SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě



DISERTAČNÍ TEORETICKÁ PRÁCE

Ošklivost ve fotografii po roce 1945

Opava 2024

Ing. MgA. Daniel Poláček

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

Studijní obor: **Tvůrčí fotografie**

Ošklivost ve fotografii po roce 1945

Ugliness in photography after 1945

Ing. MgA. Daniel Poláček

Disertační teoretická práce

Vedoucí práce: doc. Mgr. MgA. Tomáš Pospěch, Ph.D.
Oponent: prof. PhDr. Vladimír Birgus
Opava 2024

Abstrakt

Disertační práce zkoumá fenomén ošklivosti v moderní fotografii po roce 1945. Poskytuje teoretický rámec pro pochopení ošklivosti v kontextu dějin umění a estetiky, se zaměřením na fotografii. Analyzuje díla vybraných fotografů využívajících ošklivost a integruje teorie Umberta Eca a Marka Williama Rocheho, včetně dalších interdisciplinárních přístupů. Cílem je nabídnout mnohovrstevnatou analýzu role ošklivosti v moderní fotografii a jejím kulturním kontextu.

Klíčová slova

Ošklivost, fotografie, estetika, umění, vizuální kultura, Umberto Eco, Mark William Roche, interdisciplinární přístup, 20. století, současné umění

Abstract

This dissertation explores ugliness in modern photography after 1945, offering a theoretical framework within art history and aesthetics, focused on photography. It analyzes works by selected photographers who incorporate ugliness, integrating theories by Umberto Eco and Mark William Roche, along with additional interdisciplinary approaches. The aim is to provide a multi-layered analysis of ugliness's role in modern photography and its broader cultural context.

Key Words

Ugliness, photography, aesthetics, art, visual culture, Umberto Eco, Mark William Roche, interdisciplinary approach, 20th century, contemporary art

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

ZADÁNÍ DISERTAČNÍ PRÁCE

Akademický rok: 2024/2025

Zadávající ústav:	Institut tvůrčí fotografie
Student:	MgA. Ing. Daniel Poláček
UČO:	30659
Program:	Filmové, televizní a fotografické umění a nová média
Obor:	Tvůrčí fotografie
Téma práce:	Ošklivost ve fotografii po roce 1945
Téma práce anglicky:	Ugliness in photography after 1945
Zadání:	Disertační práce poskytuje teoretický rámec pro zkoumání fenoménu ošklivosti ve fotografii po roce 1945, přičemž se zaměřuje na různé interpretace a přístupy k tomuto tématu. Cílem je analyzovat a zhodnotit vybraná fotografická díla, která tento fenomén reflektují, a nabídnout interdisciplinární pohled na jeho význam a důsledky v kontextu moderní vizuální kultury. Součástí práce je také návrh struktury typologie ošklivosti ve fotografii, který poskytuje systematický přístup k analýze daného fenoménu.
Literatura:	ECO, Umberto. Dějiny ošklivosti. Praha: Argo, 2007. ECO, Umberto. Ošklivost. In: ECO, Umberto. Na ramenech obrů: Přednášky na konferenci La Milanesiana 2001-2015. Příbram: Argo, 2018. ROCHE, Mark William. The Function of the Ugly in Enhancing the Expressivity of Art. In: HÖSLE, Vittorio. The Many Faces of Beauty. 2. Notre Dame, Indian, USA: University of Notre Dame Press, 2022. ROCHE, Mark William. Beautiful Ugliness: Christianity, Modernity, and the Arts: Christianity, Modernity, and the Arts. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2023. ROSENKRANZ, Karl, Andrei POP a Mechtild WIDRICH. Aesthetics of Ugliness – A Critical Edition. Londýn, UK ; New York: Bloomsbury Academic, 2015. HENDERSON, Gretchen E. Ugliness: A Cultural History: A Cultural History. Londýn: Reaktion Books, 2015. SONTAG, Susan. On Photography. S.l: Rosetta Books, 2020. HAGMAN, George. On Ugliness. The Psychoanalytic Quarterly. 72(4), 959-985., 2003. DIETRICH, Philip a Thomas KNIEPER. (Neuro)Aesthetics: Beauty, Ugliness, and Ethics: Beauty, Ugliness, and Ethics. PsyCh Journal. 11(5), 2021. RODRIGUES, Sara, PRZYBYLO, Ela, ed. On the Politics of Ugliness. London: Palgrave Macmillan, 2018.

Vedoucí práce: doc. Mgr. Tomáš Pospěch, Ph.D.

Datum zadání práce: 5. 9. 2024

Souhlasím se zadáním (podpis, datum):

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

Prohlášení

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

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

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

V Praze dne 25. srpna 2024 Ing. MgA. Daniel Poláček

Poděkování

Chtěl bych poděkovat doc. Mgr. MgA. Tomášovi Pospěchovi, Ph.D. a prof. PhDr. Vladimíru Birgusovi za výbornou spolupráci ochotu, podporu a poskytnuté věcné připomínky a rady.

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

V Praze dne 25. srpna 2024 Ing. MgA. Daniel Poláček

Obsah

1. Úvod 15

2. Teoretický rámec: Definice ošklivosti, historický kontext a vývoj pojmu ošklivosti a rešerše vybrané literatury doplňující výzkum fenoménu ošklivosti 19

2.1. Definice ošklivosti 19

2.2. Historický kontext a vývoj chápání pojmu ošklivosti 24

2.3. Rešerše vybrané literatury rozšiřující teoretický výzkum fenoménu ošklivosti 37

2.3.1. Pojetí ošklivosti u Umberta Eca 40

2.3.1.1. Umberto Eco a jeho kniha „Dějiny ošklivosti“ 40

2.3.1.2. Umberto Eco a jeho esej „Ošklivost“ 61

2.3.1.3. Zhodnocení použitelnosti myšlenek Umberta Eca ve výzkumu fenoménu ošklivosti ve fotografii po roce 1945 67

2.3.2. Pojetí ošklivosti u Marka Williama Rocha 71

2.3.2.1. Mark William Roche a jeho odborný příspěvek „Funkce ošklivosti v expresivitě umění“ 71

2.3.2.2. Mark William Roche a jeho kniha „Krásná ošklivost: Křesťanství, modernost a umění“ 78

2.3.2.3. Zhodnocení použitelnosti myšlenek Marka Williama Rocheho ve výzkumu fenoménu ošklivosti ve fotografii po roce 1945 94

2.3.3. Pojetí ošklivosti u dalších vybraných autorů 107

2.3.3.1. Karl Rosenkranz 107

2.3.3.1.1. Zhodnocení použitelnosti myšlenek Karla Rosenkranze ve výzkumu fenoménu ošklivosti ve fotografii po roce 1945 111

2.3.3.2. Gretchen E. Hendersonová 113

2.3.3.2.1. Zhodnocení použitelnosti myšlenek Gretchen E. Hendersonové ve výzkumu fenoménu ošklivosti ve fotografii po roce 1945 117

2.3.3.3. Susan Sontagová 118

2.3.3.3.1. Zhodnocení použitelnosti myšlenek Susan Sontagové ve výzkumu fenoménu ošklivosti ve fotografii po roce 1945 122

2.3.4. Interdisciplinární přístup k ošklivosti. Pojetí ošklivosti z hlediska psychologie, neuroestetiky a etiky 125

2.3.4.1. George Allen Hagman 125

2.3.4.1.1. Zhodnocení použitelnosti myšlenek Georgeho Allena Hagmana ve výzkumu fenoménu ošklivosti ve fotografii po roce 1945 129

2.3.4.2. Philip Dietrich a Thomas Knieper 131
2.3.4.2.1. Zhodnocení použitelnosti myšlenek Philipa Dietricha a Thomase Kniepera ve výzkumu fenoménu ošklivosti ve fotografii po roce 1945 136
2.3.4.3. Sara Rodriguesová a Ela Przybylová 140
2.3.4.3.1. Zhodnocení použitelnosti myšlenek Sary Rodriguesové a Ely Przybylové ve výzkumu fenoménu ošklivosti ve fotografii po roce 1945 146
2.4. Shrnutí teoretického rámce a návrh struktury vhodné typologie ošklivosti ve fotografii 148

3. Metodologie výzkumu fenoménu ošklivosti ve fotografii po roce 1945 165
3.1. Stanovení vhodných kategorií typologie ošklivosti ve fotografii 165
3.1.1. Fyzická ošklivost 166
3.1.2. Estetická ošklivost 167
3.1.3. Ošklivost zobrazování násilí a smrti 168
3.1.4. Morální a etická ošklivost 169
3.1.5. Kulturní a relativní ošklivost 170
3.1.6. Psychologická a emocionální ošklivost 171
3.1.7. Sociální a politická ošklivost 173
3.1.8. Shrnutí a zhodnocení návrhu vypracované typologie ošklivosti 174
3.2. Metodologie analýzy fotografických děl znázorňujících ošklivost ve fotografii po roce 1945 175
3.3. Shrnutí metodologické sekce 179

4. Analýza vybraných fotografických děl pořízených po roce 1945 obsahujících různé druhy fenoménu ošklivosti 180
4.1. Fyzická ošklivost 181
4.1.1. Diane Arbusová 181
4.1.1.1. Informace o autorce 181
4.1.1.2. Analýza fenoménu ošklivosti na vybraných fotografiích Diany Arbusové 187
4.1.1.2.1. Identifikace vybraných fotografických děl k výzkumu 187
4.1.1.2.1.1. Fotografie: Diane Arbus, Russian Midget Friends in a Living Room on 100th Street, N.Y.C., 1963 188
4.1.1.2.1.1.1. Identifikace fotografického díla 188
4.1.1.2.1.1.2. Kontextualizace díla 189
4.1.1.2.1.1.3. Kategorizace ošklivosti 189
4.1.1.2.1.1.4. Formální analýza 190
4.1.1.2.1.1.4.1. Shrnutí formální analýzy snímku 192

4.1.1.2.1.1.5. Tematická analýza 192
4.1.1.2.1.1.6. Psychologická a emocionální analýza 193
4.1.1.2.1.1.7. Sociální a kulturní analýza 193
4.1.1.2.1.1.8. Analýza vizuálních znaků ošklivosti 193
4.1.1.2.1.1.9. Analýza kontextuálních znaků ošklivosti 194
4.1.1.2.1.1.10. Shrnutí celkové analýzy snímku. Interpretace a diskuse 195
4.1.1.2.1.2. Fotografie: Diane Arbus, Patriotic Young Man with a Flag, N.Y.C., 1967 197
4.1.1.2.1.2.1. Identifikace fotografického díla 197
4.1.1.2.1.2.2. Kontextualizace díla 198
4.1.1.2.1.2.3. Kategorizace ošklivosti 198
4.1.1.2.1.2.4. Formální analýza 199
4.1.1.2.1.2.4.1. Shrnutí formální analýzy snímku 201
4.1.1.2.1.2.5. Tematická analýza 201
4.1.1.2.1.2.6. Psychologická a emocionální analýza 202
4.1.1.2.1.2.7. Sociální a kulturní analýza 203
4.1.1.2.1.2.8. Analýza vizuálních znaků ošklivosti 203
4.1.1.2.1.2.9. Analýza kontextuálních znaků ošklivosti 204
4.1.1.2.1.2.10. Shrnutí celkové analýzy snímku. Interpretace a diskuse 206
4.1.1.2.1.3. Fotografie: Diane Arbus, Jewish Giant At Home With His Parents In The Bronx, New York, 1970 207
4.1.1.2.1.3.1. Identifikace fotografického díla 207
4.1.1.2.1.3.2. Kontextualizace díla 208
4.1.1.2.1.3.3. Kategorizace ošklivosti 209
4.1.1.2.1.3.4. Formální analýza 210
4.1.1.2.1.3.4.1. Shrnutí formální analýzy snímku 213
4.1.1.2.1.3.5. Tematická analýza 213
4.1.1.2.1.3.6. Psychologická a emocionální analýza 214
4.1.1.2.1.3.7. Sociální a kulturní analýza 214
4.1.1.2.1.3.8. Analýza vizuálních znaků ošklivosti 215
4.1.1.2.1.3.9. Analýza kontextuálních znaků ošklivosti 216
4.1.1.2.1.3.10. Shrnutí celkové analýzy snímku. Interpretace a diskuse 218
4.1.1.2.1.4. Fotografie: Diane Arbus, Untitled 1, 1970-1971 220
4.1.1.2.1.4.1. Identifikace fotografického díla 220
4.1.1.2.1.4.2. Kontextualizace díla 221
4.1.1.2.1.4.3. Kategorizace ošklivosti 222
4.1.1.2.1.4.4. Formální analýza 223

4.1.1.2.1.4.4.1. Shrnutí formální analýzy snímku 224
4.1.1.2.1.4.5. Tematická analýza 225
4.1.1.2.1.4.6. Psychologická a emocionální analýza 225
4.1.1.2.1.4.7. Sociální a kulturní analýza 226
4.1.1.2.1.4.8. Analýza vizuálních znaků ošklivosti 227
4.1.1.2.1.4.9. Analýza kontextuálních znaků ošklivosti 228
4.1.1.2.1.4.10. Shrnutí celkové analýzy snímku. Interpretace a diskuse 229
4.1.2. Bruce Gilden 231
4.1.2.1. Informace o autorovi 231
4.1.2.2. Analýza fenoménu ošklivosti na vybrané fotografii Bruce Gildena 234
4.1.2.2.1. Identifikace vybraného fotografického díla k výzkumu 234
4.1.2.2.1.1. Fotografie: Bruce Gilden, Untitled (z cyklu FACE), West Bromwich, England, 2013. 235
4.1.2.2.1.1.1. Identifikace fotografického díla 235
4.1.2.2.1.1.2. Kontextualizace díla 236
4.1.2.2.1.1.3. Kategorizace ošklivosti 236
4.1.2.2.1.1.4. Formální analýza 237
4.1.2.2.1.1.4.1. Shrnutí formální analýzy snímku 240
4.1.2.2.1.1.5. Tematická analýza 241
4.1.2.2.1.1.6. Psychologická a emocionální analýza 242
4.1.2.2.1.1.7. Sociální a kulturní analýza 242
4.1.2.2.1.1.8. Analýza vizuálních znaků ošklivosti 243
4.1.2.2.1.1.9. Analýza kontextuálních znaků ošklivosti 243
4.1.2.2.1.1.10. Shrnutí celkové analýzy snímku. Interpretace a diskuse 244
4.2. Estetická ošklivost 246
4.2.1. Cindy Shermanová 246
4.2.1.1. Informace o autorce 246
4.2.1.2. Analýza fenoménu ošklivosti na vybrané fotografii Cindy Shermanové 251
4.2.1.2.1. Identifikace vybraného fotografického díla k výzkumu 251
4.2.1.2.1.1. Fotografie: Cindy Shermanová, Untitled #140, From the Fairy Tales Series, 1985 252
4.2.1.2.1.1.1. Identifikace fotografického díla 252
4.2.1.2.1.1.2. Kontextualizace díla 253
4.2.1.2.1.1.3. Kategorizace ošklivosti 254
4.2.1.2.1.1.4. Formální analýza 254
4.2.1.2.1.1.4.1. Shrnutí formální analýzy snímku 256

4.2.1.2.1.1.5. Tematická analýza 257
4.2.1.2.1.1.6. Psychologická a emocionální analýza 259
4.2.1.2.1.1.7. Sociální a kulturní analýza 260
4.2.1.2.1.1.8. Analýza vizuálních znaků ošklivosti 262
4.2.1.2.1.1.9. Analýza kontextuálních znaků ošklivosti 263
4.2.1.2.1.1.10. Shrnutí celkové analýzy snímku. Interpretace a diskuse 265
4.2.2. Joel-Peter Witkin 269
4.2.2.1. Informace o autorovi 269
4.2.2.2. Analýza fenoménu ošklivosti na vybraných fotografiích Joel-Petera Witkina 275
4.2.2.2.1. Identifikace vybraného fotografického díla k výzkumu 275
4.2.2.2.1.1. Fotografie: Joel-Peter Witkin, Daphne and Apollo, 1990 276
4.2.2.2.1.1.1. Identifikace fotografického díla 276
4.2.2.2.1.1.2. Kontextualizace díla 278
4.2.2.2.1.1.3. Kategorizace ošklivosti 279
4.2.2.2.1.1.4. Formální analýza 280
4.2.2.2.1.1.4.1. Shrnutí formální analýzy snímku 282
4.2.2.2.1.1.5. Tematická analýza 284
4.2.2.2.1.1.6. Psychologická a emocionální analýza 285
4.2.2.2.1.1.7. Sociální a kulturní analýza 288
4.2.2.2.1.1.8. Analýza vizuálních znaků ošklivosti 289
4.2.2.2.1.1.9. Analýza kontextuálních znaků ošklivosti 291
4.2.2.2.1.1.10. Shrnutí celkové analýzy snímku. Interpretace a diskuse 293
4.2.2.2.1.2. Fotografie: Joel-Peter Witkin, Le Baiser (The Kiss), N. M., 1982 296
4.2.2.2.1.2.1. Identifikace fotografického díla 296
4.2.2.2.1.2.2. Kontextualizace díla 298
4.2.2.2.1.2.3. Kategorizace ošklivosti 300
4.2.2.2.1.2.4. Formální analýza 302
4.2.2.2.1.2.4.1. Shrnutí formální analýzy snímku 304
4.2.2.2.1.2.5. Tematická analýza 305
4.2.2.2.1.2.6. Psychologická a emocionální analýza 307
4.2.2.2.1.2.7. Sociální a kulturní analýza 311
4.2.2.2.1.2.8. Analýza vizuálních znaků ošklivosti 315
4.2.2.2.1.2.9. Analýza kontextuálních znaků ošklivosti 318
4.2.2.2.1.2.10. Shrnutí celkové analýzy snímku. Interpretace a diskuse 321

5. Další vybraní autoři, v jejichž fotografickém díle je možné identifikovat fenomén ošklivosti **323**

5.1. Richard Avedon 325

5.2. Antonín Kratochvíl 329

5.3. Soham Gupta 332

5.4. Manabu Yamanaka 337

5.5. Andres Serrano 346

5.6. Boris Michajlov 359

5.7. Enrique Metinides 371

5.8. Robert Mapplethorpe 380

5.9. Nan Goldinová 391

5.10. Rimaldas Viksraitis 396

5.11. James Nachtwey 403

5.12. Roger Ballen 412

5.13. Josef Koudelka 422

5.14. Donna Ferratová 428

5.15. Richard Billingham 436

5.16. David Nebreda 448

5.17. Shrnutí explorativního přehledu autorů, v jejichž fotografickém díle je možné identifikovat fenomén ošklivosti 461

6. Závěr **463**

7. Bibliografie **468**

8. Jmenný rejstřík **494**

1. Úvod

Fenomén ošklivosti představuje jev, který zasahuje do mnoha oblastí. Můžeme se s ním setkat v umění, v estetice, v sociologii, v psychologii a v dalších disciplínách lidského bádání. Bývá často zjednodušeně vnímán jako protipól krásy. Při zevrubnějším pohledu na fenomén ošklivosti je ale patrné, že fenomén ošklivosti představuje komplikovaný jev, pro jehož správné poznání je potřeba klást zvýšenou pozornost na pochopení kulturních, sociálních a historických kontextů v rámci kterých byla ošklivost jako taková vytvářena jejím tvůrcem a přijímána divákem, jenž na ni nahlíží. Tato disertační práce se sice pokusí zkoumat fenomén ošklivosti z interdisciplinární perspektivy pro jeho hlubší porozumění, avšak jejím hlavním cílem je důkladný výzkum tohoto jevu ve sféře umělecké a dokumentární fotografie od vybraných autorů a autorek po roce 1945. Vzhledem k rozsáhlosti tématu a dalším omezením jsem zvolil kombinaci detailní analýzy v rámci dvou klíčových kategorií ošklivosti a přehledové studie dalších 16 autorů a autorek. Celkem jsem v této disertační práci analyzoval a představil díla 20 fotografů a fotografek, což poskytuje široký přehled o fenoménu ošklivosti ve fotografii. Aby v tomto směru výzkumu mohla tato disertační práce přinést relevantní přidanou hodnotu, budu se snažit prostřednictvím studia vybrané relevantní literatury porozumět i chápání fenoménu ošklivosti v oblasti umění, neboť bez tohoto poznání není možné komplexně zkoumat a analyzovat výskyt ošklivosti ve fotografii. Fotografie nesoucí v sobě přítomnost fenoménu ošklivosti má, podobně jako samotné umění, schopnost provokovat a zpochybňujícím způsobem revidovat zavedené estetické normy. Fenomén ošklivosti taktéž může odkazovat na stav reality a nastavovat ji kritickým způsobem zrcadlo.

Volba časového období pro výzkum fenoménu ošklivosti po roce 1945 není náhodná. Ve středu 20. století totiž nabyl fenomén ošklivosti ve fotografii na intenzitě. Bylo tomu tak z toho důvodu, že lidstvo mělo čerstvě za sebou hrůzné zkázy, jež přinesla druhá světová válka,

a zároveň docházelo k významným společenským změnám. Fotografie se řadila mezi média, která zaznamenávala a zprostředkovávala autentické svědectví o ošklivosti těchto válečných hrůz, sociálních nespravedlností a brutálních stránek lidské existence. Tyto skutečnosti zanechaly výraznou stopu v uměleckých směrech a proudech, jež se v této historické fázi začaly vyvíjet a formovat. Fenomén ošklivosti po roce 1945 získal na důležitosti, což významně ovlivnilo nejen umění, ale i celou kulturu.

V souvislosti s výzkumem fenoménu ošklivosti ve fotografii po roce 1945 je možné v prvé řadě narazit na problém toho, že se jedná stále o málo probádanou oblast, na rozdíl od výzkumu ošklivosti v oblasti umění a estetiky. To pro mě znamená výzvu a ambici napomoci tento nedostatek překonat svou disertační prací, která se pokouší zaplnit toto vědomostní vakuum.

