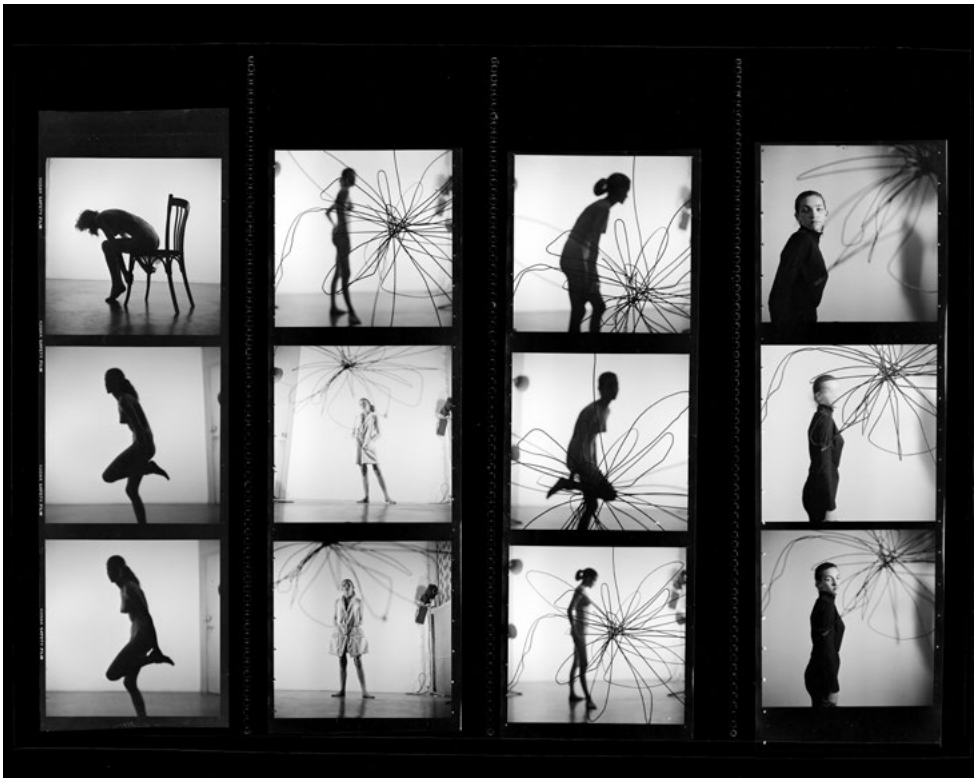
Obr. 179. © Romain Urhausen / Fund AUTAAH (Collection du CNA)

Z aktů vytvořených v soukromém prostředí můžeme zmínit velmi stylizovanou sérii ve vaně (obr. 180 - 182), kde sytě červené okolí výrazně kontrastuje s jasným a hladkým ženským tělem. Na těchto snímcích můžeme snadno najít návaznost na tvorbu plnou domýšlivých póz např. Horsta P. Horsta (např. *Mainbocher Corset* (1939)), kde je žena emanací elegance a ženskosti. Její vysublimované tvary ještě navíc zdůrazňuje nacvičená póza. Každé gesto je režírované, každá linie je precizně provedená. Bezchybný účes a nenapuštěná vana dodatečně prozrazují teatrálnost scény, jde však jen o druhořadé aspekty. Počítá se pouze forma a estetický dojem zesílený především svůdnou mocí červené barvy.



Obr. 180 - 182. © Romain Urhausen / Fund AUTAAH (Collection du CNA)

Romain Urhausen se jen velmi zřídka omezoval na práci ve studiu. Jeho fotografie vznikaly nejčastěji v přírodě nebo v domácím či soukromém prostředí, ve kterém se jeho modelky mohly cítit mnohem uvolněněji. Zajímavým příkladem je zde soubor studiových snímků s umělým osvětlením, kde autor pracuje s technikou silhouette, rozmazáním siluety, ale i umístěním do popředí obrazu abstraktního objektu (obr. 183). Analýzou celé sekvence snímků na filmu můžeme sledovat, jak Urhausen vybranou koncepci rozvíjel. První fotografie vytvořená na židli (obr. 184) jej přivádí do výchozí pozice – siluety z profilu v lehkém náklonu dopředu zvýrazňujícím tvar prsou (obr. 185). Modelka stojí na jedné noze, přičemž druhou má ohnutou v koleni a drží ji ve výšce kotníku.



Obr. 183. © Romain Urhausen / Fund AUTAAH (Collection du CNA)

Tento postoj, přestože ukazuje výrazné atributy ženského těla, se jednoznačně liší od typických póz lichotících stereotypní mužské perspektivě (angl. male gaze). Dochází zde k vizuální infantilizaci ženského těla, zbavení ho sexappealu, ale bez formálního zásahu do ženských částí jejího těla. Díky tomu tak její silueta připomíná spíše tělo dívky při hrách ve třídě. Další snímek (obr. 186 a 187) uvádí v popředí abstraktní objekt ze spleteného drátu s opakováním figury na jedné noze. Tentokrát jsou vlasy svázány do ohonu, což modelku dělá štíhlejší. Tady již modelka stojí z profilu s lehkým nakročením, ale opět bez erotických konotací. Zhmotňuje se zde dichotomie měkké neostré kresby těla modelky na pozadí, kontrastující se spleteným drátem v popředí. Jde o ideální metaforu Jin a Jang, ženské a mužské energie.

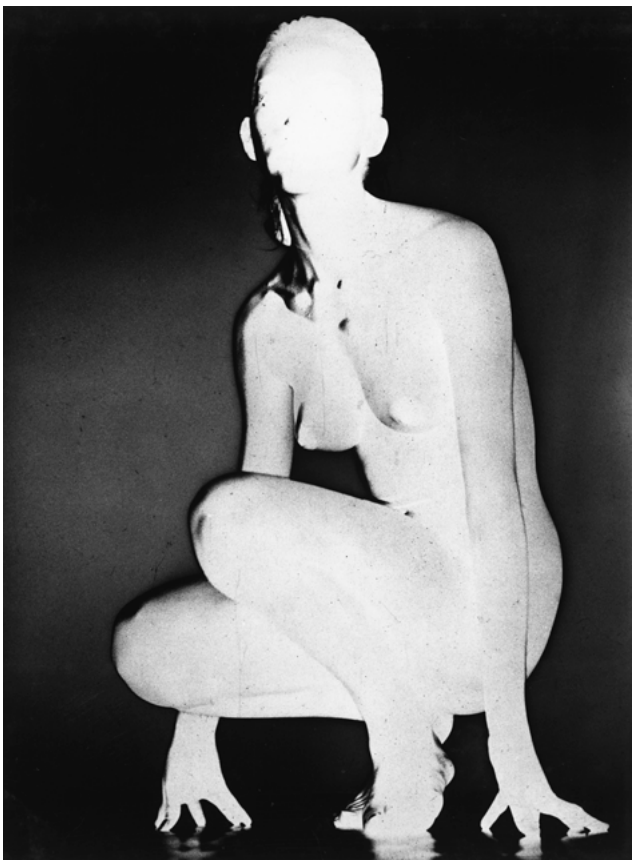


Obr. 184 - 185. © Romain Urhausen / Fund AUTAAH (Collection du CNA)



Obr. 186 - 187. © Romain Urhausen / Fund AUTAAH (Collection du CNA)

Neurčitá póza je charakteristickým vizuálním prvkem nejznámějšího Urhausenova aktu nazvaného *Akt v podřepu* (angl. *Squatting Nude* – obr. 188). Najdeme ho na obálce jeho první monografie[112] vydané v roce 2016, ale byl použit i na doprovodných propagačních materiálech k výstavě v Národním audiovizuálním centru v Dudelange[113]. Podobná póza se objevila i v dílech jiných autorů mj. v aktu *Male Nude Squatting* Gustava Oscara Rejlandera (1857) nebo mnohokrát na malbách Egona Schieleho – např. Nude *Self-Portrait Squatting* (1910) *Squatting Male Nude* (1912), *Female Nude Squatting with Neck bent over Right Knee* (1917), a nakonec i u Pabla Picassa – *Woman Squatting* (1960) a *Squatting Nude* (1971). Na Urhausenových fotografiích modelka zlehka stojí na palcích u nohou a hrdě zvedá hlavu nahoru. Její vratký postoj ji nutí se přidržovat. Roztažené prsty na dlani jakoby připomínají obnažené kořeny stromů vrůstající do plochy podlahy a pomáhající ji se stabilitou. Zaoblení jejích jemně prokreslených prsou se opakuje v podobě ohnutých kolen, jejichž tvar je ještě umocněn zaujatým postojem. Použitím experimentální techniky pseudosolarizace a volbou postoje potlačující erotické podtexty, spolu se zamračeným výrazem její tváře, se pro Urhausena opět stávají základem pro formální objevování ženského těla.



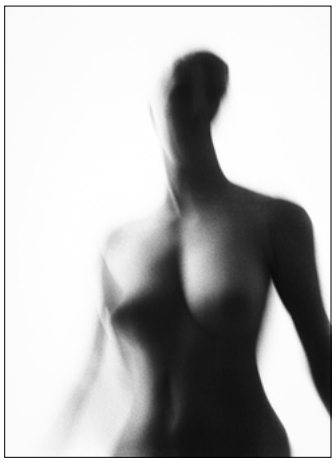
Obr. 188. Romain Urhausen, *Squatting Nude (Akt v podřepu*), 1957 © Romain Urhausen / Fund AUTAAH (Collection du CNA)

112 *Romain Urhausen. Fotograf/Photographer*, Centre national de l'audiovisuel (CNA), Dudelange 2016.