Výzkum fenoménu ošklivosti zahájím v první sekci této disertační práce přehledem vybrané literatury a teoretických rámců, které se věnují tématu ošklivosti v umění a fotografii. Tento přehled mi umožní ošklivost jako takovou definovat a nahlížet na ni z různých úhlů pohledu. Hlavními referenčními body budou teoretické práce Umberta Eca a Marka Williama Rocheho, které se fenoménu ošklivosti velmi podrobně věnují. Pro doplnění a rozšíření výzkumu využiji také další významné zdroje, jako jsou například práce Karla Rosenkranze, Gretchen E. Hendersonové a dalších autorů, které mi umožní nahlížet na fenomén ošklivosti z interdisciplinárního hlediska.

Na základě získaných znalostí následně vypracuji typologii různých druhů ošklivosti ve fotografii. V rámci této typologie budu analyzovat vybraná díla od čtyř fotografů tvořících po roce 1945, přičemž se zaměřím na kategorie fyzické a estetické ošklivosti. Tato kvalitativní analýza bude doplněna explorativním přehledem dalších autorů a autorek, jejichž tvorba zahrnuje různé druhy ošklivosti dle vypracované typologie. V této části disertační práce se zaměřím na diskusi nad uměleckými a tvůrčími přístupy a technikami, jimiž autoři vtiskávají fenomén ošklivosti do svých děl. Zdůrazním také, že snahy o kategorizaci fenoménu ošklivosti ve fotografii by měly být chápány jako orientační, nikoliv jako absolutně dané

kategorie. Tento přístup zohledňuje skutečnost, že díla vybraných autorů mohou svou povahou a kontextem obsahu spadat do více než jedné kategorie ošklivosti zároveň. V závěru disertační práce provedu shrnutí poznatků o výskytu fenoménu ošklivosti ve fotografii po roce 1945, zhodnotím hlavní přístupy a navrhnu doporučení pro další výzkum v této oblasti. Na základě rozsáhlého teoretického rámce, který vypracuji s ohledem na nedostatek specializovaných teoretických zdrojů zaměřených výhradně na ošklivost ve fotografii, vytvořím ucelenou typologii ošklivosti. Tato typologie poskytne vhodný nástroj pro výzkum fenoménu ošklivosti ve fotografii pořízené po roce 1945 a nabídne nový pohled na to, jak tento fenomén analyzovat a interpretovat v kontextu uměleckého a dokumentárního zobrazování.

Pro přehlednost zde shrnu a upřesním výše uvedené úvodní informace ve formě struktury disertační práce „Ošklivost ve fotografii po roce 1945".

Disertační práce bude strukturována do následujících kapitol:

1. **Úvod:** Představení tématu a významu studia fenoménu ošklivosti ve fotografii, přehled literatury a teoretických rámců.

2. **Teoretický rámec:** Definice ošklivosti na základě rešerše vybrané literatury, historický kontext a vývoj pojmu ošklivosti.

3. **Metodologie:** Popis metodologie použité při analýze fotografických děl, kategorizace ošklivosti ve fotografii.

4. **Analýza fotografických děl:** Detailní analýza vybraných děl čtyř fotografů v rámci kategorií fyzické a estetické ošklivosti podle stanovené typologie, diskuse nad uměleckými přístupy a technikami.

5. **Další vybraní autoři, v jejichž fotografickém díle je možné identifikovat fenomén ošklivosti:** V této kapitole představuji přehled dalších 16 autorů a jejich děl, ve kterých lze identifikovat různé aspekty všech navržených kategorií ošklivosti. Tento

přehled ukazuje, jak se jednotlivé kategorie ošklivosti mohou překrývat a vzájemně doplňovat, čímž fenomén ošklivosti ve fotografii získává mnohoznačný a různorodý charakter.

6. **Závěr:** Shrnutí poznatků o výskytu fenoménu ošklivosti ve fotografii po roce 1945, zhodnocení a doporučení pro další výzkum.

7. **Bibliografie**

8. **Jmenný rejstřík**

2. Teoretický rámec: Definice ošklivosti, historický kontext a vývoj pojmu ošklivosti a rešerše vybrané literatury doplňující výzkum fenoménu ošklivosti

2.1. Definice ošklivosti

Definice pojmu ošklivosti je velice komplikovaná a mnohotvárná problematika, které jsem se zevrubně věnoval již v teoretickém rámci své diplomové práce „Zobrazení fenoménu ošklivosti ve fotografii po roce 1945 na vybraných příkladech" z roku 2019, a proto budu v této disertační práci navazovat na tehdy učiněné závěry a zjištění. Protože jsem už v této zmiňované své diplomové práci z části vycházel při snaze definovat pojem „ošklivost" z koncepce Umberta Eca, tak tímto předestírám, že se v této části disertační práce budu odkazovat na některé myšlenky plynoucí z Ecova díla „Dějiny ošklivosti" ještě dříve, než se mu budu později věnovat v literární rešerši na jiném místě této práce.

V této části disertační práci bych rád blíže specifikoval vybrané významové nuance pojmu ošklivost, jež lze v současnosti nahlížet rozličnými způsoby. Nejfrekventovanější a obecně sdílené pojetí ošklivosti ústí v lapidární závěr, že ošklivost představuje protipól krásy[1]. Na tomto místě je třeba podotknout, že zatímco fenoménu krásy se v teoretické rovině filozofie a estetiky dostalo v průběhu dějin naší civilizace poměrně důkladného a podrobného zkoumání, tématu ošklivosti byla věnována mnohem menší pozornost a zpravidla se o ní hovořilo jen okrajově a ve stručnosti. Panuje zde tedy signifikantní disproporce, pokud jde o míru teoretického probádání fenoménů krásy a ošklivosti. Zatímco kráse bylo v dějinách evropské civilizace v rámci filozoficko-estetického diskurzu věnováno nezměrné množství erudicí oplývajících pojednání, ošklivost byla většinou odsunuta na periferii zájmu a musela se spokojit s marginálními a zhuštěnými zmínkami[2].

[1] (Eco, 2007), s. 1; čerpáno z: (Poláček, 2019), s. 12.

[2] Tamtéž.

Než přistoupím k následnému představení možných náhledů na fenomén ošklivosti, považuji za vhodné alespoň zcela obecně charakterizovat pojetí krásy, aby se lépe ozřejmila představa krásy, vůči níž lze ošklivost vymezovat. V publikaci „Estetický slovník" z roku 1995 je krása popsána mimo jiné následovně: „*Krásné je to, co je oceňováno pozitivně, co se líbí, co působí přitažlivě, co se jeví jako roztomilé nebo co vzbuzuje obdiv.*"[3] V této definici se prolínají četné aspekty pojetí krásy, od jejího smyslového vnímání až po její morální oceňování, přičemž krása může být brána jako jakási vnímaná dokonalost či ideál zkoumaného předmětu, osoby či události[4].

S ohledem na zaměření této práce, priority fotografické problematiky a omezený rozsah zde není možné hlouběji rozebírat teoretické diskuse o pojetí krásy, jejichž historie sahá více než dva tisíce let do minulosti. Jako výchozí tezi vhodnou pro přístup k možným pohledům na fenomén ošklivosti proto uvádím koncepci tzv. apollinské krásy, kterou popisoval německý filozof Friedrich Nietzsche a jejíž interpretaci podal Umberto Eco a jež jsem rovněž uváděl ve své předchozí diplomové práci z roku 2019. Z tohoto hlediska lze Nietzscheho apollinskou krásu definovat jako poklidnou harmonii, v níž lze rozpoznat převládající řád a klid. Mezi atributy krásy lze zařadit také obecné principy symetrie či kompozice výtvarného díla[5].

Nahlížíme-li na krásu jako na dokonalost a harmonii prvků tvořících pozorovaný objekt, lze konstatovat, že objekty postrádající dokonalost či obsahující nesourodé prvky v sobě zahrnují atributy, které snižují či dokonce zcela potlačují vnímanou úroveň krásy. Dostáváme se tak k fenoménu ošklivosti, který bude v následujících odstavcích stručně nastíněn[6].

[3] (Henckmann, 1995), s. 108; čerpáno z: (Poláček, 2019), s. 12.

[4] (Eco, 2015), s. 12; čerpáno z: (Poláček, 2019), s. 12.

[5] (Eco, 2015), s. 58; čerpáno z (Poláček, 2019, s. 13.

[6] (Poláček, 2019), s. 13.

V českém jazyce používáme pojmy ošklivost či šerednost pro vyjádření estetického protikladu, kterým hodnotíme věci nehezké povahy[7]. Tato slova naznačují něco, co může vyvolávat nepříjemné pocity, asociace nebezpečí nebo odchylky od morálních norem směrem k nevhodnosti[8].

Z pohledu etymologie je možné si povšimnout, že emoční zabarvení slov „krásný" a „ošklivý" se liší. V českém vydání knihy „Dějiny ošklivosti" od Umberta Eca z roku 2007 je výčet přímých či vzdálenější synonym ke slovům krásný / ošklivý líčen tímto způsobem: „*Když zkoumáme synonyma ke slovům krása a ošklivost, je zřejmé, že zatímco za krásné je považováno to, co je půvabné, líbezné, milé, přitažlivé, sympatické, spanilé, rozkošné, úchvatné, harmonické, obdivuhodné, něžné, líbezné, okouzlující, velkolepé, skvělé, podmanivé, vznešené, znamenité, nádherné, pohádkové, fantastické, čarovné, podivuhodné, hodnotné, ohromující, skvostné, ušlechtilé, okázalé, pak ošklivé je to, co budí odpor, co je hrůzostrašné, šeredné, nepříjemné, groteskní, ohavné, hnusné, nenáviděné, neslušné, nečisté, špinavé, obscénní, odpudivé, strašné, mrzké, monstrózní, hrůzné, odporné, strašlivé, oplzlé, necudné, hrozné, úděsné, špatné, tíživé, nechutné, nesnesitelné, protivné, páchnoucí, děsivé, nedůstojné, nehezké, mrzuté, tísnivé, neslušné, znetvořené, nesouladné, ohyzdné …*"[9]. Z tohoto příkladu českých synonym, jež se mohou vázat k slovnímu vyjádření fenoménu ošklivosti v českém jazyce je možné dojít k poznatku, že zatímco pojem „krása / krásný" vnímáme spíše pozitivně či neutrálně, tak výraz „ošklivý / šeredný" v nás pro změnu vyvolává negativní, odmítavý postoj. Tento postřeh by mohl částečně vysvětlovat, proč v kontextu historických studií estetických kategorií, kam patří jak krása, tak ošklivost, měla ošklivost ve srovnání s krásou spíše podřadné, někdy až téměř stigmatizující postavení. Je to pochopitelné, protože lidé se raději věnují něčemu

[7] (Zuska, 2003), s. 320; čerpáno z (Poláček, 2019), s. 13.

[8] (Poláček, 2019), s. 13.

[9] (Eco, 2007), s. 16; čerpáno z (Poláček, 2019, s. 13.

krásnému, co je naplňuje příjemnými pocity, než něčemu ošklivému, co vyvolává pocity odporu.[10]

Při uvažování o formách, které může ošklivost nabývat v oblasti výtvarného umění, je důležité reflektovat, jaký je základní charakter této posuzované ošklivosti. Už ve své diplomové práce jsem v této souvislosti uváděl myšlenky Umberta Eca, který se na základní úrovni pokoušel fenomén ošklivosti definovat ve své knize „Dějiny ošklivosti"[11]. Umberto Eco rozlišuje v obecném slova smyslu dvě kategorie ošklivosti, a sice tzv. „ošklivost o sobě" a „ošklivost formální"[12]. Podle Eca lze termín „ošklivost o sobě" chápat jako typ ošklivosti, který vyvolává v našem vnímání odpudivou reakci již díky své samotné fyzické povaze (například výkaly, zapáchající rozkládající se tělo zvířete či člověka, hnisající rány apod.)[13]. Označení „ošklivost formální" pak Eco interpretuje jako „nerovnováhu ve vyváženém vztahu mezi jednotlivými částmi celku"[14]. Tato interpretace ošklivosti může zahrnovat například představu lidské tváře, jejíž některé prvky se odchylují od obvyklých velikostí a proporcí, nebo dokonce chybějící prvky ve tváři, které by tam normálně měly být, leč tam nejsou[15].

Eco řadí mezi formální ošklivost i estetický úsudek, že umělecké dílo je špatně zpracované. Všímá si také, že umění může zobrazovat obě tyto kategorie ošklivosti – tu, která je inherentně odpudivá, a tu, která pramení z nevyváženosti a nesouladu formálních prvků.

Autor poznamenává, že umělec, který tyto formy ošklivosti dokáže mistrovsky ztvárnit, může v divákovi vyvolat estetický prožitek krásy, což vychází z Aristotelova filozofického odkazu a toto paradigma přetrvává až do současnosti. V této souvislosti je

[10] (Poláček, 2019), s. 13–14.

[11]Tamtéž, s. 14–15.

[12] (Eco, 2007), s. 19; čerpáno z: (Poláček, 2019), s. 14.

[13] Tamtéž.

[14] Tamtéž.

[15] Tamtéž.

důležité uvědomit si, že před nástupem dokumentačních médií byly dochované umělecké artefakty jediným svědectvím dobového chápání ošklivosti napříč staletími[16]. Ve své diplomové práci jsem v souvislosti s bližším možným popisem fenoménu ošklivosti z hlediska jeho významové stránky uváděl i poznatky z publikace Jiřího Vaňka „Způsoby estetického prožívání" z roku 2009, která patří mezi málo českých zdrojů, jež se fenoménem ošklivosti podrobněji zabývají a jsou dostupné široké veřejnosti. Vaněk v ní stručně charakterizuje spektrum estetického hodnocení ve dvou rovinách – od krásného po ošklivé, přičemž v rámci ošklivosti rozlišuje čtyři subkategorie: ohavnost, ohyzdnost, šerednost a odpudivost. Dále je možné podle Vaňka hodnotit úroveň v rozsahu od vznešeného po nízké[17].

Posouzení uměleckého díla na škále od vznešeného po nízké a dospění k závěru, že dané dílo je z hlediska umělecké kvality nízké a tudíž ošklivé, mohou být myšlenkové procesy, ke kterým lze dojít při hodnocení ošklivosti kýče[18]. To může znít paradoxně, uvážíme-li, že kýč bývá považován za napodobeninu krásného umění, postrádající vlastní tvůrčí invenci autora, a navíc cílící na diváka s cílem servilně mu předložit umělecký objekt s primárním záměrem vyvolat co největší zalíbení. Nicméně pro určitý úzce vymezený okruh náročných a v uměleckých oborech erudovaných diváků představuje kýčovité „umění" rovněž fenomén ošklivosti[19]. Vidíme tedy, že fenomén ošklivosti se může projevovat u věcí, které se snažily servilně a přehnaně zalíbit divákovi nad rámec akceptovatelné míry uměleckého vkusu[20].

[16] (Eco, 2007), s. 19; čerpáno z: (Poláček, 2019), s. 15.

[17] (Vaněk, 2009), s.15; čerpáno z: (Poláček, 2019, s. 15.

[18] (Poláček, 2019), s. 15.

[19] (Eco, 2007), s. 394–397; čerpáno z: (Poláček, 2019), s. 16.

[20] (Poláček, 2019), s. 16.

2.2. Historický kontext a vývoj chápání pojmu ošklivosti

Definice a chápání fenoménu ošklivosti se v průběhu dějin myšlení naší západní civilizace postupně vyvíjely a měnily. Ve své diplomové práci z roku 2019[21] jsem se pokusil načrtnout některé dobové pohledy tehdejších myslitelů v různých časových etapách, kteří se tématem fenoménu ošklivosti zabývali.

Ve starověké antice, vyjma již výše uvedené myšlenky ospravedlnění existence ošklivosti v umění (v případě, že je mistrně ztvárněna) od Aristotela (viz definice formální ošklivosti), nebylo pro existenci ošklivosti uznání či pochopení. Antika byla pod silným vlivem filozofa Platóna, jehož učení ošklivost řadí pouze jako objekt vnímatelný skrze smysly, nikoliv však jako fenomén, který by existoval ve světě, který je nahlížen rozumem, nikoliv smysly. Důvodem je, že Platón na rozdíl od krásy (idea krásy) ošklivosti nepřiznává možnost existence, protože odmítá existenci nečistých idejí[22]. Učení stoické filozofie přiznávalo ošklivosti právo na existenci v případě, kdy působí jako kontrastní prvek, díky němuž síla krásy (ve srovnání se zobrazením ošklivé věci) ještě více vynikne[23].

Obdobně jako v antice, i ve středověku nebyla ošklivost koncepčně reflektována. V temném období středověku byla ošklivosti věnována minimální pozornost a snahy rozvíjet estetickou teorii na téma ošklivosti nebyly až na výjimky vyvíjeny[24]. Křesťanství, které bylo dominantní ideologií a kulturou ve středověké Evropě, bylo silně ovlivněno teologickými a filozofickými myšlenkami svatého Augustina. Ten se o existenci ošklivosti okrajově zmínil v rámci svého úsilí ospravedlnit existenci zla ve světě stvořeném Bohem[25]. Augustin popisuje

[21] (Poláček, 2019)

[22] (Stará, 2008), s. 13; čerpáno z: (Poláček, 2019), s. 16.

[23] (Stará, 2008), s. 15; čerpáno z: (Poláček, 2019, s. 16.

[24] (Poláček, 2019), s. 16.

[25] (Eco, 2007), s. 44; čerpáno z: (Poláček, 2019, s. 16.

ošklivost jako vadu, jako nedostatek předchozího dobra[26]. Protože podle Augustina Bůh stvořil svět bez záměrného umístění zla a ošklivosti v něm, Augustin odmítá samostatnou existenci zla a ošklivosti, neboť nemohou existovat bez předchozí existence dobra a krásy. Přesto Augustin připouští existenci chyb, které do určité míry přispívají k celkovému řádu, a odmítá úmyslnou existenci disharmonie a ignorování správných proporcí v uměleckých dílech. Eco při interpretaci Augustina uvádí příklad, že „*pokud je krásná dokonce i beztvará hmota, bude krásné také zvíře, které nerozvážní lidé považují za zrůdné: například opice, jež vykazuje správné proporce mezi svými údy*“[27]. To lze chápat jako pokus ospravedlnit existenci monster a zrůd, kterým lidé přisuzují tyto atributy z neznalosti, nepochopení či strachu. Augustinovo učení tak ovlivnilo následující období středověké scholastiky, kde docházelo k ospravedlnění existence ošklivosti jako součásti všeprostupující krásy vesmíru. V rámci středověkého scholastického paradigmatu bylo přijímáno, že i ošklivá stvoření přispívala k celkové harmonii světa, přestože rušila zavedený řád. Dále bylo v této perspektivě chápáno, že pokud ošklivost vznikla jako důsledek hříchu nebo trestného činu, narušená harmonie byla obnovena uložením trestu, mučednickou obětí nebo pokáním.

Zajímavé je, že středověké pojetí ošklivosti vycházející z praxe křesťanského náboženství, přes toleranci fyzické ošklivosti jako důsledek božího záměru, implikovalo i prvky diskriminace tělesně postižených a fyzicky znevýhodněných lidí, alespoň co se týče nároku na vykonávání kněžského povolání. Středověká teologie zavedla navíc koncept ošklivosti ducha vyplývající ze života v hříchu a jednání ve zlu[28].

Až po několika staletích ve vývoji evropského myšlení se fenomén ošklivosti dočkal větší pozornosti ze strany filozoficko-estetického uvažování[29]. V období klasicismu, v roce 1766, německý spisovatel a filozof Gotthold Ephraim Lessing publikoval pojednání nazvané

[26] Tamtéž.

[27] (Eco, 2007), s. 44; čerpáno z: (Poláček, 2019), s. 16–17.

[28] (Vaněk, 2009), s. 25; čerpáno z: (Poláček, 2019), s. 17–18.

[29] (Poláček, 2019), s. 18.

Láokoón, ve kterém vymezil hranice zobrazování ve výtvarném umění a poezii. Klíčovou roli v Lessingových úvahách hrál právě fenomén ošklivosti a možnosti její autentické reprezentace v různých uměleckých disciplínách.

Lessing ve svém spise analyzuje nalezenou sousoší od rhodských umělců z 1. století př. n. l., které zobrazuje kněze z mytické Troje, který je spolu se svými dvěma syny na popud bohyně Minervy uškrcen dvěma monstrózními hady[30]. Tento děj z antických bájí byl ztvárněn i v básni od Vergilia, kde je barvitě popsán hrůzostrašnými výkřiky a projevy bolesti rdoušených osob. Nicméně sochaři sousoší vytvořili tak, že na něm zachycené postavy, přes děsuplnou podstatu scény, vypadají vznešeně a krásně[31]. Lessing v Láokoónovi to interpretuje například tímto způsobem: „*Řecký umělec nelíčil nic než krásno; ba i obyčejné krásno, krásno nižších druhů, bylo jen náhodným námětem, cvičením, oddechem. Dokonalost předmětu samotného musela v jeho díle uchvacovat […]*“[32].

Na základě tohoto poznatku Lessing a dospěl k závěru, že sochařství by mělo potlačovat zobrazení ošklivosti, neboť jeho úkolem je zachycovat ve výtvarném díle krásu, což i dokládá tato citace z jeho díla Láokoón: „*[…] všechno ostatní, na co se výtvarná umění mohou zároveň vztahovat, musí kráse uhnout zcela, jestliže se to s ní nesnáší, a když se to s ní snáší, musí jí to být přinejmenším podřízeno.“*[33], v níž lze vidět tehdejší dobovou dominanci estetiky krásy a s ní související podřadnou roli fenoménu ošklivosti ve krásném umění[34].

Jinými slovy to podle Lessinga znamená, že privilegium sugestivního líčení ošklivosti přísluší pouze básníkům, v jejichž dílech nemůže líčená ošklivost vizuálně potlačovat kánon krásy u vyhotovených soch a malířských obrazů. Na podporu této myšlenky se Lessing

[30] (Eco, 2007), s. 272; čerpáno z: (Poláček, 2019), s. 18.

[31] Tamtéž.

[32] (Lessing, 1960), s. 17; čerpáno z: (Poláček, 2019, s. 18.

[33] (Lessing, 1960), s. 20; čerpáno z: (Poláček, 2019, s. 18.

[34] (Poláček, 2019), s. 18.

pokusil vytvořit kategorizaci několika druhů ošklivosti užitých v různých tehdejších uměleckých disciplínách[35]. Obecně Lessing obhajuje užití ošklivosti v umění jako podpůrné ingredience pro vyzdvihnutí a posílení smíšených pocitů, které by měly diváka zaujmout v případě, že není dostatek podnětů pro evokování čistě příjemných pocitů[36].