113 Výstava s názvem *ROMAIN URHAUSEN – FOTOGRAF*, CNA Display 01 & 02, Centre national de l'audiovisuel (CNA), Dudelange, Lucembursko 2016.

4.4. Pohyb a světlo v aktech Romaina Urhausena

Při procházení tvorby Romaina Urhausena objevujeme opakující se motivy, kterým se především v pozdějších letech ve svých aktech věnuje mnohem více. Řeč je tady o zachycení dynamiky a choreografie pohybu těla prostřednictvím využití dlouhého času expozice. Tento zákrok způsobuje rozmazání okrajů siluety, odosobnění a zbavení těla detailů. Dynamika pohybu modelky spolu s pohybem fotoaparátu jsou zachyceny ve formě podobně směrovaných jednoduchých i zakřivených linií. Je docela možné, že první Urhausenova díla tohoto typu vznikla náhodou a až teprve během jejich dalšího pozorování se rozhodl pro další, již záměrné využití tohoto zákroku. Ve dvou raných aktech ztrácí tělo modelky svoji materiálnost.

Obr. 189 - 190. © Romain Urhausen / Fund AUTAAH (Collection du CNA)

V ležícím aktu (obr. 189) je silueta zmnohonásobena, rozvrstvuje se, vyplňuje prostor záběru, kdy jako mlha, nebo použitím současné asociace – jako hologram mámí smysly svou efemérní neexistenci. Podobné konotace vyvolává i lehce rozmazaný stojící akt (obr. 190), ačkoliv postava modelky zde vypadá úplně jinak. Tělo zbavené tváře se zde jeví jako snová imprese či zjevení. Její nepřirozeně prodloužený krk, jemně vykreslená prsa a výrazná prohlubeň břicha subtilně naznačují její nepopíratelnou smyslnost. Hrdá póza s vysoko zvednutou hlavou a rozhodné natočení se směrem k objektivu vylučují jakoukoli manipulovatelnost. V návaznosti na Bergerovu definici (být nahý či holý, angl. nude vs. naked), jde o obraz ženy, která o své nahém vzhledu vědomě rozhoduje a ten je velmi vzdálený depresivnímu negližé. V dalším rozmazaném aktu z raného období Urhausenovy tvorby (obr. 191) je žena téměř kompletně dematerializována. Její jediný kontakt s fyzickou skutečností je zachován prostřednictvím malého pole ostrosti soustředěného na prstech jedné dlaně. Její tělo je stínem, pomíjivým pocitem, který má fotograf šanci zachytit pouze letmo.



Obr. 191. Romain Urhausen © Romain Urhausen Estate

Mezi ranými Urhausenovými díly můžeme najít příklady aktů, které se pravděpodobně staly základem jeho pozdějšího experimentování s kontrastem a zachycováním dynamiky světla a pohybu (obr. 194). Začíná používat promítání obrazu z projektoru na nahé tělo modelky. Ženské tělo zbavené detailů a trojrozměrnosti tím získává novou texturu. Jeho silueta převedená do plochy obrazu svými sugestivními tvary připomíná malířské plátno a skvrny světla evokují tahy štětcem, které na této kompozici dominují.



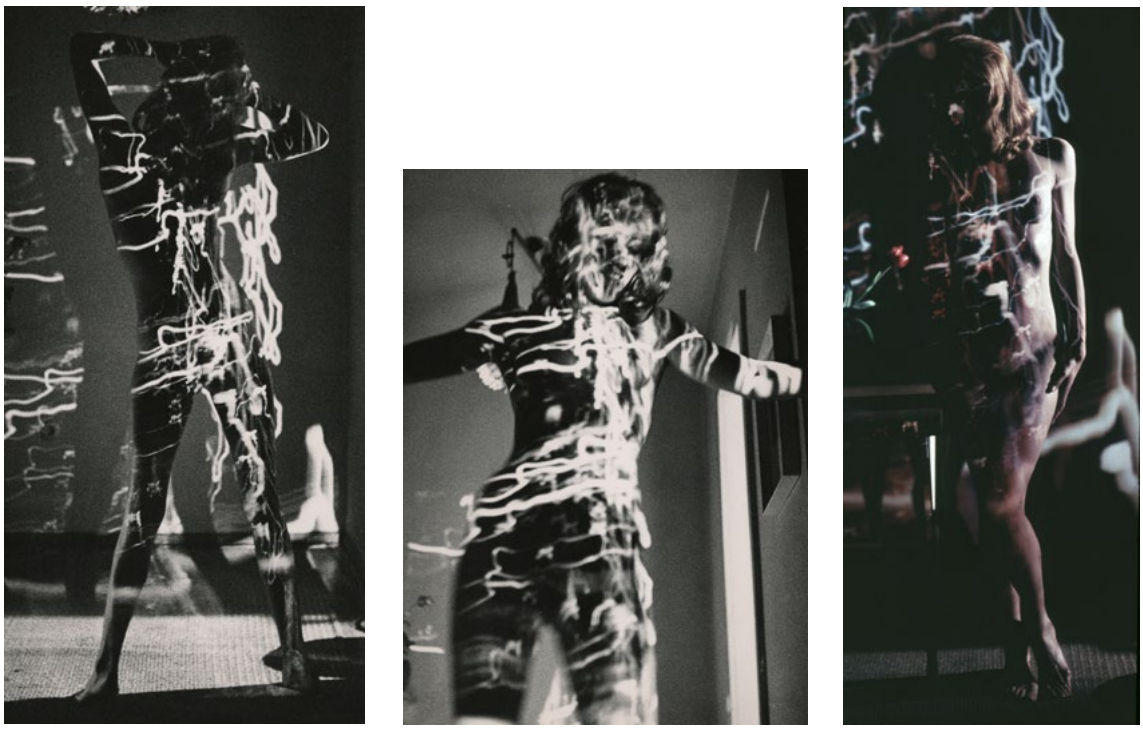


Obr. 192 - 193. © Romain Urhausen / Fund AUTAAH (Collection du CNA)

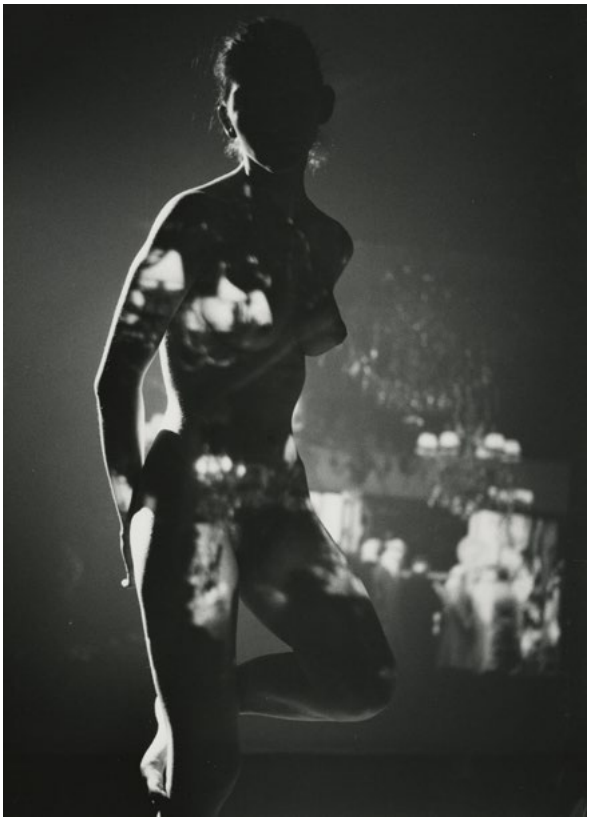


Obr. 194. © Romain Urhausen / Fund AUTAAH (Collection du CNA)

Promítnuté výjevy jsou klubkem jednoduchých čár (obr. 199) připomínajících rovná nebo chaotická stébla trávy (obr. 195 - 197), ale i neostré skvrny s nepravidelným vzorem (obr. 192). Okolí mizející se ve stínu ztrácí svůj význam. I tady Urhausen někdy sahá po fragmentizaci, zaměřuje se jen na trup a končetiny nechává mimo výřez (obr. 196) nebo modelce skryje hlavu (obr. 193).



Obr. 195 - 197. © Romain Urhausen / Fund AUTAAH (Collection du CNA)




Obr. 198 - 199. © Romain Urhausen / Fund AUTAAH (Collection du CNA)

Poslední příklad se liší druhem promítaného obrazu – obsahuje text i grafické prvky připomínající reklamní leták. Urhausen na nich prezentuje pózy (obr. 198), ke kterým se úspěšně vrací v pozdějších dílech (obr. 185 - 186). Zajímavým příkladem jeho tvorby odvážně využívající pohyb těla jsou také barevná díla, zachycující polonahé ženy při tanci (obr. 200 - 202). Jelikož na negativech chybí anotace, můžeme se jen domýšlet, že tyto záběry vznikly spontánně a rozmazání těl je do značné míry výsledkem nalezených okolností, tedy slabého zdroje světla v noci a dynamiky samotné scény.

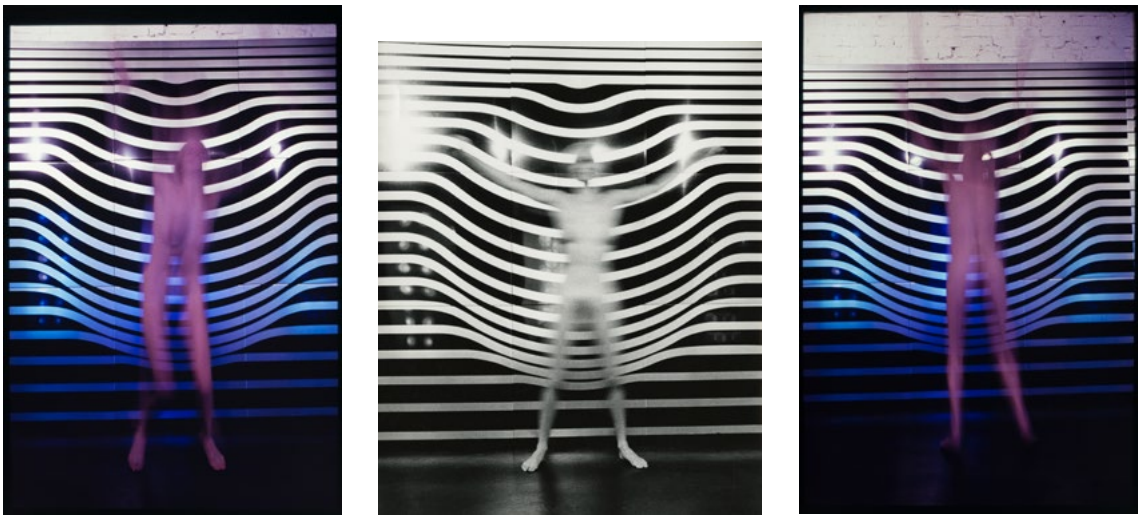


Obr. 200. © Romain Urhausen / Fund AUTAAH (Collection du CNA)



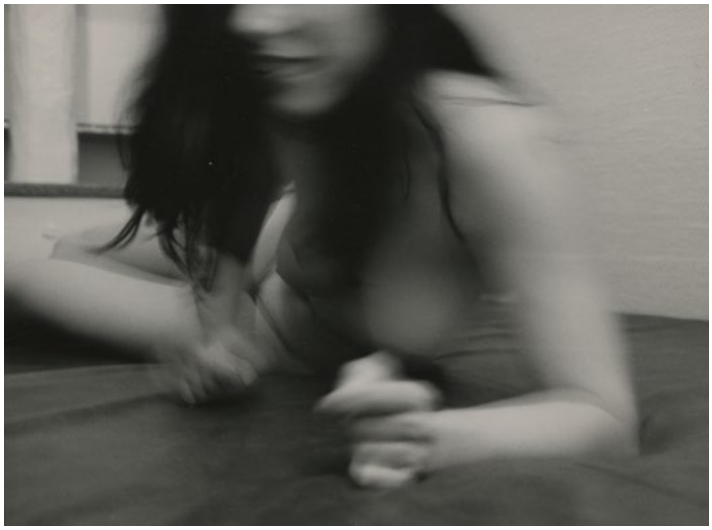
Obr. 201 - 202. © Romain Urhausen / Fund AUTAAH (Collection du CNA)

Pohyb a rytmus horizontálních linií jsou průvodním motivem série aktů z přelomu 60. a 70. let s obrazem Victora Vasarelyho (obr. 203 - 205). Abstraktní dílo v duchu popartu je zde pozadím pro vizuální objevování formy těla modelky. Urhausen kombinuje horizontální linie obrazu s vertikálními liniemi jejích končetin a těla. Dlouhý expoziční čas a výskoky modelky způsobily rozmazání a odreálnění jejího těla. Ve výsledku se tak z ženy stává efemérní imprese na pozadí kalkulující s divákovou představivostí navazující na optický klam, ale která přesto ve své formě stálé zůstává abstrakci. Na některých fotografiích z této série se tělo téměř proplétá mezi horizontální linie obrazu a vytváří vizuální metaforu dočasnosti naší pozemské formy vzhledem k dlouhověkosti umění. Motiv kombinace modelky a malířského díla se opakuje i v konkrétním prostředí. V salónu svého domu Urhausen pověsil sérii snímků naproti podobným fotografiím německého fotografa Herberta Oehma, tehdejšího manžela vyobrazené modelky.



Obr. 203 - 205. © Romain Urhausen / Fund AUTAAH (Collection du CNA)

Romain Urhausen ve svých dílech nezřídka navazoval na slavná díla, která znal z dějin umění. Na snímku ženy scházející po schodech (obr. 208) můžeme najít návaznost na slavné kubistické a futuristické dílo Marcela Duchampa z roku 1912 *Akt kráčející ze schodů č. 2*. Podobně jako tento francouzský umělec, tak i Urhausen provádí záměrnou dekonstrukci tradičně pojatého aktu. Pomocí neostrosti scény získané dlouhým expozičním časem získává dynamiku pohybu těla ve statické formě tím, že ho rozkládá na jednotlivé etapy[114]. Tento zákrok však zároveň zbavuje tělo osobnostních vlastností a mění ho na anonymní siluetu. Urhausenem použitý pohled z dolní perspektivy činí ženu i mnohem monumentálnější. Je to tedy scházející esence ženy. Kromě částečné materializace její energie je blíže ke svému nebytí. Její rozechvělost a efemérnost jí přibližují pouhému snovému přání.









Obr. 206 - 209. © Romain Urhausen / Fund AUTAAH (Collection du CNA)

114 Najznámějším příkladem fotografické studie pohybu jsou fotografie Eadwearda Muybridgea z konce 19. století, a obzvláště v této souvislosti série *Woman Walking Downstairs* z roku 1887 publikována jako *The Human Figure in Motion*.

Onen motiv přicházející nahé ženy Urhausen zopakuje ještě několikrát, ať už ženy smyslně se plížící (obr. 206) nebo přímo groteskně plazící se ze schodů (obr. 207). Směr zůstává také obrácený – žena odchází (obr. 209 a 211) nebo vchází na točité schody (obr. 210) a stává se ještě hůře zachytitelná.




Obr. 210 - 211. © Romain Urhausen / Fund AUTAAH (Collection du CNA)

V jedné ze svých pozdějších sérií aktů *Nus en mouvement*, vytvořených již ve 21. století Urhausen ženské tělo postupně dematerializuje. Na základě svých dřívějších experimentů s formou uvádí do pohybu tělo modelky a dovoluje, aby se jeho obrysy subtilně rýsovaly na pozadí obklopujícího pološera. Omotání těla světelným řetězem



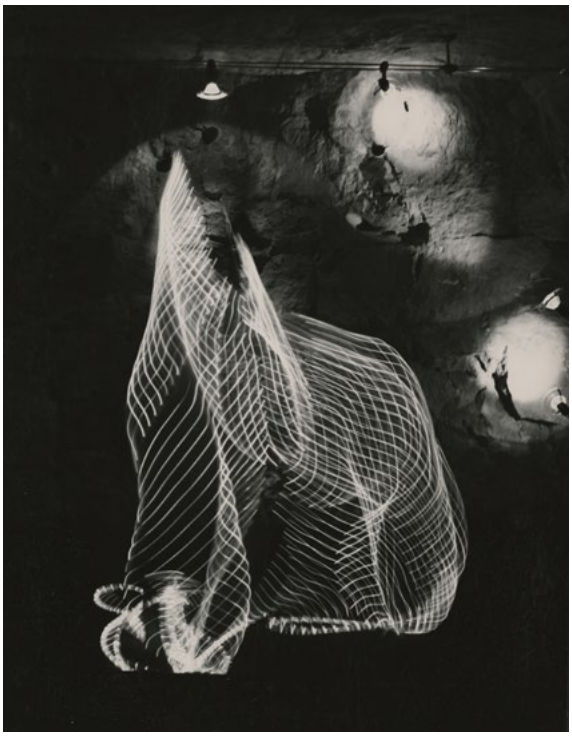


Obr. 212 - 214. © Romain Urhausen / Fund AUTAAH (Collection du CNA)