Lessing ve svém díle Laokoón rozlišuje dva typy ošklivosti. První typ je „neškodná ošklivost", která v uměleckém díle slouží k podpoře komického či humorného účinku. Může se jednat o zobrazení fyzických nedokonalostí, deformací či znetvoření postav, kontrastujících s objekty opačných vlastností[37]. Druhý typ, který Lessing označuje jako „škodlivá ošklivost", zahrnuje vlastnosti vyvolávající pocity hnusu, beztvarosti, hrůzy a zla. Lessing před použitím obou těchto typů ošklivosti v uměleckých dílech varuje, protože jejich původní smysl se může proměnit v něco škodlivého, což může v divákovi vyvolat pouhé prázdné pocity znechucení či znepokojení bez hlubšího uměleckého přesahu[38].

Lessing ve své analýze zobrazení fenoménu ošklivosti v umění poznamenává také účinek estetického odstupu diváka od díla, které mu předkládá ošklivost v její reálné nebo fiktivní podobě. U fiktivního díla divák nakonec předkládanou ošklivost přijímá s úlevou, neboť ve skutečnosti neexistuje, ale je pouze uměleckou fikcí[39]. V případě díla, které divákovi představuje hrůzy ošklivosti v její skutečné podobě, nemá divák kam uniknout před pocity znechucení a je jimi negativně pohlcen. Oba tyto principy, které lze interpretačně odvodit z Lessingova Láokoóna, jsou použitelné i dnes při posuzování zobrazení ošklivosti v moderním umění a masové kultuře.

[35] (Lessing, 1960), s. 195; čerpáno z: (Poláček, 2019), s. 19.

[36] Tamtéž.

[37] (Lessing, 1960), s. 195; čerpáno z: (Poláček, 2019), s. 19–20.

[38] (Lessing, 1960), s. 204; čerpáno z: (Poláček, 2019), s. 20.

[39] (Lessing, 1960), s. 201; čerpáno z: (Poláček, 2019), s. 20.

To může vysvětlovat, proč bylo Lessingovo dílo tak zásadním podnětem pro další snahy hlouběji analyzovat fenomén ošklivosti. Lessing naznačil limity zobrazení ošklivosti v krásném umění, které vycházely z estetického odkazu antiky. Tyto limity bezesporu ovlivnily některé myslitele nastupujícího období romantismu[40]. Mezi nimi byl i spisovatel Viktor Hugo, který ve své Předmluvě ke Cromwellovi, vydané v roce 1827, rehabilitoval zobrazení ošklivosti v umění jako součást romantického vzdoru vůči estetické diktatuře starých norem klasického umění, jež uznávaly pouze tradiční ideály krásy[41].

Hugovi vadilo, že se v umění opomíjí například znázornění lidského stáří a úpadku těla, přestože tyto prvky byly přítomny již ve výtvarné tvorbě helénistického období. V křesťanství Hugo spatřuje prostor pro to, aby po boku zobrazení krásy stálo i její protikladná ošklivost, neboť ta je součástí božího stvoření jako celku. Hugo relativizuje dominantní postavení umělce ve vztahu k dokonalosti boha a klade si otázku, zda by umělec neměl raději věrně zachycovat ošklivost spjatou s odvrácenými stránkami lidské existence, než se snažit tuto ošklivost falešně zkrášlovat[42].

Pro toto nové pojetí estetiky Hugo považoval grotesku za pravdivé ztvárnění odpudivého a znetvořeného objektu v oblasti umění a poezie. Tento žánr Hugo rovněž propojuje s tehdejší oblibou neogotiky a imaginativního moderního vidění středověku jako temného lesa plného obludných vyobrazení[43].

Viktor Hugo ve svých románech důmyslně implementoval paradigma, ve kterém fyzicky pokřivené postavy oplývaly ušlechtilým a vznešeným charakterem. Mezi Hugovy známé romány, v nichž se objevují postavy handicapované svým odporným fyzickým vzhledem, patří např. „Chrám Matky Boží v Paříži“ (vydáno v roce 1831) a „Muž, který se

[40] (Poláček, 2019), s. 20–21.

[41] (Vaněk, 2009), s. 30; čerpáno z: (Poláček, 2019), s. 21.

[42] (Vaněk, 2009), s. 30; čerpáno z: (Poláček, 2019), s. 21–22.

[43] (Eco, 2007), s. 280; čerpáno z: (Poláček, 2019), s. 22.

směje“ (vydáno v roce 1869)[44]. Tyto romány zachycují sociální vyvrženost osob, které nesly známky minulých fyzických deformací a snažily se navzdory svému znetvoření zapojit do společnosti a najít v ní své místo. Tím Hugo převrací tradiční pojetí ošklivosti – své hrdiny s fyzicky nepřitažlivými rysy líčí jako vnitřně krásné, zatímco skutečnou ošklivost spatřuje v nesnášenlivých předsudcích a dogmatické netoleranci tehdejší společnosti vůči všemu, co se vymykalo zažitým normám[45].

Eco cituje Friedricha Schillera, který ve své práci O tragickém umění z roku 1792 vyjadřuje zajímavý pohled na aspekt fenoménu ošklivosti[46]. Podle Schillera mají děsivé, bolestivé a smutné stránky lidské existence fascinační potenciál. Je paradoxní, že ošklivé aspekty vyvolávají u diváků odpudivé reakce, ale zároveň upoutávají jejich pozornost. Schiller se domnívá, že tento jev pramení z přirozené povahy člověka[47]. Eco výše uvedený poznatek dává do souvislosti se vznikem žánru gotického románu, jehož děje staví na existenci tajemných a hrůzu nahánějících míst, kde se odehrávají děsuplná zjevení, krvavé zločiny a kde jsou mimo jiné barvitě líčena rozkládající se těla zemřelých[48]. Eco k romantickému pojetí zobrazování ošklivosti poznamenává, že tím byla překonána Kantova myšlenka, podle níž ošklivost vzbuzující odpor nemůže být v uměleckém díle přítomná, aniž by podle Kanta nenarušila celkový estetický zážitek z daného[49].

Vznešené a místy smířlivé, harmonizující ideály romantismu byly pod vlivem společenských změn v éře rozpadu feudalismu a příchodu průmyslové revoluce, které vedly k rozvoji buržoazní masové kultury na konci 19. století, drtivě konfrontovány s dekadentním

[44] (Poláček, 2019), s. 22.

[45] Tamtéž.

[46] (Eco, 2007), s. 282; čerpáno z: (Poláček, 2019, s. 22.

[47] (Eco, 2007), s. 282; čerpáno z: (Poláček, 2019), s. 22-23.

[48] (Eco, 2007), s. 282; čerpáno z: (Poláček, 2019), s. 23.

[49] Tamtéž.

přístupem myšlení. Negativistický nihilismus reflektující odcizení lidstva od tradičních hodnot a související různé podoby úpadku společnosti pak započal převládat nejen v umění[50]. V oblasti filozofického myšlení se německý filozof Friedrich Nietzsche zabýval fenoménem ošklivosti v novém světle. Ve svém díle „Soumrak model čili: Jak se filozofuje kladivem" Nietzsche chápal ošklivost, jakožto zobrazení stáří, úpadku, únavy, hniloby a rozkladu, jako známku degenerace lidského druhu. Intenzitu lidských negativních a nevolnost vyvolávajících odmítavých reakcí na různé motivy ohyzdnosti Nietzsche přisuzoval podvědomé nenávisti vůči vlastní smrtelnosti a fyzické pomíjivosti[51]. Eco dále uvádí, že Nietzsche ve svém díle „Soumrak model" kriticky relativizuje lidské subjektivní stanovení ideálů krásy a zároveň existující ošklivosti, která může být povahy narcistní, neboť člověk považuje za krásné to, co odráží jeho vlastní obraz[52].

Nástup dekadentního hnutí také oživil odkaz na kontroverzní postavu francouzského šlechtice Donatiena Alphonse Françoise, známého jako Markýz de Sade. Sade vedl bouřlivý a provokativní život a zemřel v psychiatrické léčebně v roce 1814. Byl autorem obscénní pornografie, která popisovala násilí při sexuálních orgiích, a také kontroverzních filozofických děl. Fenomén ošklivosti považoval za prostředek k nejintenzivnějšímu prožitku existence[53]. Sade zastával názor, že fenomén ošklivosti je mnohem přitažlivější a sexuálně vzrušující než samotná krása[54]. Umberto Eco při hodnocení Sadeho obscénního díla a myšlenek výstižně poznamenává: „*U Sada překročení hranice mezi vyjádřitelným a nevyjádřitelným zachází za líčení normálních tělesných funkcí: ve snaze osvobozovat ruší obscénnost veškerý takt a směřuje k ohavnosti, k neúnosnosti*"[55]. Eco si všímá, že Sadeho odkaz se stal populární v dekadentní a

[50] (Poláček, 2019), s. 23.

[51] (Nietzsche, 1995), s. 32; čerpáno z: (Poláček, 2019), s. 23.

[52] (Eco, 2007), s. 15; čerpáno z: (Poláček, 2019), s. 23–24.

[53] (Gironsová, 2003), s. 306; čerpáno z: (Poláček, 2019), s. 24.

[54] (Stará, 2008), s. 31; čerpáno z: (Poláček, 2019), s. 24.

[55] (Eco, 2007), s. 150; čerpáno z: (Poláček, 2019), s. 24–25.

později avantgardní subkultuře umělců, neboť korespondoval s převládající společenskou atmosférou, kdy bylo módní rebelovat proti fádnosti a konformitě tehdejší buržoazní společnosti pomocí obsesivní provokace. Tato provokace zároveň zdůrazňovala tělesnou nízkost lidské existence, nahlížené skrze emoce reflektující úpadek a deziluzi z kulturního rozvratu, který v té době prostupoval společnost na konci 19. a počátku 20. století[56].

Dramatický průběh 20. století, charakterizovaný sociálními změnami, nástupem nacistické a komunistické diktatury a dvěma zničujícími světovými válkami, ovlivnil také postavení fenoménu ošklivosti v umění. Souběžně s tím došlo k nové reflexi tohoto fenoménu ze strany filozofických a estetických myslitelů[57]. Sociologický prvek vnáší do hodnocení ošklivosti německý filozof a estetik Theodor W. Adorno. Fenomén ošklivosti v moderním umění vnímá Adorno jako způsob sociálního protestu[58].

Formy tohoto protestu se v umění realizují prostřednictvím jeho vlastních vnitřních principů jako reakce na utlačování ze strany dogmatických zastánců konzervativní estetiky, kteří existenci ošklivosti odmítali[59]. Adorno rovněž reflektuje cynicky pokrytecký přístup totalitních a buržoazních režimů, které navenek ostře odsuzovaly avantgardní moderní umění jako ošklivé a degenerované, lpíce na tradičních estetických kánonech krásy. Zároveň se však tyto režimy v utajení před vlastním obyvatelstvem dopouštěly otřesných zvěrstev, realizujíce tak ošklivost v různých zvrácených formách[60].

Adorno dále tvrdí, že zobrazení krutosti v umění pramení z inherentně kruté povahy samotného umění. Podle Adorna umělec ve své snaze nalézt nejčistší formu agresivně vybírá a zvýrazňuje z okolní reality jen to, co ho zaujalo, čímž přistupuje k přírodě v dominantním

[56] (Eco, 2007), s. 150; čerpáno z: (Poláček, 2019), s. 25.

[57] (Poláček, 2019), s. 25.

[58] (Adorno, 1997), s. 70; čerpáno z: (Poláček, 2019), s. 25.

[59] Tamtéž.

[60] (Adorno, 1997), s. 70; čerpáno z: (Poláček, 2019), s. 25–26.

duchu[61]. Adorno dále tvrdí, že zobrazení krutosti v umění vyplývá z kruté povahy samotného umění. Umění totiž vybírá a zvýrazňuje z okolní reality jen to, co autora zaujalo, čímž k ní přistupuje dominantním způsobem. Tímto přístupem umělec odhaluje hlubší vrstvy skutečnosti, které jsou jinak skryty pod povrchem každodenního života. Adorno vidí tuto selektivní agresi jako nevyhnutelnou součást tvůrčího procesu, která má svou vlastní estetickou hodnotu a význam. Z jeho pohledu je umělecké dílo schopno reflektovat a kritizovat sociální a politické struktury svojí vlastní metodou – prostřednictvím estetického zážitku, který může být stejně intenzivní a nepříjemný jako skutečná krutost v reálném světě. Tento estetický zážitek může diváka přimět k hlubšímu zamyšlení nad společenskými normami a hodnotami, čímž se umění stává mocným nástrojem sociální kritiky.

Adornovy myšlenky o sociologickém aspektu zobrazení ošklivosti jakožto aktu vzdoru vůči principům většinové společnosti ovlivnily řadu postmoderních myslitelů, mezi něž patří například francouzská filozofka Véronique Nahoum-Grappeová[62]. Nahoum-Grappeová si všímá, že v atmosféře 80. let 20. století existovala paralela mezi zobrazováním ošklivosti a provokativní subkulturou stoupenců hnutí punk. Podle této filozofky si příslušníci punku vědomě volili „masky ošklivosti" jako reakci na to, že je vnímaná ošklivost světa učinila zatrpklými[63].

V této souvislosti Nahoum-Grappeová cituje graffiti nápis od neznámého autora, který se objevil v pařížském metru a zněl: „*Formy vašeho útlaku budou estetikou našeho hněvu.*"[64] Nahoum-Grappeová dále hovoří o nejsilnějším potenciálu ošklivosti, který spočívá v působení na nejzákladnější pudové smysly diváka, jako je odpudivý zápach, hnilobný rozklad, explicitně zobrazená nečistota nebo výtoky tělesných a hnisavých tekutin[65]. Tato

[61] (Adorno, 1997), s. 72; čerpáno z: (Poláček, 2019), s. 26.

[62] (Poláček, 2019), s. 26.

[63] (Nahoum-Grappeová, 2003), s. 277; čerpáno z: (Poláček, 2019), s. 26.

[64] Tamtéž.

[65] (Nahoum-Grappeová, 2003), s. 272; čerpáno z: (Poláček, 2019), s. 26.

filozofka dále poukazuje na genderově podmíněné nerovnosti v posuzování ošklivosti. V rámci této nerovnosti jsou fyzické znaky ošklivosti u žen společností přijímány mnohem hůře než srovnatelné znaky ošklivosti u mužů. U mužů je totiž ošklivost výrazného obličeje podvědomě spojována s archetypální představou válečnického charisma, kdy je muž ochotný postavit se nebezpečí v boji[66]. Podobně jako Nahoum-Grappeová, si i francouzská filozofka Baldine Saint Gironsová všímá forem ošklivosti, které mají potenciál aktivovat u diváka nejnižší pudové reakce prostřednictvím podnětů vnímatelných čichem, chutí a hmatem. Gironsová přisuzuje tomuto druhu ošklivosti nejvyšší schopnost vyvolávat intenzivní pocity hrůzy a odporu. Na rozdíl od vizuálního vnímání ošklivosti, nemá divák v případě dráždivé aktivace nejnižších smyslů možnost uniknout objektu ošklivosti, aniž by se od něj musel fyzicky vzdálit[67]. Gironsová se dále zaměřuje na aspekt ošklivosti, který vychází z objektů s beztvarou formou.

Zde je vhodné zmínit, že Gironsová se ve své práci důkladně zabývala fenoménem ošklivosti a výsledkem jejího výzkumu byla komplexní typologie různých podob ošklivosti. Gironsová definovala čtyři základní kategorie ošklivosti: anomálie, beztvárnost, disharmonie a nepůvab. Zároveň identifikovala tři hlavní možné reakce diváka na vnímanou ošklivost – absolutní lhostejnost, negativní zájem a pozitivní zájem. Podle Gironsové představuje hlavní výzvu fenoménu ošklivosti jeho agresivní a expanzivní charakter, který si nárokuje pozornost diváka[68]. V podobném typologizačním duchu se ve knize „The Sense of Ugliness“ pokus britský filozof Peter Carmichael o vytvoření komplexní typologii různých podob ošklivosti, které označil jako: nechutnost, nepodařenost, iracionálno, zpustlost, zločinnost, bezohlednost, opovrženíhodnost, egomanično a egopatično[69]. Nyní se ovšem znova vrátím zpět ke Gironsové a jejím myšlenkám spojených s lidskými pocity, které může vyvolat

[66] (Nahoum-Grappeová, 2003), s. 271; čerpáno z: (Poláček, 2019), s. 26–27.

[67] (Gironsová, 2003), s. 290; čerpáno z: (Poláček, 2019), s. 27.

[68] (Stará, 2008), s. 44; čerpáno z: (Poláček, 2019), s. 27.

[69] (Stará, 2008), s. 47; čerpáno z: (Poláček, 2019), s. 27.

kontakt s beztvarou formou ošklivosti. Gironsová považuje ošklivost vyjádřenou abstraktní, beztvarovou formou za synonymum něčeho znepokojivého, co pohltí pozorovatele do děsivé temnoty, jež zastírá známé tvary. Tyto amorfní a znetvořené předměty v lidech vyvolávají odmítavou reakci díky pociťované hrozbě rozpadu[70]. Gironsová svým pojetím navazuje na existenciálně orientovaného filozofa a spisovatele J. P. Sartra, který ve svém díle Nevolnost z roku 1938 rozpracoval otázku odpudivého vzhledu vnímaného světa a narušení či ztráty ustálených tvarů a významů. V Sartrově novele je hlavní postava muž, který po setmění v parku začne okolní svět vnímat nečekaně odpudivým způsobem, jako by byl rozrušen a zbaven svých obvyklých tvarů a významů, a tyto všední předměty se mu náhle začnou jevit děsivě[71].

Jak už jsem v roce 2019 uvedl ve své diplomové práci „Zobrazení fenoménu ošklivosti ve fotografii po roce 1945“[72], tak prožívaných dojmů odpornosti spojených s ošklivostí, si všímal také postmoderní francouzský filozof Jean Baudrillard, který zdůrazňoval obecné pocity znechucení spojené s fenoménem ošklivosti. Baudrillard si všímá pocitů nevolnosti a odmítavé negace, které můžeme pociťovat jak při vnímání uměleckých děl, když jsme vystaveni něčemu ošklivému, tak i v důsledku úpadku obecného vkusu a narušení hranic zobrazitelnosti tabuizovaných témat, což nás podle něj uvádí do krize při rozlišování toho, co vlastně považovat za krásné a co za ošklivé[73]. Baudrillard poznamenává, že v současné době nás ve světě stále více přitahuje spíše jen zvrácená obscénnost a motivy vyvolávající pocity odporu[74].

Baudrillard paradoxně považuje ošklivost, kterou náhledem svých pesimistických vizí reflektuje krizi současné popkultury, za rozhodující měřítko pro určování budoucích

[70] (Gironsová, 2003), s. 287-289; čerpáno z: (Poláček, 2019), s. 27–28.

[71] (Vaněk, 2009), s. 40; čerpáno z: (Poláček, 2019), s. 28.

[72] (Poláček, 2019)

[73] (Zuska, 2003), s. 249; čerpáno z: (Poláček, 2019), s. 28.

[74] (Baudrillard, 2003), s. 256; čerpáno z: (Poláček, 2019), s. 28.

standardů krásy a oblíbených módních trendů[75]. V citaci v kontextu tohoto poznatku Baudrillard přímo uvádí toto: „*Jediným zdrojem krásného a inovování módy se stalo ošklivé. K tomu, abychom věděli, co bude zaručeně krásné za pět nebo deset let, je zapotřebí zjistit, co je dnes nejošklivější. Všechno, co je dnes protivné svou chudobou, obscénností či archaičností, má jistou šanci přijít do módy.*“[76] Tento působivý Baudrillardův postřeh o cyklech proměn, kdy se to, co dnes považujeme za ošklivé, stává za poměrně krátkou dobu inspirací pro designéry a módní stylisty, ukazuje podle mého názoru na svérázný paradox a zjevnou tenzi, která může v současné době panovat mezi chápání pojmů krása a ošklivost.

Baudrillardovo pojetí ošklivosti jako fascinujícího prvku, který přitahuje pozornost diváka, a také uvědomění si, že současný svět je přesycen projevy ošklivosti, mohou vycházet z myšlenek německého filozofa Friedricha Schlegela[77]. Schlegel ve svém pojednání „O studiu řecké filozofie“ z roku 1796 tvrdil, že klasické umění čelilo nárůstu ošklivosti v moderní době. Považoval ošklivost za něco, co je smyslově nepříjemné a morálně chybné[78]. Schlegel považoval fenomén ošklivosti za cosi, co personifikoval jako „estetického zločince“. Nicméně, Schlegel zároveň zastával názor, že přítomnost takového „estetického zločince“ v umění je nezbytná, neboť jeho neobvyklost dokáže zaujmout diváka a následně přitáhnout k uměleckému dílu patřičnou pozornost[79].

Na základě výše uvedených různých způsobů přístupů k významu chápání fenoménu ošklivosti a pohledů na něj tak, jak jsem je již prezentoval v mojí diplomové práci je možné konstatovat, že myšlenky myslitelů Baudrillarda a Schlegela, navzdory rozdílné době, v podstatě vysvětlují výraznou pozici dekadentních a provokativních uměleckých děl v současném moderním umění. Tato díla vědomě pracují s fenoménem ošklivosti s cílem

[75] (Baudrillard, 2003), s. 254; čerpáno z: (Poláček, 2019), s. 28–29.

[76] (Baudrillard, 2003), s. 254; čerpáno z: Poláček, 2019, s. 28-29.

[77] (Poláček, 2019), s. 29.

[78] (Eco, 2007), s. 278; čerpáno z: (Poláček, 2019), s. 29.

[79] (Stará, 2008), s. 32; čerpáno z: (Poláček, 2019), s. 29.

vyvolat žádoucí emočně zjitřenou reakci publika, přitáhnout kýženou pozornost k jejich uměleckým dílům cíleně disponujícím prvky fenoménu ošklivosti médií a potenciálně tak vzbudit zájem obchodníků s uměním. Rostoucí rozšířenost a význam ošklivosti v moderním umění (a potažmo i na poli umělecké a dokumentární fotografie) i mimo něj tak i v budoucnu bude vyžadovat její další důkladné studium a analýzu[80].