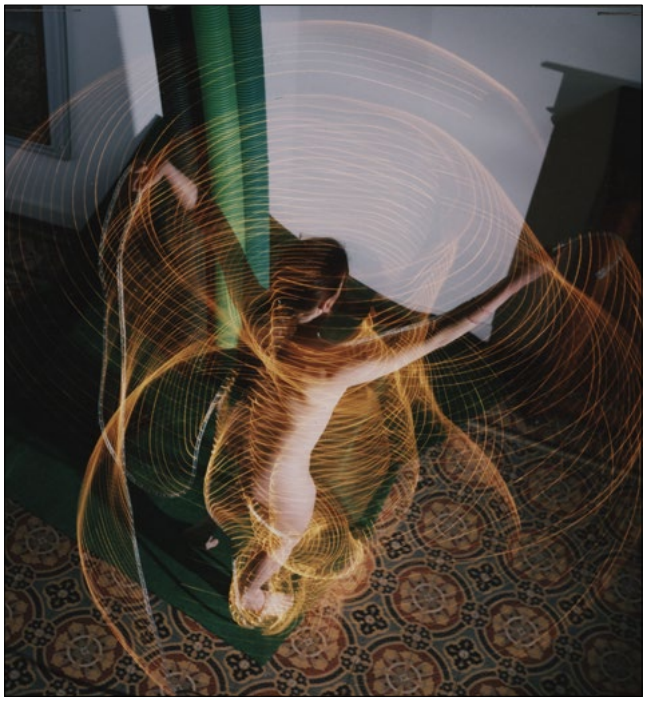



Obr. 215 - 216. © Romain Urhausen / Fund AUTAAH (Collection du CNA)

nám evokuje subtilní verzi techniky bondage Arakiho aktů. Žena občas odpovídá pohledem, uvědomuje si svoji energii a má nad svým tělem plnou kontrolu. Tady se zjevně fotograf opět snaží do její performance nezasahovat a jeho úkol se omezuje pouze na kreativní zpracování zachycené scény, nikoli na instruováni modelky. Akty na schodech se i opakují (obr. 211 a 212). Mnohem více statické snímky na posteli (obr. 215 a 216) jsou neostré jen díky minimálnímu pohybu fotoaparátu během expozice. Rozhoupané zdroje světla kreslí grafické linie okolo siluety. Čím více jsou dynamičtější, tím se žena stává průhlednější. Choreografie pohybu svítícího řetězu tvoří okolo ní síť rozzářených prutů (obr. 217 a 218). Bere do zajetí její tělo, ale to se ze sevření svým mizením uvolňuje. Stává se opět pouhým dojmem, mizející vzpomínkou zoufale uvězněné ve zlaté kleci (obr. 213, 214 a 219).

Obr. 217 - 218. © Romain Urhausen / Fund AUTAAH (Collection du CNA)



Obr. 219. © Romain Urhausen / Fund AUTAAH (Collection du CNA)

Kolem roku 2010 vytvořil Urhausen sérii svých posledních aktů nazvaných *Masky*. Pokouší se na nich opustit studie pohybu, světla i formy těla směrem ke statickým aranžovaným fotografiím. Nahé ženy jsou jednotlivě i ve skupinách fotografovány na různorodých každodenních scenériích. Tvář každé z nich se skrývá za maskou z říše fantazie, kterou vytvořila umělkyně Anne Weyer. Těla žen se opět zhmotňují, působí však dojmem jako z jiného světa. Jako antické bohyně osudu a mystické Moiry se hromadí v tichém očekávání připomínajícím fatum, nezvratnost osudu (obr. 220 - 221). Zajímavým snímkem této série je i přes své technické nedostatky neostrý záběr v lůně přírody (obr. 222). Přestože je pravděpodobně dílem náhody, můžeme v ní najít spojení dřívějších formálních přístupů s motivem aktů modelek bez tváře.





Obr. 220 - 221. Romain Urhausen © Romain Urhausen Estate



Obr. 222. © Romain Urhausen / Fund AUTAAH (Collection du CNA)

4.5. Nedoslovná nahota – fotografie aktů a objekty metafory

Zvláštní kategorii v díle Romaina Urhausena představují fotografie využívající postup *mise en abîme,* autotématismu – umístění do díla fragmentu jiného díla. Jako příklad takového snímku můžeme uvést fotografii (obr. 116) znázorňující malbu aktu visící v rámu na zdi a jenž se odráží v siluetě nahé modelky na posteli. Podobný zákrok najdeme v sérii dokumentující výtvarnou dílnu s nahými modely, kde se práce účastníků stávají obrazy v obraze. Při objevování nových míst během svého cestování Urhausen zachytil amatérské sbírky výstřižků z pornografických magazínů, naaranžované suvenýry v obchodě s upomínkami, nebo dokonce výtvarnou instalaci miniaturní ložnice s nahými panenkami v roli modelek (obr. 223, 224, 227, 228).

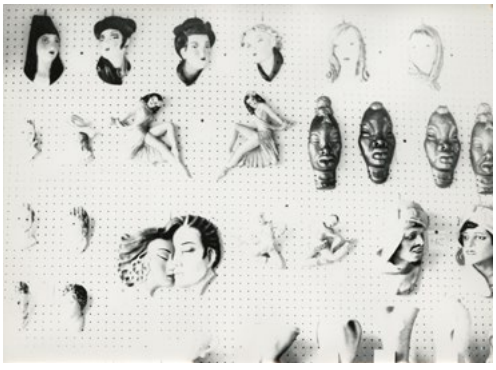




Obr. 223 - 224. © Romain Urhausen / Fund AUTAAH (Collection du CNA)

Jelikož víme, že zdroje jeho inspirace leží často v nejméně očekávaných detailech skutečnosti, stále zůstává všímavý i ke všedním vizuálním stimulům. Při fotografování antických ruin v Řecku svým objektivem stejně jako Herbert List míří na vysochané penisy ve stavu erekce vznesené na piedestaly vyrůstající v prostém okolí rozkvetlé louky (obr. 225). Namnožené falické tvary najdeme také na fotografiích kamenných soch (obr. 226). Jako materiál pro vyobrazení mužského prvku si Urhausen podvědomě vybírá kámen symbolizující sílu a stabilitu, pro vyobrazení ženského prvku pak používá materiál vždy jemnější a křehčí. Fotografie ozdobné trávy na pozadí drsné stěny je vizuální reminiscencí ženského lůna (obr. 15). Je antitezí skalních mužských monolitů. Zdůrazněna je také její složitá a proměnlivá povaha. Metaforu ženského těla můžeme nalézt i v abstraktní fotografii povrchu vody. Podobně jako německý fotograf Siegfried Lauterwasser, soustřeďuje Urhausen svoji pozornost na nahodilé tvary vznikající na vodní plose a její odraz deformující elementy skutečnosti. Opět tady máme co do činění s obrazem v obraze, i když jeho nevýrazný charakter tento dojem částečně kamufluje. Nalezená skutečnost je proměněna na několika úrovních – od zdeformovaného odrazu okolí zakotveného v objektivním světě, přes vědomé vyabstrahování elementu pozorované scény, až po přidání náhodného významu a jeho vnímání a interpretaci prostřednictvím přihlížejícího diváka.



Obr. 225 - 228. © Romain Urhausen / Fund AUTAAH (Collection du CNA)

4.6. Nahota v autoportrétech

Přestože Urhausen během celého svého tvůrčího života mířil svým objektivem i na sebe, můžeme v jeho díle jen s obtížemi najít vlastní fotografické akty. V jeho autoportrétech najdeme osobu nevšední, odehrávající různorodé role, nasazující si různé masky a zaujímající spontánní pózy. Téměř všechny jsou soustředěny na jeho kreativní osobnost a duši, pomíjející vlastní tělesnost jako nepodstatnou. V aktech vytvořených pomocí vypouklého zrcadla vidíme Urhausena spolu s nahou modelkou. Používá techniku známou ze série *Distorsions* Andrého Kertésze, kde fotograf deformuje tělo modelky zkreslením odrazu. Její tělo i prsa jsou svým umístěním do popředí a použitím bodového osvětlení v porovnání s velikosti hlavy zvětšená. Sám autor fotografie, přestože se nachází v jejím středu, mizí ve stínu a vidíme pouze jeho vychýlenou část skrčenou za fotoaparátem na stativu. Fotografická technika je zde bariérou oddělující ho od modelky, ale i od světa kreace, světa vytvořeného podle jeho představivosti. V tomto smyslu získávají tyto autoportréty metaforický rozměr, ukazují fotografii nejen jako nástroj zachycující zachycenou skutečnost, ale také filtrující médium, uskutečňující jeho umělecké vize (obr. 229).

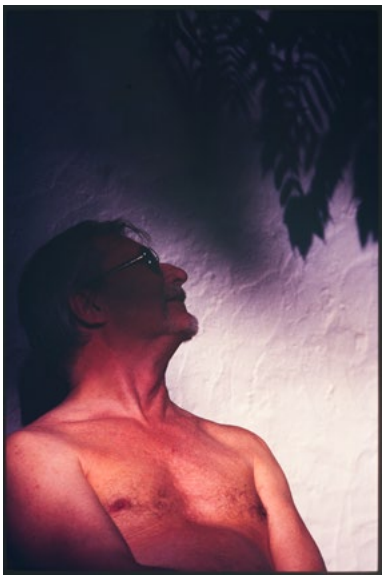


Obr. 229. © Romain Urhausen / Fund AUTAAH (Collection du CNA)

Fragmenty nahého těla samotného autora se objevují na dvou autoportrétech vzniklých díky asistenci další osoby. I zde Urhausen vedený spontánností a svým smyslem pro humor odehrává před kamerou groteskní představení. Stojíce odvrácen zády k objektivu se omotává nohama a prsty se dotýká svého těla. Vzniklá scéna sugeruje přítomnost ženy v jeho ramenou, přestože víme, že jde o pouhý přelud, ironickou hru matoucí naše smysly (obr. 233). Na druhém autoportrétu vidíme již mnohem staršího muže. Sluneční světlo padá na jeho nahou hruď a tvář na bok obrácené hlavy je ukryta ve stínu nad ním visící rostliny (obr. 232). Přestože osobně nemačká spoušť fotoaparátu,

je si v obou případech Urhausen vědom zaznamenávání obrazu – inscenuje zachycenou scénu a aranžuje postavení svého těla. Tímto způsobem, i když není za fotoaparátem, zůstává tvůrcem své subjektivní vize, ačkoli nemá plnou kontrolu nad záznamem scény. Na další fotografii ze série najdeme ve stejné poloze naaranžovaný portrét ženy (obr. 231). Můžeme se jen domýšlet, že pravděpodobně ona mu při snímání autoportrétu pomáhala. Její tvář je otočená na druhou stranu a zůstává na světle. Slunce jasně ohraničuje její profil. Nejsvětlejším prvkem zůstává její trup s hrdě vypnutými nahými prsy. Ruce bezstarostně složené za hlavou zdůrazňují všední charakter scény. Majíce plnou kontrolu nad pozorovanou scénou Urhausen skvěle tvoří obraz a zahrnuje do něj mnohem více prostoru, než při jeho autoportrétu. Tady jsou linie těla ženy pečlivě vyvážené silně zdůrazněnými příčnými liniemi stínů dřeva. Uplatňuje se zde autorův výtvarný cit, všímavost k formě a vizuálním podnětům.






Obr. 230 - 233. © Romain Urhausen / Fund AUTAAH (Collection du CNA)

Jeden z nemnoha autoportrétů odkrývající téměř celé nahé Urhausenovo tělo jej zachycuje při práci, kdy se skrývá za kamerou na stativu (obr. 230). Fotografie vznikla v krajině na skalnatém pobřeží. Můžeme si jen domýšlet, že odložení oblečení nebylo záměrné, ale pouze vycházelo z okolností – díky velkým vlnám narážejícím na okolní skaliska a vlhkostí vzduchu. Urhausen se zde oddává své vášni – filmování. Jeho tělo schované za stativem je v přirozené pozici při práci. Tvář mizí ve stínu, je přímo nahrazena kamerou. Dlaně i předloktí jsou výrazně vyrýsované v důsledku námahy při nastavování zařízení. Jeho mysl je soustředěná na komponování obrazu. Takto vzniklý tvor je chimérou s lidským tělem a zařízením zaznamenávajícím a přetvářejícím skutečnost místo hlavy vizuální metafora umělce, jehož médiem je fotografie a film.

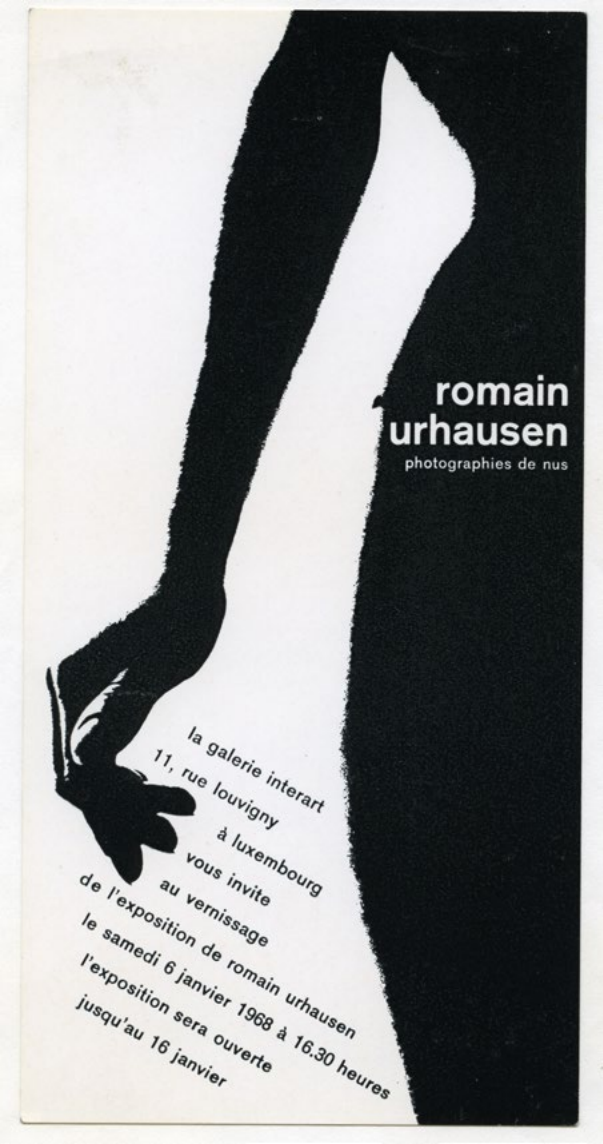
4.7. Výstavy a publikace Urhausenových aktů

Akty Romaina Urhausena byly poprvé veřejnosti představeny v roce 1961. Jako člen *Club photographique de Paris, Les 30x40* tehdy připravil svoji první individuální výstavu nazvanou *Romain Urhausen, photographies* v pařížské galerii Studio 28. Mezi snímky blízkými steinerovské vizi subjektivní fotografie se objevily tři akty, energicky deklarující autorovu neopakovatelnou uměleckou vizi (obr. 150, 188, 199). Stejný soubor v roce 1965 vybral i kurátor Tos Toth na výstavu *Internationale Akt Fotos.* v Městském muzeu v Mnichově (Stadtmuseum München). V roce 1968 zahájil Romain Urhausen v lucemburské galerii Interart svoji první individuální výstavu věnovanou aktům, kterou nazval *Romain Urhausen, Photographies de nus* (obr. 234). V novinovém článku věnovaném výstavě redaktor Jos Walentiny přirovnává ženské tvary na Urhausenových snímcích k sochám Hanse Arpa, Constantina Brâncusiho či Luciena Wercolliera. Dodává, že jeho akty mají hodně daleko k šokování diváka, jelikož „*podléhají jiným pravidlům, než pouze půvabu těla: pravidlům estetiky, zkrácené perspektivy a hledání technických řešení…*“[115].

Od konce 60. let se Urhausen plně věnuje svým zbývajícím vášním – grafice, designu a především architektuře. Fotografie, i když se v jeho životě do určité míry stále objevuje, ustupuje do pozadí. Slouží mu hlavně k zachycování událostí v životě a jako nástroj při práci na architektonických a grafických návrzích. K nespoutané expresivní tvorbě se vrací teprve v 90. letech, kdy tvoří téměř výlučně fotografické akty. V roce 1994 jsou jeho díla vystavena na autorské výstavě *Quelques nus pour le printemps* (Několik jarních aktů) v galerii Collection Privée (Gérard Kayser) v Lucemburku. Na další autorskou výstavu s názvem *Nus en mouvement* (*Akty v pohybu*) v Espace Paragon – Galerie de Luxembourg Jean Aulner v Lucemburku, sahá Urhausen nejen po svých již

115 „(…) *ils n‘ont rien, ou bien peu de choquant puisqu‘ils se plient à d‘autres lois que celle du seul charme charnel: lois de l‘esthétique, de la perspective raccourcie, de la recherche technique…*“ [za:] Walentiny Jos, *A propos des nus de Romain Urhausen dans la Galerie Interart* [w:] *Luxembourger Wort*, Lucemburk, leden 1968.

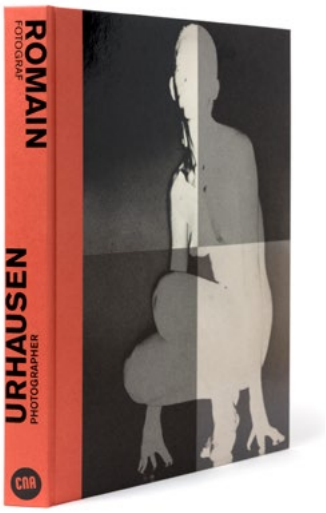
známých dílech z 50. a 60. let 20. století, ale vytváří i zcela nový soubor aktů navazujících na luminogramy Otto Steinerta.



Obr. 234. Romain Urhausen © Romain Urhausen Estate

V roce 2016 byla díky Marguy Conzémius, která se dva roky věnovala zkoumání Urhausenovy tvorby, zahájena v centru Centre national de l'audiovisuel v Dudelange (LU) monumentální výstava *Romain Urhausen Fotograf/Photographer*. Mezi stovkami fotografií, dokumentů a objektů se ocitlo i několik desítek aktů (obr. 236 a 237). V doprovodné knize[116] k výstavě *Akt v pokleku,* najdeme na úvodní i poslední stránce obálky a uvnitř knihy celkem 12 aktů (obr. 235). Fotografie umístěná na obálce publikace posloužila také jako hlavní vizuální motiv propagující výstavu na plakátech a pohlednicích. Bohužel se v samotné knize, kromě vyčerpávajících textů věnovaných Urhausenově tvorbě, o jeho fotografiích aktů nedočteme nic.

116 *Romain Urhausen. Fotograf/Photographer*, Centre national de l'audiovisuel (CNA), Dudelange 2016.