[80] (Poláček, 2019), s. 29.

2.3. Rešerše vybrané literatury rozšiřující teoretický výzkum fenoménu ošklivosti

V rámci své disertační práce zaměřené na fenomén ošklivosti ve fotografii po roce 1945 je klíčovou součástí sekce věnovaná rešerši vybrané literatury, jejímž cílem je rozšířit teoretický výzkum tohoto konceptu. Tato část bude sloužit jako podklad pro stanovení vhodné metodiky výzkumu, se zaměřením na vytvoření typologie ošklivosti, která bude následně aplikována při analýze vybraných fotografických děl od autorů reprezentujících různé aspekty tohoto fenoménu.

V této sekci disertační práce zasvěcené rešerši relevantní literatury se budu nejprve věnovat zkoumáním pojetí ošklivosti u významného italského filozofa a literárního teoretika Umberta Eca. Jeho obsáhlá a vynikající práce „Dějiny ošklivosti" (2007)[81], ze které jsem již vycházel v mojí diplomové práci[82] z níž jsem vycházel v předcházející kapitole zasvěcené definicím a různým chápáním ošklivosti, a Ecova esej „Ošklivost" (2017)[83] poskytnou v této disertační práci v kontextu evropské kultury komplexní pohled na vývoj chápání ošklivosti od antiky po moderní dobu. V rešerši Ecova výzkumu poskytnut pohled na chápání ošklivosti v různých obdobích dějin a rovněž si v ní budu všímat rozličných formy ošklivosti, které Umberto Eco ve svých pracích uvedl. Tyto poznatky budou sloužit jako základ pro utvoření typologie ošklivost a poslouží také jako zdroj relevantních poznatků pro další aspekty pro analýzu fenoménu ošklivosti u vybraných děl různých autorů a autorek fotografií pořízených pro roce 1945.

Další část mé rešerše odborné literatury zabývající se fenoménem ošklivosti se zaměří na teoretická východiska Marka Williama Rocheho. Jeho knižní publikace „Krásná ošklivost

[81] (Eco, 2007)

[82] (Poláček, 2019)

[83] (Eco, 2018)

– křesťanství, modernita a umění“ (2023)[84] přinese cenné nástroje pro analýzu estetické hodnoty a kritického významu ošklivosti, které bude možné aplikovat i na moderní fotografii. V rešerši se budu věnovat i Rocheho starším odborném příspěvku „Funkce ošklivosti v expresivitě umění“ z roku 2013, v němž se poprvé věnoval fenoménu ošklivosti v souvislostí s výzkumem expresivity v umění. Rocheho koncepty silně ovlivněné křesťanskou vírou, i když se fenoménu ošklivosti ve fotografii věnují jen okrajově, mohou podle mého názoru nabídnout podnětný teoretický rámec pro pochopení role ošklivosti jako provokativního a šokujícího prvku a zároveň mají intelektuální potenciál zachytit soudobé rehabitulující tendence v moderním myšlení, jež se snaží na poli současného umění emancipovat ošklivost jako svébytnou estetickou hodnotu, na kterou je možné pomýšlet ve větší symbióze s fenoménem krásy.

Z interdisciplinárního pohledu zahrnu do odborné rešerše i další autory, jako je německý filozof a estetik Karl Rosenkranz a jeho dílo „Estetika ošklivosti“ (1853)[85], které vnímá ošklivost jako nezbytný protiklad a doplněk krásy. Rosenkranzovy myšlenky mohou být rovněž užitečné pro vytvoření návrhu strukturované typologie ošklivosti ve fotografii.

Vnímání ošklivosti z hlediska psychologie, neuroestetiky a etiky bude zastoupeno například prací Dietricha a Kniepera[86]. Jejich vědecká studie „(Neuro)estetika: Krása, ošklivost a etika“ z roku 2021 bude zdůrazňovat estetické, etické a neurobiologické aspekty ošklivosti a poskytne rámec pro kritické zkoumání dopadů ošklivosti na jednotlivce a společnost, včetně morálních aspektů při užívání ošklivosti například v médiích. Také tento přístup může být podpůrným přínosem pro analýzu ošklivosti ve fotografii po roce 1945.

Do sekce rešerše odborné literatury jsem zařadil i významné teoretiky, kteří se zabývali fenoménem ošklivosti. Mezi ně patří například americká teoretička fotografie Susan

[84] (Roche, 2023)

[85] (Rosenkranz, 2015)

[86] (Dietrich, 2022)

Sontagová, která ve své knize „O fotografii“ z roku 1973[87] přináší pohled na schopnost fotografie zachytit a reprezentovat ošklivost, nepohodlí a utrpení. Fotografie jako médium podle Sontagové pomáhá zpochybňovat dominantní estetické normy a přináší nové perspektivy pro zkoumání role ošklivosti v poválečné fotografii.

Můj rešeršní výzkum v této sekci disertační práce bude zahrnovat také politický rozměr ošklivosti, jak jej prezentují Sara Rodriguesová a Ela Przybylová ve své knize „O politice ošklivosti“ (2018)[88]. Tato práce poskytne interdisciplinární pohled na ošklivost jako politickou kategorii, spojenou s genderem, rasou, třídou a dalšími sociálními faktory, což může obohatit teoretický rámec pro můj výzkum.

Rešerše zmiňované literatury mi umožní vytvořit komplexní teoretický základ pro další zkoumání a analýzu fenoménu ošklivosti ve fotografii po roce 1945, což bude klíčové pro návrh vhodné typologie a metodiky výzkumu této disertační práce.

[87] (Sontag, 2005)

[88] (Rodrigues, 2018)

2.3.1. Pojetí ošklivosti u Umberta Eca

Umberto Eco byl italský filozof, historik a literární teoretik, který se proslavil svými inovativními příspěvky z oblasti estetiky sémantiky a kulturní historie. Působil jako profesor na univerzitách v Boloni a v San Marinu. Celosvětový ohlas měla i jeho literární činnost. Například jeho román „Jméno růže" byl bestseller, který se dočkal i filmového zpracování[89]. V souvislosti s výzkumem estetického fenoménu ošklivosti Umberto Eco věnoval dvě práce, které se ošklivostí zabývají z různých úhlů pohledu. První z nich je kniha „Dějiny ošklivosti" z roku 2007[90] a esej „Ošklivost", která byla součástí sborníku jeho přednášek, která u nás vyšla pod názvem „Na ramenech obrů" v roce 2017[91]. Na následujících částech obě zmiňované Ecovy práce shrnu, abych z nich učinil výchozí referenční bod ve svém dalším výzkumu fenoménu ošklivosti.

2.3.1.1. Umberto Eco a jeho kniha „Dějiny ošklivosti"

Publikace „Dějiny ošklivosti" od Umberta Eca představuje erudovaný a dobře čitelný pohled na fenomén ošklivosti v evropské kultuře od antiky po současnost. V knize „Dějiny ošklivosti" Umberto Eco akcentuje fakt, že tématu ošklivosti byl v dějinách věnován výrazně menší prostor bádání, než tomu bylo v případě výzkumu estetického fenoménu krásy a je proto nutné při analyzování fenoménu ošklivosti vycházet především z vizuálních a verbálních zobrazení věcí a osob považovaných za ošklivé[92]. Eco rovněž poukazuje na relativitu vnímání krásy a ošklivosti, k níž může docházet v různých kulturách a historických

[89] (Eco, 2001)

[90] (Eco, 2007)

[91] (Eco, 2018)

[92] (Eco, 2007), s. 4–5.

obdobích[93]. Intenzita vnímání ošklivosti může být podle Eca relativizována také tím, že na základě vlivu společenských a politických kritérií, jako je například vlastnictví peněz a moci, může dojít i k vyvážení původně negativního vnímání fyzické ošklivosti[94]. V zásadě Eco definuje tři kategorie ošklivosti. Jedná se o „**ošklivost o sobě**“, která vyvolává odpudivou reakci kvůli své fyzické povaze (například hnis v zanícených ranách, výkaly, odpudivý zápach apod.)[95]. Další druh ošklivosti Eco uvádí „**ošklivosti formální**“, která v sobě implikuje nedostatek harmonie a proporcionality mezi jednotlivými částmi celku (například disproporce nesymetricky vypadající lidské tváře). Jako třetí druh ošklivosti Umberto Eco zmiňuje „**ošklivost uměleckou**“, která představuje umělecké znázornění obou výše uváděných druhů ošklivosti. Umberto Eco zdůrazňuje, že pochopení prvních dvou typů ošklivosti se často spoléhá na třetí typ, což je svědectví, které dokáže přinést interpretace umělecké ošklivosti[96]. Eco tím vyzdvihuje faktor relativnosti ošklivosti, která se vztahuje k době a kultuře, v rámci, které ona umělecká ošklivost byla vytvořena a nazírána.

Eco se dále zabývá zobrazením ošklivosti v různých epochách umění. V antice byla ošklivost v umění přítomna jen okrajově, protože převládal důraz na zobrazování krásna a dokonalosti. Antické ideály krásy podle Eca velmi často určovaly například antických soch bohů a pokud se hodnocený objekt (umělecký obsah či neumělecký od těchto božských proporcích dokonalosti odchyloval, tak mohl být v antice považován za ošklivý[97]. Ecův pohled ukazuje, že ačkoliv byl v řecké antice oslavován ideál kalokagathia vyjadřující spojení krásy a dobra[98], tak navzdory tomu řecká mytologie obsahovala nezměrné množství výskytu různých ohavných bytostí a krutých činů bohů i hrdinů. Řecký svět byl svým způsobem

[93] Tamtéž, s. 9.

[94] Tamtéž, s. 9–10.

[95] Tamtéž, s. 19.

[96] Tamtéž.

[97] (Poláček, 2019), s. 31–32.

[98] (Eco, 2007), s. 23–25.

posedlý ošklivostí a zrůdností, což se projevovalo v bájích o různých monstrech a nestvůrách[99]. Starověké Řecko mělo tedy ambivalentní vztah k ošklivosti – na jedné straně ji odsuzovalo jako opak ideálu, na druhé straně jí bylo pohlceno ve své mytologii a představivosti[100].

V časové periodě křesťanském středověku podle Eca bylo dominantní názor, že z teologicko-metafyzického hlediska je celé univerzum krásné jako Boží dílo, čímž jsou ošklivost i zlo vlastně vykoupeny[101]. I přes tuto tezi, rehabitulující ošklivost z její metafyzické podstaty jako takovou, tak ve středověku byla ošklivost jako taková spojována především se zlem, hříchem a utrpením. To volně můžeme interpretovat, že v tomto středověkém pojetí plnila ošklivost v náboženstvím ovládané společnosti odstrašující a výchovnou funkci. Eco zmiňuje explicitní zobrazení fyzického utrpení ukřižovaného Krista, jehož realistické vykreslení Kristova nepěkně zmučeného těla poníženého utrpením v sobě implikovalo vyzdvižení jeho dobroty, lidskosti, zatímco Kristovi mučitelé bývali ve středověkém období, v kontrapunktu ke Kristově dobrotě, výtvarně stylizováni jako ohyzdní a zlí pobudové[102]. Eco si v tomto středověkém časovém období umění evropské společnosti všímá výskytu ošklivosti taktéž v podobě různých explicitních vykreslení děsivých výjevů z pekla či apokalyps. Ošklivost pekla či soudného dne tak měla odrazovat od hříchu a připomínat pomíjivost pozemského života. Tématu středověkého zobrazování pekla, ďábla a apokalypsy se Eco dále ve své knize Dějiny ošklivosti věnuje v samostatné kapitole[103], ve které bylo peklo stylizováno jako místo silně prostoupení vizuálními motivy ošklivosti, které u diváka akcentovaly vidinu pekla jako místa věčného trestu a utrpení[104]. Ústřední roli ve vykreslení pekla zaujímala

[99] (Poláček, 2019), s. 32.

[100] Tamtéž, s. 32.

[101] (Eco, 2007), s. 55–63.

[102] Tamtéž, s. 65.

[103] Viz nazvaná „Kapitola III – Apokalypsa, peklo a ďábel“, (Eco, 2007), s. 98–148.

[104] Tamtéž, s. 112–127.

postava ďábla, kterou středověcí umělci ztvárňovali postupem času už ne jako padlého anděla nebes, nýbrž jako velmi hrůzostrašnou a ohyzdně odpudivou bytost, jakéhosi šeredného mutanta kombinující ve svém vzezření lidské a zvířecky prvky[105]. Z Ecovy zmiňované kapitoly vyplývá, že tyto středověké představy v sobě odrážely středověkou fascinaci fenoménem ošklivosti, který v této době plnil funkci synergického protikladu k božské kráse a dobru.

V novověku se podle Eca zobrazení ošklivosti v umění uvolňuje z dogmatického pojetí a nabývá pestřejších podob. Eco uvádí příklady zobrazení fantaskních monster (například obrazy od Hieronyma Bosche, Giuseppe Arcimbolda či Matthiase Grünewalda), lidských deformit a anomálií, které byly vnímány jako kuriozity (trpaslíci, lidé s hypertrichózou), pitvy a anatomie lidského těla[106]. Obliba zobrazování neznámých, ošklivých stvoření položila základ přírodním vědám[107]. Vyobrazení neznámých bytostí a monster se objevovali v bestiářích a prvky ošklivosti byly plné popisů tehdy neznámých exotických zvířat, monster a „zázračných" ras, jako byli například lidé alias mutanti s psí hlavou, jednoocí kyklopové či bezhlaví lidé s obličejem na hrudi[108]. S příchodem renesance a zámořských objevů se však pohled na monstra začal měnit a mnohá z nich byla odhalena jako výplody fantazie[109]. Umělci proto fenomén ošklivosti spíše vtiskovali různým monstrům zásluhou své umělecké imaginace a zvědavosti než s cílem dostát dogmatům morálního alegorismu[110]. Eco přirovnává dobovou fascinaci monstry k dnešním návštěvám zoologických zahrad[111].

[105] Tamtéž, s. 128–148.

[106] (Poláček, 2019), s. 354–376.

[107] (Eco, 2007), s. 355.

[108] Tamtéž, s. 173.

[109] Tamtéž, s. 179.

[110] Tamtéž, s. 145.

[111] Tamtéž, s. 160.

Umberto Eco ošklivost z dějinného hlediska ukotvuje v oblasti umění také ve formě, v níž ošklivost zábavnou a nadsázkovou roli s cílem u diváka dosáhnout komický, groteskní či obscénní impakt. Ve starověku a středověku byla ošklivost v tomto aspektu často spojována s komičnem a obscénností[112]. Příkladem Eco uvádí postavu Priapa, boha plodnosti s obrovským falem, který byl ve své době zobrazován groteskně a směšně. Dalším projevem propojení ošklivosti a komična byly satiry na venkovského chrapouna a vzhled symbolických bytostí, za které se lidi převlékali v ošklivých maskách při masopustních slavnostech, v níž se nezřídka kdy i parodovali tehdejší autority[113]. Ošklivé a zdeformované tak bylo často předmětem smíchu a parodie.

Renesance přinesla osvobození smíchové kultury a oslavu materiálně tělesného principu života včetně jeho ošklivých a nechutných stránek[114]. Důraz byl podle Eca kladen na zobrazování materiálně tělesného aspektu života, k němuž patřilo například požívání jídla, pití, tělesné vyměšování a zobrazování lidské sexuality[115]. To pohledem Umberta Eca projevilo v dílech Rabelaise, či Chaucera, která oslavovala groteskní realismus a odpudivou stránku tělesnosti[116]. Důležitou roli v renesanci a baroku hrála také karikatura jako prostředek zesměšnění a kritiky. Prvky ošklivosti se v tomto uměleckém žánru objevovaly tím, karikatura zveličovala a deformovala rysy lidské tváře či těla, aby evokovala komický efekt a poukázala na neřesti zobrazovaných osob[117]. Z těchto Ecových myšlenek si můžeme interpretační poznatek, že ošklivost v kulturních dějinách lidstva nemusí vždy zajímat jen pozici odpudivého fenoménu, ale může sloužit jako zdroj komiky, zábavy či společenské kritiky.

[112] Tamtéž, s. 189–194.

[113] Tamtéž, s. 195–204.

[114] Tamtéž, 205–220.

[115] (Eco, 2007), s. 205–220.

[116] Tamtéž, s. 197 a s. 205.

[117] Tamtéž, s. 221–229.

Ač se to může z dnešního pohledu emancipované společnosti jako těžko uvěřitelné, tak v lidských dějinách v obdobích mezi antikou a barokem se za nositelky ošklivosti označovaly ženy jako takové. Umberto Eco tomuto temnému fenoménu jevu zasvětil celou jednu kapitolu,[118]v níž sleduje proměny vnímání ženské ošklivosti mezi uvedenými obdobími. V antice a středověku podle Eca převládala silná misogynská tradice, která líčila ženu jako bytost nečistou, hříšnou, a dokonce i nebezpečnou[119]. Žena byla v antice a temném období středověku spojována s tělesností, sexualitou a pokušením, což vedlo dobové umělce k jejímu zobrazování jako ošklivé a odpudivé[120]. Křesťanství tento pohled ještě alegoricky umocnilo zdůrazňováním biblické Evy jako symbolu prvotního hříchu[121]. Středověcí autoři podle Umberta Eca často popisovali ženské tělo jako páchnoucí a nechutné, plné nečistot a exkrementů[122].

Teprve období renesance a manýrismu v tomto nehezkém a zahanbujícím přístupu k ženám přineslo obrat[123]. V období manýrismu a baroka došlo k posunu v pojetí ženské ošklivosti. Manýrismus odmítal klasická pravidla krásy a viděl ženské nedokonalosti jako zajímavé a někdy dokonce přitažlivé prvky. V baroku se tento přístup dále rozvíjel, když umělci a básníci oslavovali trpaslice, koktavé, hrbaté či bledé ženy. Téma ošklivosti se stalo prostředkem k vyjádření rozkoše a fascinace, což ilustrují texty jako Montaignovy eseje, Mariniho „Bledost krásné ženy“ a Quevedovy „Sny“[124].

---

[118] Viz sekce nazvaná „Kapitola VI – Ženská ošklivost mezi antikou a barokem“, kterou můžeme najít v Ecových Dějinách ošklivosti na s. 230–261. (Eco, 2007)

[119] (Eco, 2007), s. 230–244.

[120] Tamtéž.

[121] Tamtéž, s. 160.

[122] Tamtéž, s. 161–163.

[123] Tamtéž, s. 246–260.

[124]Tamtéž, s. 246–251.

Na druhou stranu se i v tomto časovém období objevily další svébytné formy ženské ošklivosti, které kontrastovaly s dobovým zobrazením krásných žen. V období manýrismu a baroka se vyobrazení ohyzdných stařen a čarodějnic stalo prostředkem k zobrazení ženské ošklivosti, jež byla často spojována s temnými a nadpřirozenými silami. Manýrismus zdůrazňoval ženské nedokonalosti jako zajímavé a přitažlivé, zatímco baroko dále rozvíjelo toto téma oslavou různých forem ženské ohyzdnosti. Čarodějnice byly podle Eca často zobrazovány při sabatech, kde se oddávaly kouzlům a orgiím, symbolizujícím spojení s ďáblem. Tyto obrazy zdůrazňovaly staré ženy jako nositelky tajemných a nebezpečných sil, čímž posilovaly zakořeněné misogynní představy o ženské ošklivosti a zlosti[125].

V období baroka se pojetí ošklivosti podle Eca výrazně proměnilo, přičemž umělci a literáti se začali odklánět od klasických ideálů krásy a hledali inspiraci ve výstředním, bizarním a deformovaném. Barokní umělci a básníci začali vnímat nedokonalosti a ošklivost jako zajímavé a stimulující prvky a ošklivost se tak stala součástí uměleckého vyjádření emocí a hlubší lidské zkušenosti[126].

Zároveň se v oblasti umění a literatuře objevuje podle Umberta Eca fascinace satanismem, sadismem a krutostí. Umberto Eco v této souvislosti uvádí kupříkladu francouzské literární autory jakými byl například Markýz de Sade. Ten ve svých dílech podle Umberta Eca zobrazuje ty nejzvrhlejší a nejkrutější výjevy, plné násilí, mučení a perverzí[127]. Ošklivost a hrůza zde slouží jako elementy k vyvolání šoku, pohoršení a zvrhlého vzrušení. Eco stopy tohoto druhu ošklivosti spatřuje také ve výtvarném umění, jenž čerpá inspiraci z tématu čarodějnictví a satanismu. Eco v tomto kontextu poukazuje na vybraná díla malířů, jakými byly například Španěl Francisco Goya (1746–1828)[128] či Švýcar Johann Heinrich

[125] (Eco, 2007), s. 291–310.

[126] Tamtéž, s. 246–260.

[127] Tamtéž, s. 332; viz zmínka o obrazu „Inkubus“ od Heinricha Füssliho z roku cca 1781.

[128] Tamtéž, s. 291 viz Francisco Goya a jeho obraz „Sabat čarodějnic“, 1797-1798.

Füssli (1741–1825)[129]. Z Ecova úhlu pohledu řada umělců té doby zobrazují ve svých dílech čarodějnické sabaty, ďábelské orgie i sadistické výjevy s morbidní zálibou v detailech. Celkově tak lze při studiu této sekce Umbertových Dějin ošklivosti dojít k závěru, že v novověku estetika ošklivosti propojila s fascinací temnými stránkami lidské existence.

V novověku, konkrétně zhruba v časovém období od 16. do 19. století, si Umberto Eco rovněž všímá další oblasti[130], v níž lze v novověku naleznout fenomén ošklivosti. Eco ho spatřuje v dobové uhranutosti vším neobvyklým a bizarním, včetně například zobrazení znetvořených plodů a vykuchaných mrtvol[131]. Vznikaly anatomické sbírky a kabinety kuriozit, kde byly vystavovány anomálie a monstra, jako dvouhlavá telata, siamská dvojčata či lidské a zvířecí kostry[132]. Tyto exponáty měly podle Eca vzbuzovat údiv a podle Eca reprezentovaly spíše vědeckou zvědavost než mystický význam[133]. V té době s Eco také všímá vzestupu dobového zájmu o pitvy, které odhalovaly vnitřní stavbu lidského těla a přispěly k vybudování vědomostí o anatomii člověka[134]. Jejich naturalistická zobrazení, které v sobě implikovaly prvky fenoménu ošklivosti[135]. Eco dále zmiňuje, že mrtvá těla a kostry se staly námětem mnoha uměleckých děl, např. Rembrandtova obrazu Anatomie dr. Tulpa zachycující explicitním způsobem pitvu nebožtíka[136].

---

[129] Tamtéž, s. 430.

[130] Viz Ecova kniha Dějiny ošklivosti a její sekce nazvaná „Kapitola IX – Physica curiosa“, které jsou dedikovány strany 354–399. (Eco, 2007)

[131] (Eco, 2007), s. 354–372.

[132] Tamtéž, s. 357–358.

[133] Tamtéž.

[134] Tamtéž, s. 244–245.

[135] Tamtéž, s. 366–372.

[136] Tamtéž, s. 370.

Další nástupní oblast pro detekci ošklivosti lze z historického hlediska spatřovat v rozvoji fyziognomiky. Podle Eca fyziognomika, jako pseudověda, zkoumala korelaci mezi rysy obličeje a těla a charakterem a morálními vlastnostmi jednotlivce. Například Barthélemy Coclès si podle Eca spojoval specifické tvary obličeje a vyčnívající zuby s tendencemi ke krutosti a chtíči. Giovan Battista Della Porta porovnával lidské rysy obličeje a rysy zvířat, zatímco Johann Kaspar Lavater se ponořil do dopadu ctností a neřestí na vzhled člověka. Frenologie zavedená Franzem Josefem Gallem dále spojovala mentální schopnosti s tvarem lebky[137]. Tyto koncepty podpořily myšlenku, že fyzické atributy mohou naznačovat nedostatky v charakteru, což často vede k nepříznivým sociálním předsudkům. Fyziognomika svého času spojovala vnější ošklivost s morálními vadami a zločinností, jak dokládají např. Lombrosovy studie kriminálníků[138]. Celkově je možné si z této části Ecova poreferování o ošklivosti v novověku odnést závěr, že v období od 16. do 19. století začal člověk systematicky analyzovat a racionálně zkoumat ošklivost se snahou ji kategorizovat. Nicméně tak bylo lidstvo té doby stále jí do jisté míry fenoménem ošklivosti v řadě jeho formách iracionálně uhranuto a přitahováno.

V desáté kapitole knihy Dějiny ošklivosti[139] se Umberto Eco věnuje romantismu, který podle něj přinesl nový pohled na ošklivost a učinil z ní ústřední estetickou kategorii. Eco si v romantismus všímá některých filozofů, kteří se zabývali fenoménem ošklivosti. Například německý filozof Karl Rosenkranz (1805–1879) se podle Eca snažil vypracovat ucelenou „filozofii ošklivosti“, která se pohybuje od popisu nesprávného až po odpuzující. Tato fenomenologie zahrnuje široké spektrum ošklivých jevů, počínaje děsivým, nechutným a odporným, přes zločinné, přízračné, démonické a čarodějnické. Rosenkranzova práce také zdůrazňuje oslavu karikatury, která dokáže přetavit odpudivé ve směšné, a tím deformovanost

[137] (Eco, 2007), s. 377–399.

[138] Tamtéž, s. 382–384.

[139] Celý název této kapitoly zní „Kapitola X – Romantické vysvobození ošklivosti“, v knize Dějiny ošklivosti je jí věnován prostor v rozmezí stránek 400–463. (Eco, 2007)

povýšit na krásu díky humornosti, která ji vynáší až k fantastičnosti[140]. Edmund Burke v „Filozofickém pátrání po původu našich myšlenek o vznešenosti a kráse“ (1756) přinesl myšlenku, že vznešenost může být nalezena ve věcech děsivých a neforemných, což připravilo půdu pro romantický zájem o ošklivost[141].

Romantičtí umělci a spisovatelé podle Eca povýšili ošklivost na výsostný umělecký prostředek. Jejich hrdinové jsou často stigmatizované ošklivým vzhledem, vyvržené na okraj společnosti – tedy šeredové, životní ztroskotanci a nešťastníci. Jako příklad Eco uvádí Quasimodo z románu Chrám Matky Boží v Paříži od francouzského spisovatele Victora Huga[142]. Hugo dokonce podle Eca ve své v předmluvě ke svému dalšímu dílu „Cromwell“ (1827) explicitně zdůraznil roli grotesky a znetvořenosti jako charakteristických rysů moderní estetiky[143]. Umberto Eco v daném kontextu uvádí fyzicky znetvořenou postavu Frankensteinova monstra z románu anglické autorky Mary Shelleyové, která v této postavě zobrazila ošklivost jako součást tragického hrdiny a spojila ji s citlivou a nešťastnou duší, což je podle Eca typické pro romantické postavy[144]. Vedle těchto nešťastných ošklivců se v romantismu podle Eca objevují i ošklivé bytosti, kteří jsou děsiví a zlí, jakými jsou například upíři, vlkodlaci či jiné strašidelné přízraky[145]. Tuto Ecovu kapitolu lze shrnout do zjištění, že romantismus rehabilitoval ošklivost a učinil z ní ústřední estetickou a uměleckou kategorii.

Podle Eca se v období romantismu 19. století zvyšuje zájem o umělecká díla, která v lidech vyvolávají pocity tísně, děsu a hrůzy[146]. Eco tento typ uměleckého obsahu označuje

[140] (Eco, 2007), s. 413.

[141] Tamtéž, s. 401–402.

[142] Tamtéž, s. 438.

[143] Tamtéž, s. 415.

[144] Tamtéž, s. 436–441.

[145] Tamtéž, s. 464–498.

[146] Umberto Eco tomuto fenoménu ve své knize Dějiny ošklivosti dedikuje na stránkách 464–498 celou jednu kapitolu nazvanou „Kapitola XI – Tísnivé“. (Eco, 2007)

jako „situační ošklivost“, jelikož se zaměřuje na vyvolávání těchto nepříjemných pocitů. Tato forma ošklivosti není způsobena fyzickými atributy objektů nebo osob, ale neobvyklými a znepokojujícími situacemi, které narušují naše vnímání normálnosti.

Eco situační ošklivost vysvětluje příkladem situace, kdy se důvěrně známý předmět, například lampa, začne chovat v očích diváka neočekávaně, například se vznese do vzduchu. Tento nečekaný jev podle Eca vyvolává úzkost a strach, protože se vymyká našim zkušenostem a racionalitě[147]. Romantismus tak tímto fenoménem tísnivosti objevuje krásu hrůzy a estetickou hodnotu šoku a úděsu. Netřeba dodávat, že výše Ecem uvedené atributy tísně, děsu a hrůzy se přímo pojí s fenoménem ošklivosti jako takovým, protože umělcem zamýšlené vyvolání pocit hrůznosti a děsu v u diváků, se z tvůrčího i vizuálního hlediska neobejde bez užití ošklivosti v nějaké z jejich forem. V této době dochází k rozvoji žánru gotického románu a povídky s tajemstvím, kde hrůza pramení z nevysvětlitelného a iracionálního.

Autor v oblasti fenoménu tísnivosti jmenuje dílčí dějové zápletky a strašidelné elementy jako je například setkání s dvojníkem (viz například povídka „Boj s dvojníkem“ od Edgara Allana Poea), proměna hlavního hrdiny v něco nelidského (viz povídka „Proměna“ od Franze Kafky), přízraky (viz povídka „Poklad opata Thomase“ od Montague Rhodese Jamese), upíři (viz román „Dracula“ od Brama Stokera) či podivné a zlověstné domy (viz. Povídka „Prázdný dům“ od Algernona Blackwooda)[148]. V této době a v těchto prvcích situační ošklivosti je možné vidět vznik společenské oblíbenosti hororu jako uměleckého žánru. Tísnivé se podle Umberta Eca pojí s fascinací smrtí, vizuální i narativní elementy ilustrující rozkladný proces, akty šílenství a zvrácenosti. Umělci podle Eca zkoumají temné hlubiny lidské duše a snaží se vyvolat v divákovi silné emocionální reakce. Ošklivost a děs se stávají prostředky k otřesení vžitých jistot a k prozkoumání skrytých stránek bytí.[149]

[147] (Eco, 2007), s. 464.

[148] Tamtéž, s. 465–496.

[149] (Eco, 2007), s. 465–496.

V 19. století Umberto Eco si všímá vzniku nového fenoménu průmyslové ošklivosti[150]. S rozvojem industrializace se ve městech objevily továrny chrlící kouř a špínu, dělnická předměstí s nevzhlednými činžáky, skladiště a nádraží[151]. Zároveň se v umění prosazuje dekadentní estetika konce století, v níž dochází k zalíbení ve smyslné ošklivosti, morbidnosti a perverzi[152]. Dekadentní autoři, jako byl francouzský spisovatel a literární kritik Joris-Karl Huysmans, britský básník, dramatik a básník irského původu Oscar Wilde či francouzský básník Charles Baudelaire. Tito umělci podle Eca oslavují umělost, chorobnost a úpadek, uchvacovala je androgynní krása poutavě balancující na pomezí krásy a ošklivosti[153]. Tito umělci podle Eca oslavují umělost, chorobnost a úpadek, uchvacovala je androgynní krása poutavě balancující na pomezí krásy a ošklivosti[154]. Tyto dobové fascinace ošklivostí, průmyslovou i dekadentní, podle Eca výrazně poznamenaly estetiku konce 19. století[155].

Ve své knize Dějiny ošklivost se také Umberto věnuje fenoménu ošklivosti, kterou sebou v prvních desetiletích 20. století přináší avantgardního umění[156]. Podle Eca avantgarda přijímá ošklivost jako svůj program a vědomě demoluje tradiční estetické kánony. Avantgardní autoři podle Eca vynaložili značné úsilí, aby pomocí ošklivosti zapůsobili na měšťany, nicméně široká veřejnost (nejen měšťané) byla ve výsledku nejen překvapena, ale také nespokojená a pohoršená. V svém schématu typologie ošklivosti, v němž Umberto Eco,

[150] Tomuto tématu se Umberto Eco ve svých Dějinách ošklivosti věnuje v rozmezí stránek 499–545 v kapitole nazvané „Kapitola XII – Věže ze železa a věže ze slonoviny". (Eco, 2007)

[151] (Eco, 2007), s. 499–500.

[152] Tamtéž, s. 524–529.

[153] Tamtéž, s. 527–544.

[154] Tamtéž, s. 529–526.

[155] Tamtéž, s. 499–500.

[156] Výskytu ošklivosti v avantgardním umění v období zhruba od 10. do 30. let 20. století se Umberto Eco věnuje ve své knize Dějiny ošklivosti v kapitole nazvané „Kapitola XIII – Avantgarda a triumf ošklivosti" na stranách 546–582. (Eco, 2007)

v němž uvádí ošklivost o sobě, ošklivost formální a ošklivost uměleckou, v souvislosti avantgardním uměleckým hnutím tvrdí, že umělci tohoto směru ve svých dílech sice implikovali ošklivost o sobě a ošklivost formální, ale diváci v jejich dílech viděli příklady umělecké ošklivosti. Jinými slovy diváci avantgardní díla své doby nepovažovala za krásné zpodobnění ošklivých věcí, místo toho jejich díla byly považované za ošklivé vyobrazení skutečnosti[157].

Umělci jako Pablo Picasso, Georges Braque a Marcel Duchamp záměrně v období avantgardy podle Eca deformují realitu a vytvářejí díla, která mají přímo šokovat a provokovat etablovaný měšťácký vkus[158]. Futurismus, jakožto avantgardní umělecký směr, který progresivně hodlal systematicky negovat dosavadní kulturní a umělecké hodnoty, prismatem Umberta Eca oslavuje rychlost, násilí, výchovu nových generací k odpornému a ke smetení starých pořádků[159]. V dalším avantgardním uměleckém směru expresionismu zase Eco spatřuje umné a intimní vyjádření pocitů vnitřní úzkosti a děsů, které deprimovaly moderního člověka a obžalobě reality tehdejší společnosti[160]. Toho expresionismus dociloval tím, že využíval prvky ošklivosti v podobě zobrazování mdlých, odpudivých tváří, evokující ubohost, zkaženost a tělesnost tehdejšího měšťanského světa [161]. Dadaismus podle Eca provádí destrukci tradičního umění ad absurdum a vyzdvihuje nesmysl, absurditu a vyvolání dojmu groteskności, což Eco ilustruje zmínkou o Duchampovi a přimalování knírku na obraz Mony Lisy či základy ready-made umění v podobě pisoáru, který Duchamp prohlásil za umění[162]. V surrealismu dochází podle Eca čerpání inspirace z lidského podvědomí, snů a

[157] (Eco, 2007), s. 546–547.

[158] Tamtéž, s. 551–554.

[159] Tamtéž, s. 551.

[160] (Eco, 2007), s. 551–552.

[161] Tamtéž, s. 552.

[162] Tamtéž, s. 552.

halucinací a spojuje nesourodé prvky do znepokojivých, často obscénních celků[163]. Eco ve své knize uvádí, že surrealisté, jako Dalí, se účastnili praktik „kritické paranoie" a jejich díla vykazovala ošklivost v podobě vzpurného sklonu k trápení a v zálibě v tvorbě pro diváka nesnesitelném obsahu, jak je možné například dle Eca vidět ve filmech, jako je Buñuelův ‚Andaluský pes' z roku 1929, který zobrazoval pro diváky šokující hrůzostrašné záběry, jako je rozříznutí oka žiletkou[164].

Celkově lze myšlenky Umberta Eca upřené k avantgardnímu umění první poloviny 20. století shrnout tak, že umělecké směry jako kubismus, futurismus, expresionismus, dadaismus či surrealismus záměrně deformují realitu, aby šokovaly buržoazní vkus obyvatel městských oblastí. Ošklivost se stává prostředkem k vyjádření vnitřních úzkostí moderního člověka a reaguje na všude přítomný rozpad tradičních hodnot, kterými v první polovině otřásly obě světové války. Ošklivost tak v avantgardě triumfuje jako klíčový umělecký princip[165].

Dvacáté století s sebou podle Umberta Eca přineslo zcela nové a svébytné podoby ošklivosti, které se výrazně lišily od těch předchozích druhů ošklivostí, které již Eco popsal v předešlých částech jeho knihy Dějiny ošklivosti[166]. Tato epocha byla charakteristická především avantgardními uměleckými směry, které záměrně deformovaly realitu s cílem šokovat a provokovat tehdejší měšťácký vkus. Umělecké směry jako kubismus, futurismus, expresionismus, dadaismus a surrealismus využívaly ošklivost jako prostředek k vyjádření vnitřních úzkostí moderního člověka a reakce na celospolečenské změny a traumatické zážitky spojené s oběma světovými válkami.

---

[163] Tamtéž, s. 552–553.

[164] Tamtéž.

[165] (Eco, 2007), s. 546–581.

[166] V knize Dějiny ošklivosti se Umberto Eco se těmto novým druhům ošklivosti, které se podle něho objevují ve 20. století, začíná věnovat na stranách 584–630 v rámci kapitoly nazvané „Kapitola XIV – Ošklivost jinakosti, kýč a camp". (Eco, 2007)

Jednou z těchto novodobých forem ošklivosti byla podle Eca takzvaná ošklivost jinakosti, kterou lze interpretovat jako jakýsi hluboce zakořeněný odpor a iracionální strach ze všeho, co se lidem jevilo jako cizí, exotické a neznámé. Tato averze vůči odlišnosti se podle Umberta Eca manifestovala v různých podobách předsudků a diskriminace. Jako příklad uvádí Eco Saverio Bettinelliho, který v roce 1758 kritizoval Danteho „Božskou komedii" za její údajnou nesrozumitelnost a obhroublost. Napoleonovo odstranění tympanonu centrálního portálu katedrály Notre-Dame je dalším příkladem, kdy bylo podle Umberta Eca gotické umění považováno za barbarské[167].

Eco rovněž zmiňuje, když už se zaměřuje na modernější dobu, jak se změnil vkus veřejnosti vůči herečkám němého filmu a rubensovským ženám, v níž uvádí možné rozladění diváky, který při pohledu na starší symboly ženské krásy nechápe z úhlu pohledu své doby, jak se tehdy někomu některé ženy určitých tělesných proporcí mohly, tak moc líbit[168]. Umberto Eco těmito příklady podle mého ilustruje relativní povahu fenoménu ošklivost, což je důležitý poznatek, který musím zohlednit i ve svém výzkumu výskytu ošklivosti ve fotografii zhotovené po roce 1945. V podstatě tím má Eco na mysli, že to, co bylo v určitém časovém období a kultuře považováno za krásné, může být později optikou jiné kultury bráno jako ošklivé a znepokojující. Při typologizačním procesu ošklivosti v oblasti fotografie uvedeného období by proto neměla chybět kategorie věnovaná kulturní a relativní ošklivosti.

Druhou charakteristickou podobou ošklivosti, která se v tomto období výrazně rozmohla, byl fenomén kýče. Kýč podle Eca představuje umění podbízivého a sentimentálního charakteru, které postrádá jakoukoli invenci či originalitu. Kýč se vyznačuje přehnanou líbivostí, neustálým opakováním osvědčených klišé a snahou zalíbit se nejširším masám a vyhovět jejich vkusu.

Podle Eca je kýč společenským jevem, které vyšší třídy společnosti považují za nevkusný. Je to „umění", které dle Eca rezignuje na jakékoli vyšší ambice a cíle a spokojuje

[167] Tamtéž, s. 586.

[168] Tamtéž, s. 584–585.

se s laciným efektem a povrchním dojmem.[169]. Eco cituje různé autory, kteří kritizovali kýč, včetně Hermanna Brocha, který považoval kýč za etické zlo, protože místo autentického uměleckého zážitku nabízí pouze povrchní a emocionálně manipulativní efekty[170]. Ecovo pojetí kýče je možné interpretovat také způsobem, že kýč jako takovým často využívá jednoduché a opakující se postupy, které mají za cíl vyvolat silné emocionální reakce, ale postrádají hloubku a komplexnost skutečného umění[171].

Proti této kýčovité pseudoestetice se však vymezil svébytný proud zvaný camp, který naopak v kýči podle Eca nachází zvláštní zalíbení, ovšem s notnou dávkou ironie a odstupu. camp podle něj vyzdvihuje a oceňuje právě ty aspekty, které jsou pro kýč typické – umělost, přehnanost, teatrálnost. Vyžívá se v tom, co je tak nehorázně špatné a nevkusné, až je to svým způsobem fascinující a přitažlivé, přičemž Eco ve své knize zmiňuje filozofku fotografie Susan Sontagová, která s teorií campu přišla a pro níž je camp je specifická forma citlivosti, která místo toho, aby byla triviální nebo povrchní povahy, tak přeměňuje světské v něco triviálního[172]. Rozbor estetické teorie camp Susan Sontagové, který je uváděn v Ecově knize je také jedna z mála oblastí, kde se v Ecově knize objeví zmínka fotografovi či fotografce v souvislosti s fenoménem ošklivosti[173]. Podle Eca totiž Susan Sontagová a její koncept camp

[169] (Eco, 2007), s. 591–592.

[170] Tamtéž, s. 601–605.

[171] Tamtéž, s. 591–610.

[172] (Eco, 2007), s. 612.

[173] Umberto Eco v souvislosti s fenoménem ošklivost kromě fotografky Diany Arbusové už žádného fotografa, nebo fotografku explicitně ve svém textu nezmiňuje. Přesto je možné v jeho knize narazit (v roli obrazových ukázek) na fotografie další autorů. Na straně 623 v rámci kapitoly XIV. „Ošklivost jinakosti, kýč a camp“, v sekci camp, je publikována fotografie „Portrét trpaslíka“ z roku 1987, jejímž autorek je amerických kontroverzní fotograf Joel-Peter Witkin, který formou aranžovaných zátiší často využíval fenomén ošklivosti, když fotografoval často osoby s tělesnými vadami nebo když do svých snímku vkládal těla mrtvých lidí či jejich části, což dodnes jeho dílo halí do negativního stínu podezření, že při své práci neváhal překročit hranice morální etiky. Na straně 643 v poslední patnácté kapitole Ecově knihy nazvané „Ošklivost dnes“ pak ještě autor umístil fotografii americké fotografky Cindy Shermanová „Bez názvu #250“ z roku 1992, na které je zobrazené zátiší s několika částmi ženských figurín zobrazující v ohyzdné formě chlupatou vaginu se zasunutým předmětem uvnitř, ženskou hruď s ňadry a gravidním břichem a poslední část této cíleně znepokojující scény je mužská hlava starce s parukou s podivným šklebem ve tváři s laškujícím pohledem

nachází krásu v příšernosti. Poukazuje na to, že ošklivost se může stát předmětem estetického potěšení, pokud je vnímána ironicky. A právě v této souvislosti je zmiňována americká fotografka Diana Arbusová, která proslula fotografováním netradičních postav nesoucích obvykle zřetelné prvky ošklivosti, je podle Sontagové příkladem přístupu, že koncept camp dokáže přetvořit dřívější ošklivost v estetický zážitek, jenž má potenciál vyzývat tradiční pojetí krásy a ošklivosti[174].

Fenomén camp se tak podle pohledu Eca objevuje jako forma obdivu v rámci specifické společenské vrstvy intelektuálních jedinců, kteří mají silné přesvědčení o svých vkusových preferencích, což jim umožňuje uvažovat o oživení minulého uměleckého díla i přesto, že nese známky nevkusu. Hybnou silou pro tyto intence příznivců camp je láska pro vše nekonvenční a přehnané[175]. camp tak v očích Eca svým specifickým přístupem rehabilituje ošklivost kýče tím, že ji povyšuje na zdroj svébytného estetického potěšení, byť poněkud perverzního a morbidního charakteru. Vedle avantgardního uctívání ošklivosti, jak je podle Umberta Eca známe například z děl dekadentních umělců či surrealistů, tak camp představuje další způsob, jak učinit z ošklivosti předmět hodný estetického zájmu a kontemplace[176].