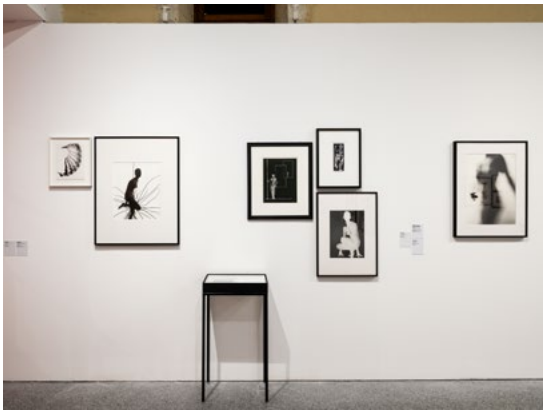
Obr. 235 a 236. © Romain Girtgen / (Collection du CNA)



Obr. 237. © Romain Girtgen / (Collection du CNA)

V roce 2022, díky monumentální výstavě *Romain Urhausen en son temps* w Espace van Gogh v rámci festivalu Rencontres d'Arles, měla jeho tvorba veliký ohlas i mimo Lucembursko. Expozice, jejíž autorem byl Paul di Felice, byla zorganizována lucemburskou organizací Lët'z Arles a.s.b.l. ve spolupráci s Centre national de l'audiovisuel (CNA, Dudelange), Folkwang Muzeum v Essenu, Muzeum Saarland, Foundatioun Cartier-Bresson, Maison Doisneau, Musée Réattu, soukromou pařížskou galerii Les Duches a soukromým sběratelem. Výstava přilákala celkem více než 87 tisíc návštěvníků a stala se tak nejnavštěvovanější výstavou tohoto ročníku festivalu. Rovnou stovku Urhausenových fotografií doprovázelo 45 snímků jiných autorů a začlenilo tak jeho díla do vizuálních souvislostí období jejich vzniku, ale také iniciovalo dialog mezi díly různých tvůrců dané éry. Mezi díly dalších autorů mohli návštěvníci najít originální fotografie v duchu humanistické fotografie jako Henri Cartier-Bressona nebo Roberta Doisneau, ale i Otto Steinerta a tvůrců věrných jeho myšlence tj. Edith Buch Duttlinger, Moniky

von Boch, Kiliana Breiera, Joachima Lischkeho, Siegfrieda Lauterwassera, Heinze Hajeka-Halka, Luciena Clerguea, Grasberga B., Charlese Cicionea nebo Rogera Catherineaua. V sekci věnované aktům bylo deset Urhausenových prací vystaveno spolu s díly Otto Steinerta, Joachima Lischkeho, Heinze Hajeka-Halka, Luciena Clerguea a Rogera Catherineau (obr. 238 - 240).







Obr. 238 - 240. © Romain Girtgen / (Collection du CNA)

Ve stejnou dobu vydalo francouzské vydavatelství delpire & co knihu fotografií věnovanou souhrnnému dílu jeho tvorby s názvem *Romain Urhausen*[117]. V publikaci se objevily dva odborné texty – od Paula di Felice s názvem *Romain Urhausen, entre photographie humaniste et photographie subjective* a Karolin Förster s názvem *Fotoforms: Spotlight on Subjective Photography*. Výrazné rozdělení knihy na dvě části umístěním stránek s textem uprostřed vazby připomíná dualitu autorovy fotografické vize. V knize najdeme celkem tři ikonické Urhausenovy akty (obr. 119, 188, 191).

117 Romain Urhausen, delpire & co, Paříž, 2022.

Závěr

Tvorba Romaina Urhausena se po letech relativního klidu opět těší zasloužené popularitě. Opětovné objevení jeho fotografií s jistotou bylo zcela jistě iniciováno expozicí v lucemburském Národním audiovizuálním centru CNA v roce 2016. Nicméně až právě výstava *Romain Urhausen en son temps* v Espace van Gogh během Rencontres d'Arles 2022 mu zajistila mezinárodní ohlas a pomohla uvést na čestné místo v dějinách evropské fotografie. Pozdější výstavy se pak jako ozvěna odvolávají a dále rozvíjejí nejvýznamnější sekce této expozice z Arles. V tomto smyslu se i výstava ve veřejném prostoru haly lucemburského nádraží nazvaná *Romain Urhausen histoires urbaines* odkazovala na první části výstavy v Arles věnované každodennímu životu a pouličním scénám na tržišti Les Halles. Další expozice, naplánována na podzim roku 2023 v galerii Schlassgoart v Esch-sur-Alzette, bude věnována jeho fotografiím z průmyslového jihu Lucemburska, industriálním a experimentálním fotografiím. Analogicky by pak dalším krokem měla být výstava jeho aktů.



Obr. 241. Ateliér Romaina Urhausena (2022) © Keven Erickson

V Urhausenově fotografickém díle nás fascinuje jeho neustálé hledání kreativních formálních řešení. Jelikož byl neobyčejně citlivý na podněty ze svého okolí, a to jak z naší každodennosti, tak i ze světa umění a vizuální kultury, mohl si Urhausen neustále „všechno znova vymýšlet". Jeho nepokojná mysl raději neustále vytvářela kreativní obrazy a zároveň testovala různorodé koncepce a experimentální techniky, než aby si bezpečně vybrala jediný směr. Odtud také fotografie prezentované v této práci odrážejí jeho zvídavou povahu a bohatou různorodost jeho formálních řešení.

Urhausenovy fotografické akty, přestože vznikaly s různou frekvencí téměř po celou dobu jeho dospělého života, představují i dokumentární svědectví jeho jednot-

livých etap. Můžeme díky tomu sledovat jeho první lásky s mládeneckým studem a nesměloství stále poznamenané fotografovaní prvních nahých scén. Najdeme také dokumentaci narozenin jeho dcery a spontánní akty z jejího dětství. Snímky matky s dítětem na pláži jsou svědectvím dospělého vztahu, ale také vyobrazením živelné, často zábavné, ale zcela jistě hluboce dojímavé krásy každodenního života rodiny. Další fotografie, vznikající často spontánně, uvádějí na světlo jeho vztahy s přáteli, další vztahy v životě, způsob trávení volného času nebo oblíbené cestování. Celá řada aranžovaných fotografických scén a obzvláště jejich narůstající frekvence v určitých obdobích prozrazují kreativní hlad a chuť utvořit si vlastní vizuální jazyk a najít si vlastní médium. Pozdější akty z prvních let 21. století prozrazují touhu vrátit se do mládí. Navazují tematicky i formálně na akty z jeho rané tvorby. Velmi brzy však vyjde najevo, že jsou odrazem jiné doby a že vznikly v naprosto odlišné vizuální kultuře. Sám autor také jinak vidí a využívá elementy skutečnosti. Ženská těla na jeho snímcích se také stávají mnohem efemérnější a připomínají spíše jejich vzpomínky nebo snad… obrazy? Fotografoval snad z paměti, přičemž nehledal inspiraci ve skutečnosti, ale jen navazoval vzpomínkami na své dřívější díla? Mám dojem, že na to hodně ukazuje.

Nezávisle na našich osobních preferencích a subjektivních interpretacích jsou právě akty Romaina Urhausena jedny z jeho nejikoničtějších snímků. *Akt v pokleku* (angl. *Squatting Nude)*, jeho neostré akty nebo abstraktní krajiny fragmentarizovaného těla již svoje místo v kánonech fotografie našly[118]. Chovám v sobě upřímnou naději, že se tato oráce přispěje k dalšímu rozšíření povědomí o jeho tvorbě a možná se stane i základem k vytvoření výstavy věnované jeho aktům. Zcela jistě doporučuji další zkoumání Urhausenova archivů, protože moje dílo se až na několik výjimek opírá hlavně o více než 20 tisíc naskenovaných snímků, které autor věnoval Národnímu audiovizuálnímu centru CNA. Doufám, že ještě zůstává hodně k objevení v jeho domácím archivu a moje dobrodružství ještě tak brzy neskončí.

118 Tři akty Romaina Urhausena prezentovala pařížská galerie Les Duches na Paris Photo 2022.

ZDROJE FOTOGRAFIÍ:

Obr. 3 - 11, 15, 61 - 78, 80, 82 - 157, 159 - 190, 192 - 219, 222 - 233, 242 © Romain Urhausen / Fund AUTAAH (Collection du CNA)

Obr. 1. Alec Soth, Michele and James, Canada, 2004 © Alec Soth / Magnum Photos

Obr. 2. Miroslav Tichý © Miroslav Tichý / Tichy Ocean Foundation

Obr. 12. Nan Goldin © Nan Goldin / www.frangphotography.blogspot.com

Obr. 13. Libuše Jarcovjáková, měsíčník Kapitál

Obr. 14. Wolfgang Tillmans © Wolfgang Tillmans, s.t. foto libreria galleria, IT

Obr. 16 -17. Hans Bellmer, International Center of Photography, New York

Obr. 18. Robert Mapplethorpe © Robert Mapplethorpe Foundation / Photography Contrastique

Obr. 19. Robert Mapplethorpe © Robert Mapplethorpe Foundation /www.collections.lacma.org

Obr. 20. Pierre et Gilles © Pierre et Gilles / www.dannywithlove.com

Obr. 21 - 22. Nobuyoshi Araki © Nobuyoshi Araki / The Eye of Photography

Obr. 23. Sally Mann © Sally Mann / Smithsonian American Art Museum, Washington

Obr. 24. Jock Sturges © Jock Sturges / www.fstopmagazine.com

Obr. 25. Larry Sultan © Larry Sultan / American Suburb X, LLC.