Celkově lze konstatovat, že Umberto Eco ve své knize Dějiny ošklivosti dokládá, že i ve 20. století zůstává ošklivost klíčovým a neopominutelným tématem, které na sebe bere různé podoby, ať už jde o odpor vůči jinakosti, pohrdání kýčem či ironický obdiv ke campu. Ukazuje, že ošklivost je nedílnou součástí moderního umění a estetického uvažování, které se k ní může stavět různými, často protichůdnými způsoby.

---

očí. Obě fotografie, tedy jak od Joel-Petera Witkina a Cindy Shermanové Umberto Eco ve svém textu, jak už bylo výše řečeno nijak nekomentuje a ani nerozebírá. (Eco, 2007)

[174] (Eco, 2007), s. 624–625.

[175] (Eco, 2007)., s. 612–613.

[176] Tamtéž, 612—627.

Umberto Eco se v poslední kapitole[177] jeho rozsáhlé knihy Dějiny ošklivosti věnuje přemýšlením o povaze ošklivosti v současnosti[178]. Eco zdůrazňuje, že pojetí ošklivosti je relativní a závisí na kontextu doby a kultury. Jedním z příkladů, které Eco v této souvislosti vysvětlení relativnosti ošklivosti v současném umění uvádí, je hudební interval zvětšené kvarty, známý jako diabolus in musica. Tento interval byl ve středověku vnímán jako disonantní a rušivý, ale postupem času se stal nástrojem pro vyvolání specifických hudebních efektů (kdysi předznamenával například ďábelskost či přímo zjevení ďábla; později tento interval byl v hudbě využíván k navození pocitu napětí a nestability) a objevuje se podle Eca jak v dílech klasických hudebních skladatelů, jako byl Mozart a Bach), tak i v případě heavymetalové a hardrockové hudbě (Eco v této souvislosti zmiňuje Jimiho Hendrixe nebo kapelu Slayer).

Eco tímto příkladem hudební ošklivosti, která se od dřívějšího zatracení propracovala k společenskému uznání, chce zdůraznit samotnou relativních povahu fenoménu ošklivosti tkvící v tom, že to, co bylo kdysi považováno za nepřijatelné, může být dnes akceptováno a naopak[179]. Ošklivost se tak stává subjektem estetických zájmů, které se mění v závislosti na kulturním kontextu a době. V souvislosti s moderní hudbou Eco ještě uvádí nepřímou, leč o to víc viditelnou přítomnost ošklivosti, když ve své knize zmiňuje, že hudební žánry jako punk, heavy metal či industrial si ošklivost a provokaci přímo promítly do svého autorského image a učinily z fenoménu ošklivosti nedílnou součást své identity a estetiky (viz například americký hudebník Marilyn Manson)[180].

---

[177] Viz závěrečná kapitola Ecovy knihy Dějiny ošklivosti nazvaná „Kapitola XV. - Ošklivost dnes“ na stranách 630–655. (Eco, 2007)

[178] Zde je třeba poznamenat, že vzhledem k tomu, že od knižní publikace Ecových Dějinách ošklivosti uběhlo již přibližně 17 let (měřeno optikou roku 2024, ve kterém je psána tato část disertační práce), tak je třeba k následujícím parafrázím Ecových myšlenek přistupovat tak, že se vlastně jedná o hodnocení tehdejšího stavu umění a kultury, jež lze časově pojmenovat jako nedávná minulost.

[179] (Eco, 2007), s. 630–632.

[180] Tamtéž, s. 637–642.

Ošklivost se stává podle Eca významným a rozšířeným tématem v současném umění a populární kultuře. Umělci často využívají prvky ošklivosti k vyvolání specifických emocí a reakcí, přičemž moderní umění a filmy často zobrazují ošklivost ve formě násilí a deformace, což má za cíl šokovat a provokovat publikum. Eco jako příklad zmiňuje filmy amerického režiséra George Romera, které často zobrazují ošklivé a hrůzostrašné postavy zvané jako zombie. Podle Umberta Eca Romero ve svých filmech používá ošklivost jako prostředek k odhalení přítomnosti zla ve společnosti, ale také jako nástroj k dosažení komerčního úspěchu, jelikož hororové prvky zvyšují atraktivitu filmů pro diváky, kteří pak na takové filmy chodí častěji do kina.

V opozitu k postavám, kteří prvky fenoménu ošklivosti nesou v negativním vyznění vyvolávajícím u diváku pocity hrůz a strachu jako příklad Eco uvádí sci-fi film „E. T. Mimozemšťan" z roku 1982 od amerického režiséra Stevena Spielbergera. V tomto filmu vystupuje jako hlavní postava fyzicky ošklivý mimozemšťan, který ovšem ve filmu působí jako roztomilá, kladná a zranitelná postava a díky tomu si získá okamžité sympatie filmového publika.

Tím Eco ukazuje, že povaha ošklivosti je relativní povahy a v popkultuře může mít z estetického hlediska jak negativní, tak i pozitivní vyznění u diváka. Nositelé atributů ošklivosti se tak mohou dokonce stát ikonickými postavami popkultury, které svou vizuální ošklivostí a hrůzností fascinují a přitahují masy fanoušků, jak Umberto Eco dokládá příkladem zbožňování mimozemských postav, jakým například byl Mistr Yoda vystupující ve filmové sci-fi sáze Hvězdné války od Georgeho Lucase [181]. Ošklivost zde funguje jako výrazný estetický znak, jenž nejenom šokuje, ale zároveň vyvolává obdiv a respekt. Tento fenomén demonstruje, jak může být vizuální ošklivost proměněna v estetickou hodnotu, která má schopnost zaujmout a inspirovat.

Eco tímto dokládá, že přijetí ošklivosti jako estetického prvku umožňuje nové způsoby vyjádření a interpretace v rámci umění a popkultury. Postavy jako Mistr Yoda nejsou

[181] (Eco, 2007), s. 632–636.

jen nositeli vizuální ošklivosti, ale jejich vzhled slouží k zevrubnějšímu pochopení jejich charakterů a příběhů. Tento přístup k ošklivosti rozšiřuje estetické hranice a obohacuje naše vnímání krásy, čímž přispívá k rozvoji moderního uměleckého projevu.

Dalším příkladem, toho, že se fenomén ošklivosti v moderním umění stal tvůrčím nástrojem pro vyjádření kritiky je Ecova zmínka o uměleckých happeninzích a performancích. Eco si ve své knize všímá toho, tyto umělecké aktivity ne zřídkakdy zahrnují extrémní prvky, jako je zranění umělců, aby upozornily na krutosti či existenciální odcizenost dnešní doby. Vystoupení těchto umělců při jejich performancích jejich diváky podle Eca dokáže nejen šokovat, ale paradoxně i zároveň přitahovat. V této souvislosti jako obrazovou ilustraci Eco do své knihy zařadil fotografii z performance „Lips of Thomas“[182] srbské umělkyně Mariny Abramovićové, která ve svých především starších vystoupeních používá často fenomén ošklivosti nejčastěji ve formě sebepoškozujících aktivit či nastolené násilných či destruktivních podmínek v místě jejích způsobem, že docházelo k potencionálnímu ohrožení její života nebo zdraví.

Tato závěrečná kapitola Ecovy knihy přesvědčivě dokládá, jak se v současné kultuře ošklivost stává dominantní a všeprostupující estetickou kategorií, která si podmaňuje všechny oblasti lidské tvorby a imaginace. Umění 20. století se pohledem Eca staví proti tradičním kánonům krásy a využívá ošklivost jako prostředek uměleckého šokování a provokace. Ošklivost podle něj proniká i do populární kultury, včetně hororů, komiksů, filmů a hudebních žánrů, které ji přijímají jako součást své identity[183].

Ošklivost v současném umění a pop-kultuře už dávno není dle vyznění poslední kapitoly Ecovy knihy „Dějiny ošklivosti“, pouhým rubem či doplňkem krásy, ale samostatnou estetickou hodnotou, která nás znepokojuje, provokuje, ale i podivně fascinuje

[182] V tomto vystoupení v Solomon R. Guggenheim muzeu v New Yorku, které se uskutečnilo v roce 2005, je Marina Abramovićová zachycena nahá ve vojenské čepici na hlavě poté, co si žiletkou na svém břiše krvavými řezy vytvořila symbol Davidovy hvězdy.

[183] (Eco, 2007), s. 630–655.

a přitahuje. Stává se klíčovým principem současné senzibility a vnímání světa, které odmítá tradiční kategorie a hierarchie a vyžívá se v překračování hranic a boření tabu. Kapitola tak přesvědčivě dokládá erudovaný estetický obrat, v němž ošklivost triumfuje jako ústřední princip naší doby a stává se neoddělitelnou součástí naší každodenní zkušenosti i uměleckého projevu.

Umbertova kniha Dějiny ošklivosti představuje zásadní příspěvek k výzkumu fenoménu ošklivosti v oblasti výtvarného umění a lidské kultury. Eco ve své práci komplexně mapuje vývoj tohoto estetického konceptu od antických dob až po současnost, přičemž ukazuje, jak se pojetí ošklivosti v průběhu dějin výrazně proměňovalo v závislosti na dobových kulturních a filozofických kontextech.

Klíčový přínos Ecovy knihy spočívá v tom, že důkladně dokumentuje, jak ošklivost přestala být vnímána pouze jako opak krásy a stala se plnohodnotnou estetickou kategorií. Eco dokládá, že odchylky od klasických kánonů krásy, dříve automaticky považované za ošklivé, se postupně staly vítaným uměleckým prostředkem k vyjádření kritiky, provokace či specifických emocí. Tím Eco výrazně přispívá k legitimizaci fenoménu ošklivosti jako klíčového principu moderního umění a populární kultury.

Zásadní je rovněž Ecova analýza toho, jak byla ošklivost v minulosti zneužívána jako nástroj propagandy či justifikace násilí vůči určitým sociálním skupinám. Toto Ecovo zjištění má významné etické implikace a poukazuje na nutnost kriticky reflektovat, jakým způsobem je fenomén ošklivosti instrumentalizován v rámci společenských diskurzů.

Díky tomuto ucelenému a erudovanému uchopení problematiky ošklivosti se Dějiny ošklivosti staly zásadním dílem pro všechny, kdo se věnují studiu estetiky, umění a kulturních proměn.

2.3.1.2. Umberto Eco a jeho esej „Ošklivost“

Umberto Eco se tématu fenoménu ošklivosti věnuje také ve své eseji nazvané „Ošklivost“, která u nás vyšla v knize „Na ramenou obrů“ v roce 2017 u nakladatelství Argo[184]. Na rozdíl od své obsáhlé knihy „Dějiny ošklivosti“, která se soustředila především na historický vývoj a analýzu klasických děl a filozofických textů, klade Eco v eseji „Ošklivost“, jejíž rozsah je přibližně 39 stran, důraz na moderní interpretace a příklady ošklivosti.

Eco píše ve své eseji o ošklivosti, jak se pojem ošklivosti proměňuje v závislosti na kulturních a historických kontextech a vyzdvihuje jeho relativnost chápání toho, co si pod ošklivostí představujeme[185]. Eco zdůrazňuje, že ošklivost pojem s relativním významem a jeho interpretační vnímání se mění v závislosti na kulturních a historických kontextech[186]. Eco se snažil objasnit, jak různé epochy a filozofie chápaly a interpretovaly ošklivost.

V návaznosti na Ecovy úvahy o filozofických a estetických přístupech k ošklivosti je možné říct, že chápání tohoto fenoménu bylo v dějinách myšlení často utvářeno v kontrastu k představám o kráse. Eco v této souvislosti v eseji zmiňuje myslitele jako Iamblichos z Chalkidy[187] či Tomáš Akvinský, kteří spatřovali podstatu ošklivosti v porušení symetrie a celistvosti, tedy klíčových atributů krásy[188]. Pozoruhodný je také Ecův postřeh ohledně Marxova vnímání ošklivosti, které je v Ekonomicko-filozofických rukopisech z roku 1844 dáváno do souvislosti s penězi a mocí[189]. Marx tím podle Eca naznačuje, že ošklivost lze

---

[184] (Eco, 2018)

[185] (Eco, 2018), s. 60.

[186] Tamtéž, 59–60.

[187] Zde je citát, který Eco od antického myslitele Lamblichose z Chalkidy v plném znění: „*Pouze krása vytváří symetrii, ošklivost naopak symetrii rozbíjí*“, (Eco, 2018), s. 59.

[188] Tamtéž.

[189] Úryvek z Marxova citátu, který ve své eseji „Ošklivost“ na stranách 59–60 zmiňuje Umberto Eco: „*Jsem ošklivý, ale mohu si koupit nejkrásnější ženu. Nejsem tedy ošklivý, neboť účinek ošklivosti, její odstrašující síla je zničena penězi. …* “ (Eco, 2018)

překonat ekonomickými prostředky, což svým způsobem představuje originální a provokativní úhel pohledu na fenomén ošklivosti a možnosti jeho relativizace.

Ve své eseji „Ošklivost" Umberto Eco zkoumá, jak byla ošklivost zobrazována v uměleckých dílech různých epoch. V antickém Řecku byla fyzická ošklivost, až na výjimky, ztotožňována s morální špatností, jak dokládají příběhy bájných nestvůr[190]. Křesťanství naopak považovalo celý svět za krásný a ošklivost se do umění dostává až se zobrazováním Kristova utrpení. Eco v této souvislosti ve své eseji cituje i drastické popisy kajícného sebemrskačství[191].

Ve středověku se v umění objevuje řada fantaskních příšer, které však byly vnímány spíše pohádkově než odpudivě. Skutečný vědecký zájem o ošklivost a zrůdnost se podle Eca rodí až v 16. a 17. století, ruku v ruce s fyziognomií, usilující určit povahu člověka na základě analogií se zvířecími rysy. Tato tendence později podle Eca vyústila v Lombrosovu kriminologii, hledající fyzické znaky zločinnosti, které můžeme identifikovat jako zlověstně zabarvené prvky ošklivosti. Za historickou předchůdkyni (existovala o několik staletí dříve) Lombrosovy fyziognomie Eco považuje tzv. fyziognomii nepřítele, v rámci níž lidé měl tendenci vykreslovat své nepřátele i po fyzické stránce jako nositele odpudivé ošklivosti[192]. Eco toto téma využití ošklivosti, v němž je možné fenomén ošklivosti uchopit jako nástroj něčí negativně laděné propagandy vůči vybraným osobám, určité rase, národu či kultuře, dále rozvíjí. Eco v eseji analyzuje, jak byla ošklivost přisuzována nepřátelům – náboženským, rasovým či politickým, a v své eseji to dokládá dobovými popisy ohyzdnosti Antikrista,

[190] (Eco, 2018), s. 63–68.

[191] V této souvislosti Eco poukazuje mimo jiné citát od německého filozofa Georgeho Wilhelma Friedricha Hegela (1770–1831), který upozorňuje na to, že teprve s křesťanstvím vstupuje ošklivost do dějiny umění, protože v umění jako jeho přímou součást ukazuje ošklivé elementy utrpení a smrti Krista, které jsou v rozporu s antickým ideálem řecké krásy. (Eco, 2018), s. 69–70.

[192] Tamtéž, s. 74.

Saracénů, Židů či černochů. Ukazuje, jak tyto rasistické stereotypy přejímali i někteří umělci a myslitelé, jako například Wagner nebo Céline[193].

V rámci svých úvah Eco rozlišuje mezi ošklivostí jako vášní a krásou jako odstupem a absencí vášně, v důsledku čehož nemůže existovat ryze estetický soud ošklivosti[194]. Pozornost věnuje také zobrazování ošklivosti v uměleckých dílech, které bylo připouštěno již od dob Aristotelových jakožto prostředek k vyniknutí krásy a podpoře morálních tezí[195]. Umělci se podle Eca pokoušeli zachytit ďáblovu ohyzdnost, zároveň však projevovali skrytou fascinaci hrůzným jako zdrojem potěšení, jak Eco ilustruje na příkladech popisů mučení a násilí v literatuře různých epoch[196]. V této souvislosti Eco cituje svatého Bonaventuru, podle něhož je obraz ďábla krásný, pokud věrně znázorňuje jeho ošklivost[197]. S nástupem moderní doby a industriální revoluce se vnímání ošklivosti rozšiřuje i na městské prostředí a technologie. Eco v této souvislosti zmiňuje Dickensův negativně vyznějící popis města Koksov jakožto příklad kritického zobrazení industriální ošklivosti[198].

Pozornost je v Umbertově eseji o ošklivosti věnována také dekadentnímu pojetí krásy, které zahrnuje i ošklivost a zkaženost. Dekadence 19. století podle Eca oslavuje krásu nemoci a zla a ošklivost se stává programem avantgardy, usilující o rozbití klasických kánonů krásy[199]. Romantičtí autoři jako Victor Hugo chápou ošklivost jako součást ušlechtilosti a velkoleposti.

---

[193] (Eco, 2018), s. 74–78.

[194] Tamtéž, s. 60.

[195] Tamtéž, s. 61.

[196] Tamtéž, s. 61–62

[197] Tamtéž, s. 61.

[198] Zde je možné si přečíst citát od Charlese Dickence v plném znění: „*Koksov [...] byl triumfem faktu [...]. Bylo to město z červených cihel, či lépe z cihel, které by byly červené, kdyby to kouř a popel připustily; za daných okolností to však bylo město nepřirozeně červené a černé jako pomalovaný obličej divocha. Bylo to město strojů a vysokých komínů, z nichž neustále vystupovaly nekonečné kotouče kouře, které se nikdy neodvinuly*“, (Eco, 2018), s. 86.

[199] (Eco, 2018), s. 79.

Temné dramatické příběhy jako je například Frankenstein od Mary Shelleyové pak podle Eca ukazují, jak může být ošklivost důsledkem sociálního a emocionálního vyloučení[200].

Eco se zamýšlí i nad fenoménem kýče jakožto díla, které předstírá uměleckost, aniž by jí dosahovalo, a snaží se vyvolat silné emoce lacinými efekty. Připouští však, že to, co bylo dříve považováno za kýč, může být později přehodnoceno jako svébytné umění[201]. Tuto transformaci přehodnocení hodnotové povahy kýče Umberto Eco ilustruje na příkladu teorie camp[202] Susan Sontagové, která nehodnotí umělecká díla podle tradičních měřítek krásy, nýbrž podle míry jejich stylizace a strojenosti.

Umberto Eco uvádí příklady z období secese, kdy byly běžné předměty přetvářeny v duchu přehnané dekorativnosti, a poukazuje na rozmanitost objektů řadících se do kánonu camp, od Flud lamp až po staré komiksy. Všímá si také častého výskytu campu v opeře a baletu, kde je kladen důraz na vizuální a emocionální efekt spíše než na realistický vývoj postav. Podle Eca camp neodmítá tradiční estetické rozdíly mezi krásou a ošklivostí, ale nabízí nová hodnotící kritéria. camp tak dokazuje, že dobrý vkus se neomezuje pouze na oblast krásna, ale může se projevit i v rafinované a děsivě krásné stylizaci. Eco nárůst přítomnosti kýče dává do souvislosti s tím, že to mohla být reakce části společnosti na ošklivě tísnivě provokující díla avantgardních umělců[203]. V umění 20. století se pak ošklivost podle Eca ale i nadále stává často nástrojem provokace a vytváření náročných podmínek pro mysl diváka při snaze sledovat a interpretovat díla obsahující odpudivě silnou přítomnost elementů ošklivosti.

[200] Tamtéž, s. 81.

[201] Tamtéž, s. 92.

[202] Teorii camp se Eco ve své eseji věnuje na stránkách 92–93. (Eco, 2018)

[203] Tamtéž, s. 90.

Eco konstatuje, že v moderním umění je stále obtížnější určit hranici mezi krásou a ošklivostí. Ačkoli nám média předkládají jasné vzory krásy, realita je jiná[204]. Vnímání ošklivosti je relativní, jak ukazuje sci-fi povídka, v níž lidé připadají mimozemšťanům ohavní[205]. Ošklivost však může být pochopena a přijata, pokud ji proměňuje síla lásky a citu, jak Eco dokládá literárním citátem z Burtonovy Anatomie melancholie, která vznikla v 17. století[206].

V závěru své eseje Eco shrnuje, že ošklivost představuje složitou problematiku a relativní pojem, který nabývá různých významů v závislosti na historických, kulturních a sociálních kontextech. Ošklivost může být esteticky vnímána rozmanitými způsoby a slouží k provokaci, moralizování i uměleckému vyjádření.

Je možné z globálního úhlu pohledu shrnout, že Ecova esej „Ošklivost" představuje komplexní a erudovanou analýzu fenoménu ošklivosti v umění a myšlení různých epoch. Autor ukazuje, jak se vnímání a zobrazování ošklivosti proměňovalo v čase a jak bylo ovlivňováno dobovými kulturními a společenskými paradigmaty. Zároveň Eco erudovaným a kultivovaným způsobem odhaluje mnohovrstevnatost a ambivalentnost ošklivosti, která může být chápána jako negace krásy, ale i jako svébytná estetická kategorie s vlastními pravidly a funkcemi. Eco u fenoménu ošklivosti ukazuje, jak se tento jev prolíná s otázkami morálky, ideologie i estetiky.

V eseji „Ošklivost" Umberto Eco dále rozvinul a prohloubil myšlenky, které představil v „Dějinách ošklivosti". Zatímco „Dějiny ošklivosti" poskytují komplexní historický a filozofický kontext pro zkoumání fenoménu ošklivosti v umění a kultuře, „Ošklivost" se soustředí na hlubší analýzu různých forem a modalit, jimiž se ošklivost může v umění projevovat.

---

[204] (Eco, 2018), s. 93–94.

[205] Tamtéž, s. 94–96.

[206] Tamtéž, s. 96–98.

Eco v této eseji podrobněji rozpracovává svou typologii ošklivosti, která zahrnuje fyziologickou, morální, estetickou a relativní ošklivost. Tato typologizace může být užitečná pro strukturování výzkumu ošklivosti ve specifických uměleckých médiích, jako je fotografie. Eco se také podrobněji věnuje otázkám vztahu ošklivosti a krásy, dobra a zla, a proměnám vnímání ošklivosti v závislosti na kulturním a historickém kontextu. Tyto úvahy mohou inspirovat podobné analýzy v rámci výzkumu ošklivosti ve fotografii.

2.3.1.3. Zhodnocení použitelnosti myšlenek Umberta Eca ve výzkumu fenoménu ošklivosti ve fotografii po roce 1945

Navzdory tomu, že Umberto Eco ve svých obsáhlých a erudovaných dílech „Dějiny ošklivosti“[207] a „Ošklivost“[208] poskytuje významný myšlenkový rámec pro akademické zkoumání fenoménu ošklivosti v různých uměleckých a kulturních kontextech, je třeba konstatovat, že jeho pozornost se primárně soustředí na jiné oblasti umělecké tvorby, jako jsou malířství, sochařství či literatura. Médiu fotografie, které je předmětem mého badatelského zájmu, věnuje Eco překvapivě velmi omezenou pozornost, což značně limituje možnost přímého využití jeho postřehů a závěrů v rámci výzkumu zaměřeného na výskyt a projevy ošklivosti ve fotografii po roce 1945.

Ačkoli Eco ve své analýze ošklivosti zmiňuje dílo několika významných fotografů, jako je Diana Arbusová, Cindy Shermanová a Joel-Peter Witkin, jeho analýza fenoménu ošklivosti v kontextu fotografie je poměrně fragmentární a neúplná. Navzdory těmto limitům však Ecovo komplexní teoretické uchopení ošklivosti jakožto svébytné estetické kategorie přináší cenné podněty pro rozvoj metodologie výzkumu ošklivosti ve fotografickém médiu, a to zejména prostřednictvím jím navržené typologie forem a modalit, jimiž se ošklivost může v umění projevovat.

V rámci své typologie **Umberto Eco rozlišuje několik základních typů ošklivosti**. Prvním z nich je **fyziologická ošklivost**, která se týká fyzického vzhledu, tělesných deformací a nedokonalostí. Eco poukazuje na to, jak byly tyto fyzické znaky historicky vnímány a zobrazovány jako odpudivé[209]. Druhým typem je **morální ošklivost**, která spojuje fyzickou ošklivost s morálními či etickými nedostatky, což je myšlenka sahající až do starověkého

[207] (Eco, 2007)

[208] (Eco, 2018)

[209] (Eco, 2007), s. 19–20.

Řecka a římské filozofie[210]. Třetím typem je **estetická ošklivost**, která se odráží v uměleckých dílech. Ošklivost zde může být umělecky vyjádřena a vnímána jako esteticky hodnotná, pokud slouží určitým účelům, například moralistickému poselství nebo jako kontrast k ideálům krásy[211]. Posledním typem je **relativní ošklivost**, která poukazuje na proměnlivost vnímání ošklivosti v závislosti na kulturním kontextu a historickém období. Eco uvádí příklady, jak byly různé fyzické a estetické rysy považovány za ošklivé či krásné v různých časech a kulturách[212].

Dílo Umberta Eca dedikované v oblasti výzkumu fenoménu ošklivosti může být pro mé vlastní bádání o ošklivosti ve fotografii po roce 1945 přínosné v několika ohledech. Předně poskytuje historický a filozofický kontext pro zkoumání ošklivosti v umění obecně[213], což může pomoci zasadit výzkum ošklivosti ve fotografii do širšího myšlenkového rámce. Ecova typologie ošklivosti může být aplikována i na fotografii a může pomoci strukturovat a systematizovat výzkum ošklivosti v tomto médiu[214].

Ecovy úvahy o rozdílu mezi prudkou citovou reakcí na ošklivost samu o sobě a nezaujatým úsudkem o formální ošklivosti mohou být relevantní i pro fotografii, která má schopnost zachytit ošklivost velmi realisticky a vyvolat silné emocionální reakce[215]. Důraz Umberta Eca na kulturní a historickou relativitu vnímání ošklivosti[216] může inspirovat ke zkoumání proměn vnímání ošklivosti ve fotografii v různých dobách a kulturách. A konečně

[210]Tamtéž, s. 24–26 a s. 383–384.

[211] (Eco, 2018), s. 60–62 a 81–94.

[212] Tamtéž, s. 93–96.

[213] (Eco, 2007), s. 5–21.

[214] Tamtéž, s. 19–20.

[215] Tamtéž, s. 18–21.

[216] Tamtéž, s. 9–14.

Ecova analýza vztahu mezi ošklivostí a krásou, dobrem a zlem[217] může podnítit podobné úvahy o těchto vztazích v kontextu fotografie.

Eco ve svých dílech zmiňuje i některé konkrétní příklady ošklivosti v umění, které by mohly být z určitého úhlu pohledu relevantní i pro fotografii, jako je zobrazení nestvůr, monster a mytologických bytostí kombinujících prvky různých živočišných druhů[218], zobrazení ďábla[219] a démonických bytostí[220], zobrazení tělesných deformací, znetvoření a chorob či zobrazení smrti[221], mrtvol a rozkládajících se těl. I když jde většinou o příklady z malířství a sochařství, podobné náměty se vyskytují i ve fotografii, zejména inscenované a manipulované. Ecovy analýzy vnímání těchto motivů v různých epochách (středověk, renesance, romantismus atd.) tak mohou být zajímavé i pro zkoumání jejich výskytu ve fotografii.

Eco se také věnuje tématu ošklivosti v moderním a současném umění[222], kde nachází řadu podnětů, které souvisí i s fotografií, jako je fascinace ošklivostí a zvrhlostí v dekadenci, symbolismu a surrealismu, provokativní zobrazování odpudivého a nechutného v avantgardách či estetika šoku a znechucení v akčním umění a postmoderně. I když Eco tyto tendence sleduje hlavně v malířství, literatuře a filmu, mnohé z nich mají paralely i ve fotografické tvorbě 20. a 21. století. Jeho postřehy tak mohou být cenné pro pochopení místa ošklivosti v současné fotografii.

[217] (Eco, 2007), s. 14–18 a s. 28–39.

[218] Tamtéž, s. 40–52 a s. 150–186.

[219] Tamtéž, s. 128–148 a s. 262–288.

[220] Tamtéž, s. 98–110.

[221] Tamtéž, s. 82–96.

[222] Tamtéž, s. 546–655.



Joel-Peter Witkin, Portrait of a Dwarf, LA, 1987[223].

Celkově lze říci, že ačkoli se Eco přímo nevěnuje fotografii, jeho obecnější filozofické a historické úvahy o ošklivosti mohou poskytnout cenné podněty a konceptuální nástroje pro výzkum tohoto fenoménu ve fotografickém médiu. Zároveň je však třeba mít na paměti specifika fotografie jako moderního technického média a přizpůsobit Ecovy myšlenky tomuto kontextu. Při aplikaci Ecových názorů na výzkum ošklivosti ve fotografii je proto nutné postupovat s opatrností a citlivostí, a zároveň je zřejmé, že bude nutné ještě Ecovu výzkumnou práci v oblasti ošklivosti doplnit o další teoretické zdroje, čemuž se budu věnovat v rešerších odborných prací od dalších autorů.

[223] Snímek fotografa Joel-Petera Witkina, zachycující portrét osoby trpící trpasličí vadou růstu, je jedním z mála fotografických děl, které Eco ve své knize „Dějiny ošklivosti“ uvádí.

2.3.2. Pojetí ošklivosti u Marka Williama Rocha

Mark William Roche je profesorem německého jazyka a literatury a současně profesor filozofie na Univerzitě Notre Dame v USA. Roche se fenoménu ošklivosti v umění a literatuře věnuje již dlouhodobě. Jeho počátek zájmu o tuto problematiku sahá až do roku 1989, kdy na Ohio State University v USA vedl seminář zaměřený na knihu německého filozofa Karla Rosenkranze s názvem „Aesthetics of Ugliness" („Estetika ošklivosti"), která vyšla původně v roce 1853. Hlubší motivaci k systematickému zkoumání ošklivosti v Rochovi vzbudila až přednáška, kterou měl o mnoho let později v roce 2010 na již zmiňované University of Notre Dame. Při této příležitosti si uvědomil, že téma ošklivosti v umění a estetice si zasluhuje podrobnější a komplexnější analýzu, než jaké se mu dostávalo doposud[224]. Proto na toto téma Roche v minulosti vydal dvojici publikací.

2.3.2.1. Mark William Roche a jeho odborný příspěvek „Funkce ošklivosti v expresivitě umění"

První známou prací, ve které se Roche začíná systematicky věnovat fenoménu ošklivosti v umění představuje odborná stať nazvaná „**The Function of the Ugly in the Expressivity of Art**"[225] (český překlad tohoto zní: „Funkce ošklivosti v expresivitě umění"), která poprvé vyšla v roce 2013 v knižním sborníku textů od několika různých autorů pod názvem „The Many Faces of Beauty", který redigoval německý filozof italského původu Vittorio Hösle.

Roche se v tomto svém textu, jehož anglický název do českého jazyka můžeme přeložit jako „Funkce ošklivosti v expresivitě umění", zabývá konceptem ošklivosti v umění a jejím estetickým významem. Mark W. Roche se v duchu své křesťanské víry přistupuje k fenoménu

[224] Roche tyto informace o vzniku jeho zájmu o fenomén ošklivosti sděluje v úvodní sekci knihy nazvané „Poděkování", viz s. XIII. (Roche, 2022)

[225] (Roche, 2022) – 2. vydání.

ošklivosti přistupovat pozitivně[226] a empaticky a snaží jev ošklivosti jako takový rehabilitovat. Ošklivost je podle něj často vnímána jako negativní estetická hodnota, avšak Roche zdůrazňuje, že za určitých okolností může mít pozitivní estetickou hodnotu a může být považována za esteticky excelentní, ba dokonce krásnou[227].

V úvodních stránkách se Roche se zabývá funkcí ošklivosti v umění a její schopností zvyšovat expresivitu uměleckých děl. Rozlišuje mezi krásou v širším smyslu jako pozitivní estetickou hodnotou a krásou v užším smyslu jako harmonií a líbivostí. Ošklivost podle Rocheho může mít negativní i pozitivní estetickou hodnotu. Pokud má ošklivost pozitivní estetickou hodnotu, tak podle Rocheho lze hovořit o esteticky vynikající či krásné ošklivosti[228].

Mark W. Roche chce ve své studii téma ošklivosti uchopit třemi propojenými způsoby: 1) představením základních pojmů a rozlišení, 2) historickými úvahami o postupném prosazování ošklivosti v moderním umění, 3) analýzou možných vztahů mezi krásným a ošklivým se zaměřením na různé způsoby, jimiž se ošklivé může stát esteticky vynikajícím či krásným[229].

[226] Tento nepřímý odkaz na možnost korelace mezi pozitivním přístupem k ošklivosti a křesťanskou víru zde dávám záměrně v souvislosti s knihou „Dějiny ošklivosti“ od Umberta Eca, kde v rozboru historického období křesťanského středověku Eco uváděl, že ošklivost byla chápana jako součást božího záměru, který je sám o sobě krásný. Z tohoto hlediska, i s přihlédnutím k faktu, že Roche jako profesor působí na křesťanské univerzitě ve městě Notre Dame ve státě Indiana v USA, je třeba chápat, že tato okolnost spolu s náboženskou vírou u Rocheho přispěla k vstupnímu pozitivní nastavení směrem k povaze fenoménu ošklivosti, v němž se autor intenzivně snaží nacházet formy krásy.

[227] (Roche, 2022), s. 327.

[228] Tamtéž, s. 327–328.

[229] Tamtéž, s. 328–329.

Velikost uměleckého díla závisí podle Rocheho na kvalitě jeho obsahu a formy, vztahu obsahu a formy a integraci částí a celku. Velké umění má kognitivní dimenzi, vyjadřuje význam nepřímo, je formálně inovativní i vnitřně koherentní. Krásno, vznešeno i ošklivost splňují podle Rocheho tato kritéria, kdykoli se podílejí na pozitivní estetické hodnotě[230].

Při uchopení role ošklivosti v estetice uměleckého díla je třeba podle Marka W. Rocheho rozlišovat mezi tím, co dílo reprezentuje (tedy zobrazený objekt), a tím, jakým způsobem to reprezentuje (vlastnosti díla jako uměleckého artefaktu). Roche tvrdí, že ošklivost zobrazeného objektu může zahrnovat fyzickou ošklivost (deformace, nemoc, monstra, smrt, výkaly apod.) nebo morální ošklivost (závist, nenávist, krutost apod.). Ošklivost díla jako takového spočívá v jeho formální slabosti[231].

Mark W. Roche ve své studii tedy, jak už bylo výše uvedeno, rozlišuje mezi fyzickou a morální ošklivostí. Fyzická ošklivost podle Rocheho zahrnuje deformace, nemoci, monstra, smrt, výkaly apod. Morální ošklivost se týká vlastností jako závist, nenávist, krutost apod. Krásné zobrazení fyzicky ošklivého objektu může podle něj rozšířit naše poznání. Roche tvrdí, že pokud dílo zobrazuje morální ošklivost v její nedostatečnosti nebo tak, aby nám pomohlo pochopit její dynamiku, lze hovořit o krásné ošklivosti. Dílo je podle Rocheho ošklivé také tehdy, pokud je formálně slabé[232].

Ošklivost se podle Rocheho výrazně prosazuje v moderním umění. Důvodem je podle něj změna pojetí reality – opuštění ideálu a transcendence, důraz na pouhou faktičnost. Převládá názor, že náš svět je odpudivý, fragmentární a bez hlubšího smyslu. Moderní realita už není podle Marka W. Rocha oblastí bytí s implicitním normativním nárokem, ale pouhou fakticitou[233].

---

[230] (Roche, 2022), s. 329–330.

[231] Tamtéž, s. 330-331.

[232] Tamtéž.

[233] (Roche, 2022), s. 335–336.

Dalším důležitým faktorem, proč se ošklivost etablovala do moderního umění, je podle Rocha posun estetických hodnot. Pokud je svět odpudivý, měly by to odrážet i umělecké formy. Roche si všímá ve společnosti vědomého odmítání dřívějších estetických norem spojených s harmonií, přičemž místo toho podle Rocheho dochází k upřednostňování rozděleného a asymetrického stylu. Umělec chce být v očích Rocheho inovativní a originální, což znamená posouvat hranice formy i recepce[234].

Mark W. Roche na stranách 337–338 svého článku zmiňuje teoretiky ošklivosti jako je například německý estetik a filozof Theodor W. Adorno a lingvistka a psychoanalytička bulharského původu Julie Kristevová, kteří podle Rocheho interpretují fenomén ošklivosti jako to, co nelze asimilovat, co narušuje řád, od čeho se odvracíme. Důraz na ošklivost má své výhody, neboť podle Rocheho angažuje prvky, od nichž bychom jinak mohli být v pokušení odvrátit zrak. Úspěšné propojení ošklivého a krásného vedlo podle autora článku k mnoha sofistikovaným a inovativním uměleckým dílům[235].

S dominancí ošklivého přestala mnohá umělecká díla prismatem Rocheho naplňovat očekávání pozitivní estetické hodnoty. Výsledkem je obtížnost rozlišit dobré umění od špatného. Buď dochází k sociologické redukci umění (dobré je to, co za dobré označí lidé) nebo k zavedení nových kritérií (inovativnost, šokujícnost), které však podle Mark W. Rocheho sama o sobě vedou k mnoha případům špatného umění[236].

Zajímavou myšlenkou Rocheho je jeho názor, že vzestup ošklivosti vyvolal současně obrodu i krizi moderního umění. Obroda moderního umění skrze fenomén ošklivosti podle Rocheho pramení z toho. Že umělci začaly vytvářet nové, neobvyklé formy krásy, do kterých cíleně zakomponovali i ošklivost. Z hlediska tématu moji disertační práce je velmi vhodné si povšimnout, že Mark W. Roche mezi novými uměleckými formami, které v sobě z výše uvedeného důvodu mohou snadno a často implikovat prvky fenoménu ošklivosti, řadí Roche

[234] Tamtéž, s. 336–337.

[235] Tamtéž, s. 337–338.

[236] Tamtéž, s. 338–339.

právě umělecký žánr fotografie a filmu. Roche tvrdí, že vzestup ošklivosti vyvolal obnovu i krizi moderního umění. Fotografii a filmu připisuje schopnost snadno integrovat prvky ošklivosti.

Podle Rocheho je právě toto časté využívání ošklivosti umění možná nejvýraznějším přínosem moderní doby k historii umění. Krizí moderního umění Mark W. Roche myslí náhlou dominanci dvou druhů negativní estetické hodnoty – kýče a toho, co nazývá „quatsch", což je německý výraz, který v českém jazyce můžeme přeložit slovem „nesmysl". Kýč je podle Rocheho přeslazené, laciné nebo šablonovité dílo, které se nejen vyhýbá ošklivosti, ale postrádá jakékoli napětí. Za „quatsch" Roche označuje ošklivé dílo, v němž není z metafyzického hlediska otevření se hlubšímu významu a jehož technická dokonalost se vyčerpává v inovaci, která může být například čistě jen technologické povahy[237].

Roche v současnosti vidí zvýšený zájem o kýč ze strany diváků, kteří nechápou obtížnou krásu mnoha zdánlivě ošklivých děl, a zvýšenou produkci „quatsche" artu ze strany rádoby umělců. Pro vyzdvihnutí negativní povahy kýče Roche ve své práci zmiňuje rakouského esejistu a spisovatele Hermanna Brocha (1886–1951), podle kterého kýč v hodnotovém systému umění zaujímá místo zla. Na Brocha se Mark W. Roche odvolává v parafrázi jeho myšlenky týkající se kýče. Podle Brocha představuje kýč smyslový výraz naší doby, pozitivistického, anti-platónského světa, který redukuje nekonečno na konečno. V této souvislosti se Roche vrací ke svému pojmu „Quatsch" (alias česky „nesmysl"), kterého Roche považuje za „sestru" kýče. Roche tvrdí, že zatímco kýč se snaží zalíbit nezávisle na vyšších aspiracích umění, tak quatsch aspiruje na to nás šokovat nebo mást, rovněž nezávisle na vyšších aspiracích umění. Oběma fenoménům tak podle Rocheho chybí transcendence[238].

V závěrečné pasáži svého příspěvku věnovanému ošklivosti „Funkce ošklivosti v expresivitě umění" Mark W. Roche reflektuje možné vztahy mezi krásným a ošklivým ve světle pozitivní estetické hodnoty. Autor nejprve zmiňuje anomální formu „zářivé krásy", což

[237] (Roche, 2022), s. 339–340.

[238] Tamtéž, s. 340.

jsou podle Rocheho krásná díla, která nezahrnují ošklivost nebo v nichž hraje ošklivost skromnou roli. Vyloučení zářivé krásy z oblasti pozitivní estetické hodnoty by Roche hodnotil jako chybu[239].

Autor dále rozebírá několik způsobů, jimiž ošklivost smysluplně přispívá k pozitivní estetické hodnotě. Roche rozlišuje „odpornou krásu" (tzn.: krásné zobrazení nějakého aspektu ošklivosti), „rozbitou krásu" (tzn.: díla zobrazující obsah, který není nutně ošklivý, ale rozklíženou nebo fragmentární formou), „aischrickou krásu" (tzn.: díla, která jsou odporná obsahem i disharmonická formou)[240].

Dále na posledních stránkách své studie Mark W. Roche zkoumá otázku, zda se dílo s ošklivostí identifikuje, nebo se od ní distancuje. Roche v reakci na ní proto rozlišuje „krásu prodlévající v ošklivosti" (tzn.: setrvávání v ošklivosti charakterizované afirmací, melancholickým přijetím nebo lhostejností) a „dialektickou krásu" (tzn.: díla, v nichž ošklivost dominuje, ale která obsahují implicitní kritiku ošklivosti)[241].

V samotném vyústění své práce autor zmiňuje „spekulativní krásu", v níž je ošklivé přítomno, ale podřízeno větší, komplexnější a organičtější jednotě. V období moderny, s její skepsí vůči jakémukoli rozřešení, se podle Rocheho spekulativní krása může zdát vzácnější, ale jednou uměleckou formou, v níž se zdá být „spekulativní krása" snadno zjevná. Tou je podle Rocheho filmový žánr umění. Častější v moderně je podle Rocha tzv. „epifanická krása", v níž za hlubokým ponořením do ošklivosti nacházíme letmý záblesk či pouhou stopu rozřešení[242].

[239] (Roche, 2022), s. 340–341.

[240] Tamtéž, s. 341–345.

[241] Tamtéž, s. 345–349.

[242] (Roche, 2022), s. 349–351.

Shrnutí

Odborný příspěvek „Funkce ošklivosti v expresivitě umění“ od Marka Williama Rocha přináší zajímavé a podnětné myšlenky ve výzkumu fenoménu ošklivosti v umění. Roche se snaží rehabilitovat ošklivost jako estetickou hodnotu, která může za určitých okolností dosáhnout estetické excelence. Rozlišuje mezi fyzickou a morální ošklivostí a zdůrazňuje, že krásné zobrazení ošklivého může rozšířit naše poznání. Roche také analyzuje historický vývoj ošklivosti v moderním umění, kde se ošklivost prosadila jako reakce na změnu pojetí reality a estetických hodnot. Studie zkoumá různé formy krásy, které zahrnují ošklivost, jako například „odpornou krásu“ či „rozbitou krásu“. Roche také upozorňuje na nebezpečí kýče a „quatsche“ v moderním umění, které postrádají hlubší význam a transcendenci.

Celkově lze říci, že příspěvek Marka Williama Rocha nabízí nový pohled na fenomén ošklivosti v umění a otevírá cestu k dalšímu výzkumu a diskusi o tomto tématu. Jeho myšlenky o pozitivní estetické hodnotě ošklivosti a jejím významu v moderním umění jsou zejména zajímavé a podnětné pro výzkum fenoménu ošklivosti v umění.

2.3.2.2. Mark William Roche a jeho kniha „Krásná ošklivost: Křesťanství, modernost a umění“

Po vydání svého příspěvku „Funkce ošklivosti v expresivitě umění“ v roce 2013 Mark William Roche dále pokračoval v intenzivním studiu fenoménu ošklivosti v oblasti umění. Výsledkem tohoto jeho snažení bylo publikování knihy nazvané „Beautiful Ugliness: Christianity, Modernity, and the Arts“[243] (v českém jazyce by se tento anglický název dal přeložit jako „Krásná ošklivost: Křesťanství, modernost a umění“) v roce 2023.