Obr. 26. Antoine D'Agata © Antoine D'Agata, Magnum Photos

Obr. 27 - 28. Andres Serrano © Andres Serrano / www.andresserrano.org

Obr. 29. Joel-Peter Witkin © Joel-Peter Witkin / Etherton Gallerie

Obr. 30. Hippolyte Bayard / © Hippolyte Bayard / USC's Annenberg School for Communication Library /Wikimedia Commons

Obr. 31. František Drtikol © František Drtikol / www.fotografovani.cz

Obr. 32. Jindřich Štyrský © Jindřich Štyrský / Centre Pompidou, Paris

Obr. 33. Duane Michals © Duane Michals / Art Blart

Obr. 34. Eikoh Hosoe © Eikoh Hosoe / Photography Now

Obr. 35. Daido Moriyama © Daido Moriyama / Sotheby's

Obr. 36. Ren Hang © Ren Hang / Juliet art Magazine

Obr. 37. Miro Gregor © Miro Gregor / Moravská galerie v Brně

Obr. 38. Jan Saudek © Jan Saudek / Juxtapoz Magazine

Obr. 39. Zbigniew Dłubak © Armelle Dłubak / Fundacja Archeologia Fotografii, Warszawa

Obr. 40. Zofia Kulik © Zofia Kulik / Archives of Women Artists Research & Exhibitions

Obr. 41. Catherine Opie © Catherine Opie / Solomon R. Guggenheim Foundation, New York

Obr. 42. Ellinor Carucci © Ellinor Carucci / www.elinorcarucci.com

Obr. 43. Bettina Rheims © Bettina Rheims / The Eye of Photography Magazine

Obr. 44. Maisy Cousins © Maisy Cousins / www.maisiecousins.com

Obr. 45. Aziz & Cucher © Aziz & Cucher / www.azizandcucher.net

Obr. 46. Taisuke Koyama © Taisuke Koyama / www.tiskkym.com

Obr. 47. Man Ray © Man Ray / Smithsonian American Art Museum, Washington

Obr. 48. André Kertész © André Kertész / Centre Pompidou , Paris

Obr. 49. Helmut Newton © Helmut Newton / The Eye of Photography

Obr. 50. Bill Brandt © Bill Brandt / Sothebys.com

Obr. 51. Willy Ronis © Willy Ronis / The Eye of Photography

Obr. 52. Lucien Clergue © Lucien Clergue / Sothebys.com

Obr. 53. Michel Medinger © Michel Medinger / www.medinger.lu

Obr. 54. Edward Weston © Edward Weston / Heritage Auctions / America's Auction House

Obr. 55. Ferenc Berko © Ferenc Berko / Finephoto: Fine Photo Galleries / FL

Obr. 56. Ferenc Berko © Ferenc Berko /Finephoto: Fine Photo Galleries / FL

Obr. 57. Ryukichi Shibuya © Ryukichi Shibuya / Finephoto: Fine Photo Galleries / FL

Obr. 58. Heinz Hajek-Halke © Heinz Hajek-Halke / www.eyemazing.org

Obr. 59. Otto Steinert © Otto Steinert / Kulturstiftung der Länder

Obr. 60. Willi Eidenbenz © Willi Eidenbenz / Finephoto: Fine Photo Galleries / FL

Obr. 235 - 240. © Romain Girtgen (Collection du CNA)

Obr. 158, 191, 220, 221, 234. Romain Urhausen © Romain Urhausen Estate

Obr. 241. © Keven Erickson

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY:

Monografická publikace (kniha):

Arbed - Acier, *ARBED - Information*, Lucemburk, 1965.

Clark Larry, *Tulsa*, Lustrum Press, New York, 1971.

Esch, Die Stadt – Notre ville, vyd. Nic Weber, Esch-sur-Alzette, 1961.

Ferrato Donna, *Living with the Enemy*, Aperture, New York, 1991, ISBN-13: 9780893814892.

Goldin Nan, *The Ballad of Sexual Dependency*, Aperture, New York, 1986. ISBN-13: 978-0893812362.

Halsman Philippe, *Philippe Halsman's Jump Book*, Bologna 1959.

Kee Joan, *Models of Integrity: Art and Law in Post-Sixties America*, University of California, Berkeley, 2019, ISBN: 9780520299382.

Krims Leslie, *Making chicken Soup*, Humpy Press, Buffalo, 1972.

Urhausen Romain, *Le Canal – Der Kanal*, Les publications moselannes de Schwebsingen, Schwebsingen, 1964.

Urhausen Romain, *Les Halles*, vyd. Editions des Deux Mondes, Paris, 1963.

List Herbert, Spender Stephen, *Herbert List - Junge Männer*, Thames and Hudson, London, 1988, ISBN 13: 9780500541470.

Livre du Cinquantenaire de la Ville d'Esch-sur-Alzette, vyd. Raymond Mehlen, Esch-sur-Alzette, 1956.

Mit offenen Augen, ein Blick in Deutchland größte Küche, München, 1963 & 1964.

Rheims Bettina, Sanchez Frédéric, *Gender Studies*, Steidl, Göttingen 2014, ISBN 9783869308029.

Romain Urhausen, delpire & co, Paris, 2022, ISBN 9791095821496.

Romain Urhausen. Fotograf/Photographer, Centre national de l'audiovisuel (CNA), Dudelange 2016, ISBN 9782919873197.

Soth Alec, *Niagara*, Steidl Verlag, Göttingen, 2006, ISBN 9783865212337.

Sturges Jock, *The Last Day of Summer*, Aperture, New York, 1991, ISBN 978-0-89381-538-7.

Sturges Jock, *Radiant Identities*, Aperture, New York, 1994, ISBN 13: 9780893815950.

Sultan Larry, *The Valley*, Scalo, Zürich 2004, ISBN 13: 9783908247791.

Steinert Otto, *akt international*, Brüder Auer Verlag GmbH. München, 1954.

The History of European Photography 1900–1938, díl I., Central European House of Photography, Bratislava, 2010, ISBN-13: 978-8085739558.

The Photography Book, Phaidon Press Limited, London, 1997, ISBN 13: 9780714836348.

Wilczyk Wojciech, *Niewinne oko nie istnieje*, Korporace Ha!art, Kraków, 2009, ISBN 978-83-61407-96-6.

Příspěvky v monografických publikacích (sbornících), stati, kapitoly v knihách:

Berger John, *Ways of Seeing*, Penguin Books, London, 1972, kapitola 4, s. 45-64.

Białoszewski Miron, *Karuzela z Madonnami* [v:] Białoszewski Miron, *Obroty Rzeczy*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1956.

di Felice Paul & Poos Françoise, *Photography in Luxembourg 1936-1969* [v:] *The History of European Photography 1939–1969*, díl II., Central European House of Photography, Bratislava 2014, ISBN 13: 9788085739664.

McCauley Elizabeth Anne, *Secret Seraglios: Tracking the Female Nude in the History of Nineteenth-Century Photography* [v:] *Histoire de l'art du XIXe siécle (1848-1914), Bilans et perspectives*, Actes du colloque École du Louvre-Musée d'Orsay, Paris, 2012, ISBN-10:2904187359.

Články v seriálových publikacích:

Steffen Maggie, *Urhausen, un créateur tout-terrain* [v:] *Le Quotidien*, Lucemburk 23. 3. 2003.

Walentiny Jos, *A propos des nus de Romain Urhausen dans la Galerie Interart* [v:] *Luxembourger Wort*, Lucemburk, leden 1968.

Ukázka citace zákonů, vyhlášek, sdělení aj. právních dokumentů:

Analizy, Biuro Analiz Sejmowych, č. 1 (149), Warszawa, 2019.

Specifické citace:

Buchler David, *The Art of Dying. Depictions of death in the work of Andres Serrano, Joel-Peter Witkin and David Buchler*, Visual Art School of Literary Studies, Media and Creative Arts, University of KwaZulu-Natal: Pietermaritzburg, 2010, https://ukzn-dspace.ukzn.ac.za/bitstream/handle/10413/3363/Buchler_David_2010.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Fitzpatrick Andrea D., *Reconsidering the Dead in Andres Serrano's The Morgue: Identity, Agency, Subjectivity* [v:] RACAR: *Canadian Art Review*, Vol. 33, No. 1/2, 2008, AAUC/UAAC (Association des universities d'art du Canada / Universities Art Association of Canada), https://www.racar-racar.com/uploads/5/7/7/4/57749791/_racar_34_1_02_fitzpatrick.pdf

Videa:

Cantor Steven, Spirer Peter, *Blood Ties: The Life and Work of Sally Mann,* Moving Target Productions, New York, 1993.

Visions and Images: Duane Michals, rozhovor s Barbaralee Diamonstein-Spielvogel, David M. Rubenstein Rare Book a Manuscript Library, Duke University, 1981.

Vogue Masters: Donna Ferrato, Vogue, 2020.

INTERNETOVÉ ODKAZY:

eu.cincinnati.com

www.artuner.com

www.azizcucher.net

www.bauhaus.de

www.blokmagazine.com

www.calvertjournal.com

www.diyphotography.net

www.faf.org.pl

www.kmag.pl

www.lexlege.pl

www.loeildelaphotographie.com

www.magnumphotos.com

www.medium.com

www.metmuseum.org

www.moma.org

www.museemagazine.com

www.rastergallery.com

www.reuters.com

www.sfmoma.org

www.sjp.pwn.pl

www.smithsonianmag.com

www.theguardian.com

www.tichyocean.com

www.wikipedia.org

www.wiktionary.org

Jmenný rejstřík:

A

ADRIAAN John 46

ANDERSON Darran 13, 14

ARAKI Nobuyoshi 21, 24, 25, 32, 97

ARBUS Diana 17

ARNTZENIUS Jan 46

ARP Jean 42, 103

AUGUSTIN Roland 52

AULNER Jean 101

AZIZ & CUCHER 32, 38

B

BAILEY David 33

BARRIE Dennis 23–24

BAYARD Hippolyte 31

BELLMER Hans 22, 40

BERGER John 14, 90

BERKO Ferenc 44–46, 81, 82

BEYER Herbert 39

BIAŁOSZEWSKI Miron 70

BIERMANN Aenne 39

BINSFELD Guy 55

BISHAI Trevor 40

BLANCHARD Gilles 24

BLANCQUAERT Robert 53

BLOSSFELDT Karl 32

BOHRMANN Horst Paul Albert 33

BOLOFO Koto 32

BOUBAT Edouard 50

BOUCHER Jean 50

BRAMLY Serge 37

BRANDT Bill 11, 41-43, 46, 62, 75, 76

BRANDT Marianne 39

BRANÇUSI 38, 42, 103

BRASSAÏ 33, 44, 50

BREIER Kilian 47, 106

BRODIE Mike 32

BUCH-DUTTLINGER Edith 47, 105

BUCHLER David 29, 30

BULLOCK Wynn 31, 33, 62

C

CANTOR Steven 26

CARTIER-BRESSON Henri 50, 105

CARUCCI Elinor 32, 37

CATHERINEAU Roger 47, 106

CICCONE Madonna Louise 32

CICIONE Charles 106

CITROËN Paul 39

CLARK Larry 19, 32

CLERGUE Lucien 11, 31, 42–44, 46, 64, 76, 106

COBURN Alvin Langdon 43

COMMOYE Pierre 24
CONZÉMIUS Marguy 11, 40, 48–50, 55, 104
COPEN OKEN Susan 32
COPLANS John 32
COUSINS Maisy 32, 38
CUNNINGHAM Imogen 32

Ć
ĆWIELUCH Maga 25

D
D'AGATA Antoine 28
DALÍ Salvador 40
DATER Judy 31, 33
DAY Fred Holland 32
DIAMONSTEIN-SPIELVOGEL Barbaralee 34
DI FELICE Paul 11, 12, 48–49, 54–55, 105–106
DŁUBAK Zbigniew 36
DOISNEAU Robert 50, 105
DRTIKOL František 32, 33
DUCHAMP Marcel 95
DUNE Edmond 51
DUREAU George 32

E
ECO Umberto 74
EDWARDS Owen 18
EIDENBENZ Willi 45–46
ERICKSON Keven 105
ERWITT Eliot 17

F
FELLIG Arthur (Weegee) 29
FERRANO Vincent 37
FERRATO Donna 20
FINAZZI Mario 46
FITZPATRICK Andrea D. 29
FÖRSTER Karolin 106
FRANK Robert 50
FRIEDLANDER Lee 33
FUKUDA Katsuji 44–46
FUNKE Jaromír 32

G
GERGES Martin 51
GRAEF Werner 39
GRASBERG B. 106
GREGOR Miro 35
GROPIUS Walter 39
GROSZKOWSKA Kamila 25
GRZELEWSKA Anna 32
GRZESZYKOWSKA Aneta 39
GOLDIN Nan 19, 32, 68

H

HAAS Ernest 50

HAIDER Isle 24

HAJEK-HALKE Heinz 21, 44–47, 82, 106

HALSMAN Philippe 60

HAMILTON David 26, 27, 32

HANG Ren 35

HANUSZ Katarzyna 32, 37

HAUSMANN Raoul 50

HENLE Fritz 44, 46

HENRI Florence 39

HIRST Damien 29

HORST P. HORST 33, 86

HOSOE Eikoh 32, 34

HUJAR Peter 32

I

ISOU Isidore 77

J

JARCOVJÁKOVÁ Libuše 19–20, 32

JOYCE James 40

JUNG Tilly 51

K

KANDINSKIJ Vasilij 39

KÄSEBIER Gertrude 43

KATAYAMA Mari 32

KAYSER Gérard 101

KEE Joan 26

KEETMAN Peter 49

KERF Gerhard 46

KERTÉSZ André 11, 40, 101

KETTELS Roby 55

KLAGES Jürg 45

KLEE Paul 39

KLEIN William 50

KOETZLE Hans-Michael 49

KOOIKER Paul 32

KOYAMA Taisuke 38–39

KRAJEWSKA Zuza 36

KRIMS Leslie 33

KULIK Zofia 36

KUŹMICZ Marika 35

L

LACH-LACHOWICZ Natalia 36

LACOSTE Anne 55

LANCIAUX Anne-Marie 42

LAUTERWASSER Siegfried 49, 98, 106

LL Natalia 36

LISCHKE Joachim 47, 106

LIST Herbert 32, 33, 44–45, 76, 100

LUCHFORD Glen 32

M

MALACRIDA Jules 23

MANN Sally 26, 32

MAPPLETHORPE Robert 23, 25, 32

MÁRA Pavel 36

MARIE Alix 32, 38

MASKLET Daniel 82

MAYNE Roger 45

McCAULEY Elizabeth Anne 13, 22

MEHLEN Raymond 51

MÉDINGER Michel 21, 42-43

MICHAJLOV Boris 32

MICHALS Duane 34

MILLER Lee 40

MILLER Wayne F. 18

MITORAJ Igor 74

MOHOLY-NAGY László 39, 49

MONDRIAN Piet 39

MORIYAMA Daido 34, 69

MOULIN Jacques Antoine 23

MUYBRIDGE Eadweard 95

MÜLLER-SCHÖNHAUSEN Rudolf 46

N

NEUSTÄDTER Helmut (Newton Helmut) 41

NEWTON Helmut 11, 41, 79

NOVÁK Karel 17

NUÑEZ Cristina 32

O

OEHM Herbert 94

O'KEEFFE Georgia 32

OLAF Erwin 32

OPIE Catharine 32, 35, 37

ORLAN 32

OTAKE Shoji 46

P

PARR Martin 22

PAWEK Karl 10, 50

PETERHANS Walter 38

PENN Irving 50

PICASSO Pablo 40, 89

PIERRE ET GILLES 24

PINKAVA Ivan 35

PLATT LYNES George 32

POLAŃSKI Roman 33

POOS Françoise 11, 48-49

PRÉVERT Jacques 53

R

RADNITZKY Emmanuel (Man Ray) 40

RAY Man 32, 40, 76

REJLANDER Gustav Oscar 89

RENGER-PATZSCH Albert 32
RHEIMS Bettina 32, 37–38
RIEFENSTAHL Lena 39
RITTS Herbert 32
RONIS Willy 11, 42, 67
RůŽIČKA Drahomír Josef 32

S

SASSEN Viviane 32
SAUDEK Jan 35
SAVILLE Jenny 32
SCHALL Roger 45
SCHIELE Egon 23, 89
SCHROEDER Marcel 53
SEELIG Thomas 55
SERRANO Andres 29, 32
SHIBUYA Ryukichi 45–46, 82
SMITH 32
SOTH Alec 14,
STANO Tono 35
STEFFEN Maggie 56
STENRAM Eva 81
STEICHEN Edward 10, 43, 46, 50
STEINERT Otto 10, 11, 31, 39, 43-53,
81–82, 104–106
STIBOR Miroslav 34
STIEGLITZ Alfred 32, 43
STOURDZÉ Sam 55
STRACHE Wolf 46
STRAND Paul 32, 75, 76
STURGES Jock 27, 32
ŠTYRSKÝ Jindřich 33
SULTAN Larry 27–28

T

TATE Sharon 33
TICHÝ Miroslav 16, 65
TILLMANS Wolfgang 21, 32
TOSCANI Oliviero 32
TOTH Tas 10, 103
TYNDYK Tomasz 36

U

UEDA Shoji 31, 44
UMBERT Otto (UMBO) 39
URHAUSEN Romain 1-3, 5, 7, 9–12, 17,
18, 21, 39, 40–108
UT Nick 58

V

VAN DER ELSKEN Ed 50
VASARELY Victor 94
VITTACHI Brianna 25
VON BOCH Monika 47, 53–54, 105–106

VON GLOEDEN Wilhelm 32

W

WALERICH Michèle 55

WALENTINY Jos 103

WEBER Bruce 32

WEBER Nic 51-52

WEEGEE 29

WEISS Sabine 50

WERCOLLIER Lucien 103

WESTON Edward 21, 32, 44

WEYER Anne 98

WHITE Clarence Hudson 43

WILCZYK Wojciech 13

WILKE Hannah 32

WINANT Carmen 18

WIŠKOVSKÝ Eugen 32

WITKIN Joel-Peter 30, 32

WOJNAROWICZ David 32

Y

YAMANAKA Manabu 32