Tato Rochova kniha zkoumá průnik krásy a ošklivosti, nabízejíc systematický rámec pro pochopení, interpretaci a hodnocení, jak může ošklivost přispívat k tvorbě krásného umění. Autor v této knize více do hloubky rozvíjí svou předešlou práci, která analyzovala funkci ošklivosti v expresivitě umění, jenž jsem zde již výše rozebíral. z tohoto důvodu se nyní budu dále věnovat tomu, co nového Roche přináší ve své nejnovější knize, a jak se to liší či naopak prolíná s jeho staršími úvahami na dané téma.

Mark W. Roche ve své knize „**Beautiful Ugliness – Christianity, Modernity, and the Arts**“ předkládá zevrubný přehled vývoje zobrazování ošklivosti od dob imperiálního Říma až po moderní éru. Roche zdůrazňuje, jak se ošklivost v různých historických obdobích stala ústředním tématem umělecké tvorby a jak se její zobrazování proměňovalo v závislosti na kulturních a společenských kontextech dané doby. V období imperiálního Říma se podle Rocheho ošklivost dostává do popředí díky realismu, odporu k nespravedlnosti světa a satiře jako novému žánru, který se specificky zaměřoval na fenomén ošklivosti[244]. Naproti tomu pozdní středověké křesťanství dle autora knihy přináší dva nové momenty: Satana jako ztělesnění zla a pojetí morální zkaženosti jako něčeho vnitřního, vlastního lidské přirozenosti[245]. Roche při nahlížení výskytu fenoménu ošklivosti v dějinné etapě křesťanského

[243] (Roche, 2023)

[244] Tamtéž, s. 113.

[245] (Roche, 2023), s. 174.

středověku také všímá toho, že Kristovo utrpení na kříži a mimořádná pozornost věnovaná lidské špatnosti přispěly jako dominantní prvky ke křesťanskému příklonu k ošklivosti. V období moderny se podle Rocheho ošklivost stává všudypřítomnou a stává se z ní charakteristickým rys moderního umění. Mark W. Roche v knize dochází k závěru, že moderní umělci se odvrací od klasických forem a idealizované krásy a přiklánějí se k ošklivosti, aby vyjádřili svůj kritický postoj. Soudobí umělci podle Rocha dále rozvíjejí zkoumání fenoménu ošklivosti, přičemž jejich záměrem je často kritika společnosti nebo snaha provokovat diváky.

Mimo dějinný exkurz v oblasti vývoje chápání fenoménu ošklivosti v různých časovým obdobích, autor ve knize rozšiřuje pole definování typologie různých druhů ošklivostí. Kromě fyzické ošklivosti a morální ošklivosti, což jsou kategorie ošklivosti, se kterými Roche pracoval už ve své starší práci z roku 2013, se autor nově detailněji věnuje i ošklivosti emocionální a intelektuální. Roche zkoumá, jak se tyto typy ošklivosti prolínají a staví do kontrastu, například fyzicky ošklivá, ale morálně krásná postava Sokrata[246].

Roche „Emocionální ošklivost" definuje jako stavy, které, ačkoli mají blízké fyzické a intelektuální provázanosti, tak jsou definovány emocemi, jako jsou strach, vztek, zoufalství a ponížení. Také extrémní poruchy nálady, včetně pocitů bezcennosti a beznaděje, mohou být podle Rocheho emocionálně ošklivé. Autor ve své knize v souvislosti emocionálním typem ošklivosti dochází ke zjištění, že naše rozpoznání emocionální ošklivosti zahrnuje dekódování fyzických projevů vnitřního světa. Z tohoto důvodu Mark W. Roche vnímá koncept emocionální ošklivosti složitější fenomén, než je tomu v případě fyzické ošklivosti[247].

[246] Tamtéž, s. 8–9.

[247] Tamtéž, s. 37–38.

V knize „Beautiful Ugliness – Christianity, Modernity, and the Arts“ Roche uvádí různé příklady emocionální ošklivosti v umění, jako je obraz Edvarda Muncha „Výkřik“ (1893), kde zkroucené linie a jasné barvy podprahově vyjadřují úzkost a zoufalství postavy. Emocionální ošklivost je zde vyjádřena v úzkosti a napětí pokřivenými rysy obličeje a rukou zobrazené postavy na obraze, což celkově vytváří výjev plný strachu a duševní tísnivosti[248]. Jako další příklad tohoto druhu ošklivosti autor ve své knize uvádí Dürerovu rytinu „Melancholie I“ (1514), v níž je zobrazená postava zjevně trpící melancholií nebo depresí, a proto podle Rocheho ztělesňuje emocionální ošklivost[249].

Pod typologickým termínem „intelektuální ošklivost“ Roche zahrnuje nevědomost, nesrovnalosti, absurdity a nepravdy. Autor tento typ ošklivosti popisuje jako ošklivost, která odporuje tomu, co patří k normativnímu konceptu rozumu. Jako příklad Roche zmiňuje hypotetickou situaci, kdy osoba jedná s přesvědčením, ale bez adekvátního vzdělání či kompetencí, což je forma intelektuálního selhání. Toto intelektuální selhání pak může podle Marka W. Rocha vést k ještě závažnějším morálním důsledkům[250].

Roche uvádí, že intelektuální ošklivost je z hlediska své zřetelnosti méně intuitivní způsobem zřejmá než jiné formy ošklivosti, a proto ji můžeme rozpoznat jako ošklivou relativně nejpomaleji. Roche se při vysvětlování povahy „intelektuální ošklivosti“ odkazuje na Platónův dialog „Sofistés“, kde je tento koncept podle něj poprvé zaveden, a na současné teorie, které spojují ošklivost s „nešikovnou nevědomostí“ nebo „nekompetentním naplněním kapacit“[251].

Mark W. Roche také poukazuje na to, že na rozdíl od fyzické nebo morální ošklivosti se intelektuální ošklivost zdá méně odpudivá. Podle něj v běžné řeči často slyšíme pozitivní přídomky ve vztahu k pravdě, jako je „krásný důkaz“, ale málokdy slyšíme někoho říkat, že

[248] Tamtéž, s. 38.

[249] (Roche, 2023), s. 35.

[250] Tamtéž, s. 42.

[251] Tamtéž.

intelektuální omyl nebo nepravda je ošklivá. Když však intelektuální ošklivost vede k morální ošklivosti, jako tomu bylo například u lží, které vedly k útoku na Kapitol USA 6. ledna 2021, označení „ošklivé lži“ je podle Rocheho snadno pochopitelné[252]. Roche v knize dále ukazuje, jak se intelektuální ošklivost projevuje i v umění, například v postavě Euthyphra z Platónova dialogu „Euthyphro“, v němž je Euthyphro zobrazen jako intelektuálně ošklivá postava kvůli své neschopnosti definovat zbožnost, přestože se snaží soudit svého otce za bezbožnost[253].

Větší důraz ve své knize Roche klade na „zdánlivou ošklivost“ (v originální anglickém znění je tento pojem Rochem psán: „seemingly ugly“). Nositeli „zdánlivé ošklivosti“ mohou být podle Marka W. Rocheho díla, která se mohou jevit ošklivá kvůli své neobvyklosti a komplexnosti, ale při hlubším zkoumání v nich lze nalézt skrytou krásu a logiku[254].

Roche podrobněji rozebírá teologické důvody, proč se křesťanské umění hluboce noří do ošklivosti. V souvislostí s tím uvádí Roche jako teologické důvody ponoření křesťanské kultury do ošklivosti tyto témata: brutalita Kristova ukřižování, důraz na lidskou hříšnost, ale i naděje na vykoupení, která podle Rocheho činí zobrazování ošklivosti snesitelnějším. V souvislosti se zobrazováním ošklivosti Kristova brutálního ukřižování Roche vysvětluje, že křesťanské umění často zobrazuje Krista v jeho nejnižším stavu – ukřižovaného a trpícího – aby zdůraznilo jeho solidaritu s ponížených a opovrhovanými. Kristovo ponížení a utrpení se stávají centrálními prvky křesťanského umění, které zobrazuje realismus a transcendenci[255]. Tento dialektický koncept božského, který se rozvíjí v současnosti, ukazuje Boha v jeho opaku, v božském opuštění a božském ponížení[256].

[252] (Roche, 2023).

[253] Tamtéž, s. 42.

[254] Tamtéž, s. 70.

[255] Tamtéž, s. 167.

[256] Tamtéž, s. 167–168.

V otázce důrazu na lidskou hříšnost Roche zdůrazňuje, že křesťanské umění často ukazuje lidskou hříšnost jako formu ošklivosti, která kontrastuje s božskou krásou. Hřích je v křesťanství vnímán jako něco, co je v rozporu s tím, co by mělo být, a je tedy formou ošklivosti. Tento koncept je rozvinut zejména v žánru „de contemptu mundi", který zdůrazňuje mravní zkaženost světa a lidskou potřebu vykoupení[257]. Roche dále v knize argumentuje, že křesťanské umění používá fenomén ošklivosti také v souvislosti se zobrazováním uměleckých témat související s vyjádřením naděje na vykoupení. Zobrazení Kristova utrpení a ukřižování nejsou podle Marka W. Rocheho jen ukázkou brutality a hříšnosti, ale také ukazují cestu k vykoupení a spasení. Tato naděje činí podle něj zobrazování ošklivosti snesitelnějším a zároveň hluboce smysluplným[258].

Mark W. Roche ve své knize „Beautiful Ugliness: Christianity, Modernity, and the Arts" v rámci konceptu „Beautiful Ugliness" (do českého jazyka jej můžeme přeložit jako „krásná ošklivost") přichází s inovativní typologií ošklivosti v umění. Tento Rocheho estetický koncept „krásné ošklivosti" se zabývá tím, jak umění může kombinovat prvky krásy a ošklivosti k dosažení hlubšího estetického a filozofického významu. Roche v rámci tohoto estetického paradigmatu „krásné ošklivosti" ve své knize rozlišuje tři základní typy tohoto typologického pojetí ošklivosti.

V první řadě Roche zavádí termín „odpudivá krása" („repugnant beauty"), který podle něj označuje díla, která mají krásnou formu, ale ošklivý obsah. Slovo „odpudivá" zde zdůrazňuje kontrast mezi estetickou hodnotou formy a negativními emocemi vyvolanými obsahem. Tento styl je podle Marka W. Rocheho nejrozšířenější a lze jej nalézt v různých obdobích a kulturách[259]. V malířství nachází Roche odpudivou krásu například v díle francouzského umělce Jacques-Louise Davida, u jehož obrazu „Maratova smrt" z roku 1793) Roche poukazuje na napětí mezi odpudivým námětem (mrtvola) a vytříbenou neoklasicistní

[257] (Roche, 2023), s. 173–177.

[258] Tamtéž, s. 177.

[259] Tamtéž, s. 289.

formou[260]. Dalším příkladem přítomnosti atributů konceptu „odpudivé krásy“ podle Rocheho může obraz od Thomase Eakinse nazvaný „The Gross Clinic“ (1875), který zobrazuje chirurga při práci s výraznými prvky ošklivosti v obsahu, ale ve formálně krásném provedení[261].

Tento styl „odpudivé krásy“ Roche ve svých úvahách koncipoval tak, že podle něj může zahrnovat různé druhy ošklivosti, jako je například fyzická, emocionální, intelektuální a morální ošklivost[262]. Jako jeden z příkladů existence „odpudivé krásy“ v oblasti literárních umění Roche zmiňuje díla francouzského prokletého básníka Charlese Baudelaira, jehož dílo „Květy zla“ (1857) vrstvily ošklivé a makabristické obrazy s tradiční poetickou formou a krásným jazykem[263].

Odpudivá krása se podle Rocheho vyskytuje i mimo západní kulturu, například v arabské literární tradici, která často popisuje ošklivé věci jako dobré, a naopak dobré věci jako ošklivé[264]. Tento fenomén představuje zajímavý kontrast ke klasickým západním estetickým normám. Roche rovněž poznamenává, že v odpudivé kráse může často vznikat jistá ambivalence – krásná forma má schopnost zjemnit drsnost obsahu a může nás svádět k tomu, abychom zobrazovanou ošklivost podvědomě zlehčovali. Přesto nás ale zároveň taková krása přitahuje, a to tím, že nás vybízí k tomu, abychom se více ponořili do složitosti a hloubky ošklivého obsahu[265]. Roche tedy tvrdí, že odpudivá krása vyskytující se i mimo západní kulturu, představuje zajímavý kontrast ke klasickým západním estetickým normám.

[260] Tamtéž, s. 268–269.

[261] (Roche, 2023), s. 11.

[262] Tamtéž, s. 11–12.

[263] Tamtéž, s. 265–266.

[264] Tamtéž, s. 270–271.

[265] Tamtéž, s. 289–290.

Druhým typem „krásné ošklivosti“ je dle Rocha „narušená krása“ („fractured beauty”). Tento termín se podle autora knihy vztahuje na díla, která mají sice nevinný nebo neutrální obsah, ale zároveň disponují disonantní, neharmonickou formu. Slovní výraz „Narušená“ podle Rocheho poukazuje na rozbitost nebo nesoudržnost formy, která kontrastuje s obsahem.

Tento styl je z pohledu Marka W. Rocheho typický hlavně pro moderní umění, i když v některých případech je možné stopy „narušené krásy“ z Rocheho perspektivy uvažování najít i u starších uměleckých děl jako jsou například portrétní obrazy kompozitních hlav Giuseppe Arcimbolda vystavěných z ovoce a zeleniny (16. století) nebo motivy proporčně prodloužených postav, jež ve svých obrazech v 17. století ztvárnil malíř El Greco[266].

V rámci „narušené krásy“ si Roche v moderním umění všímá role tvůrčích procesů inovace a fragmentace. V rámci procesu inovace podle Rocheho umělci experimentují s formou, aby vytvořili nové estetické zkušenosti. Fenomén fragmentace je Rochem v rámci konceptu „narušené krásy“ chápán jako klíčový aspekt moderního umění, který odráží neúplnost a nesoudržnost moderního života. Příkladem Rochemu je v tomto kontextu kubismus a pro něj typický malíř Picasso a jeho malířský a sochařský cyklus „Hlava ženy“ („Head of a Woman“), v němž se dochází ke zdůraznění vize částečného a fragmentovaného smyslu světa[267].

Do konceptu „narušené krásy“ Roche počítá i snahy umělců alternovat realitu pomocí deformace forem[268]. V moderním umění podle Rocheho dochází k procesu zpochybňování ideálních forem sdíleného významu a klade se důraz na formu samotnou, což umělcům i divákům hledící na moderní umění propůjčuje možnost dosažení nových estetických zážitků. Tyto aspekty jsou podle Rocheho typické pro moderní umění. V rámci moderního umění

[266] (Roche, 2023), s. 291–292.

[267] Tamtéž, s. 292–293.

[268] Tamtéž, s. 293.

Roche kromě malířství a sochařství uvádí také další oblasti umělecké tvorby. V moderní hudbě Roche spatřuje prvky „narušené krásy“ například v cíleném užití atonálních hudebních prvků, které se nesnaží o imitativní přesnost při vyvolávání cílených emocí a v dominantní roli formy nad obsahem při evokaci disonance.

V architektuře Roche vidí elementy narušené krásy” například postmoderní architektuře, která podle něj mísí povrchové materiály, barvy, styly a dekorativní detaily a dramaticky odmítá symetrii (viz například Guggenheimovo muzeum v Bilbau od Franka Gehryho)[269].

V literatuře a filmu se podle Rocheho nachází „narušená krása“ v méně časté frekvenci, protože tyto formy moderního literárního a filmového umění mají tendenci spíše propojovat formu a obsah velmi těsně[270]. Nicméně v oblasti novodobého filmového umění Mark W. Roche v uvedeném kontextu zmiňuje například filmové dílo „Mulholland Drive“ od amerického režiséra Davida Lynche, v němž si podle něj tvůrce filmu umně pohrává s fragmentovanými narativními strukturami a vyvolává tak v divákovi pocity nejistoty a tísně[271].

Třetím typem v Rocheho typologii „krásné ošklivosti“ je termín „aischric beauty“, což bychom do českého jazyka mohli volně přeložit jako „ošklivá krása“. Tento termín Roche odvozuje z řeckého slova „aischros“, jež v sobě podle něj zahrnuje oba rozměry ošklivosti – formální i morální.

Rocheův uvedený, poměrně složitý estetický koncept ošklivosti, používá autor k popisu uměleckých děl, která jsou odpudivá svým obsahem a disharmonická svým tvarem, avšak na metaúrovni jsou formou a obsahem v harmonii[272]. Tento styl pojetí ošklivosti dle

[269] Tamtéž, s. 297–298.

[270] Tamtéž, s. 303.

[271] Tamtéž.

[272] Tamtéž, str. 306.

Rocha kombinuje motivy odpudivého obsahu, které autor již zakomponoval v konceptu „odpudivé krásy“, s formální ošklivostí, kterou nacházíme v Rocheho definici termínu „narušená krása“. Výsledkem je esteticky hodnotné dílo, které využívá jak obsahové, tak formální ošklivosti[273].

Ve výtvarném umění Roche zmiňuje několik příkladů „ošklivé krásy“. Jedním z příkladů je malba Maxe Beckmanna „The Night“ (1918-19), která podle Rocheho evokuje poválečný chaos a mučení. Tóny hnědé a červené přispívají u diváka, který na tento obraz hledí, k vyvolání pocitu nepohodlí, k čemuž přispívá také autorem díla zamýšlený nedostatek hloubky, což vytváří klaustrofobní intenzitu. Uvedené dílo dle Rocha kombinuje prvky asymetrie a symetrie a představuje tak nový a děsivý řád[274]. Picasso ve svém obrazu „Weeping Woman“ z roku 1937 podle Rocheho využívá zkreslené tvary a fragmenty obličeje ženy k vyjádření agónie a univerzálního utrpení[275]. Malířské dílo Ivana Albrighta „The Picture of Dorian Gray“ (1943-44), původně určené pro filmovou adaptaci románu Oscara Wildea, zobrazuje Dorianovu zrůdnou ošklivost, kde temné barvy a symetrie morální a estetické ošklivosti z něj činí očima Marka W. Rocha ukázkový příklad „ošklivé krásy“[276].

Kromě výtvarného umění Roche nachází rysy „ošklivé krásy“ i například v hudbě, kde jako příklad autor knihy uvádí Šostakovičův Smyčcový kvartet č. 8 c-moll, evokující oběti totalitarismu skrze vhodně disonantní hudbu[277]. V literatuře Roche jako příklad díla implikující v sobě přítomnost estetického fenoménu „ošklivé krásy“ román „Berlín, Alexandrovo náměstí“ od německého expresionistické spisovatele Alfreda Döblina z roku

[273] (Roche, 2023), s. 12 a 306–307.

[274] Tamtéž, s. 306.

[275] Tamtéž, s. 321–322.

[276] (Roche, 2023), s. 322–323.

[277] Tamtéž, s. 330.

1935. Tento román, jehož fragmentace a beztvarost podle Rocheho formálně zrcadlí zmatek a chaos rané výmarské republiky[278].

V oblasti filmu autor jako exemplář „ošklivé krásy“ zmiňuje ikonický expresionistický film „Kabinet doktora Caligariho“, který do kin přivedl v roce 1920 německý režisér Robert Wiene. Tento film podle Rocheho disponuje po estetické stránce důrazem na vykreslení zlověstného stylizované prostředí a evokuje dezorientaci, stavy blížící se šílenství a celkově tak podle Rocheho podtrhuje zlověstné obavy, naznačující noční můru ze světa vykloubeného z kloubů jak ve filmu, tak mimo něj. Forma v tomto případě nejen posiluje obsah, ale obojí je zjevně ošklivé a podobně jako v případě zmiňovaného románu, sugestivně manifestuje chaotický rozvrat Německa po prohrané první světové válce[279].

V knize „Beautiful Ugliness – Christianity, Modernity, and the Arts“ její autor přináší ještě další typologické kategorie forem krásné ošklivosti. Roche totiž rozlišuje nejen vztahy formy a obsahu, ke kterým se pojí výše již uvedené termíny „odpudivá krása“, „narušená krása“ a „ošklivá krása“, ale autor se snaží fenomén ošklivosti v oblasti umění systematicky promýšlet ve vztahu části a celku. V této souvislosti Mark W. Roche zavádí nové specializované termíny, neboť ve své knize představuje další tři struktury krásné ošklivosti. Autor knihy představuje termíny „krása přebývající v ošklivosti“ (v originálním znění je tento pojem nazvaný „beauty dwelling in ugliness“), dialektická krása („dialectical beauty“) a „spekulativní krása“ („speculative beauty“), které představující kategorie ošklivosti, jež se zaměřují na vztah části a celku a jejich vztah k negaci.[280]

První z výše uváděných tří konceptů „krása přebývající v ošklivosti“ podle Rocha odkazuje na umělecká díla, která jsou zcela ponořena do ošklivosti bez jakékoliv negace[281]. „Krása přebývající v ošklivosti” je podle Rocheho nejméně komplexní kategorií ze

[278] Tamtéž, s. 312–313.

[279] Tamtéž, s. 334.

[280] Tamtéž, s. 12–13.

[281] (Roche, 2023), s. 337.

zmiňovaných tří struktur, protože ta umělecká díla, která jsou jejím nositelkami, podle Rocheho postrádají moment negace, přesto je tato estetická kategorie pravděpodobně nejobtížnější k přijetí. Je to dáno tím, že taková díla, které v rámci „krásy prodlévající v ošklivosti", sami o sobě nenaznačují žádný odstup od často drsné a děsivé ošklivosti, s níž jsme podle Rocheho konfrontováni[282].

Motivace umělců, kteří svá díla tvoří způsobem, jenž je pak možné hodnotit Rocheho termínem „krása přetrvávající v ošklivosti", sahají podle Rocheho od hluboké empatie umělce s těmi, kdo se nacházejí v ošklivých situacích a podmínkách, přes touhu naplno prodlévat v negativitě a pochopit ji bez jakéhokoliv zkracování, snahu rozšířit hranice toho, co je esteticky možné, živelnou fascinaci vším bizarním a groteskním, až po metafyzické impulzy prodlévat v negativitě[283].

Díla v této struktuře tak mohou očima Marka W. Rocheho zachycovat celou škálu ošklivosti od zoufalých výkřiků (jako v biblickém Žalmu 88) až po tichou kontemplaci nedostatku intimity, jak se například podle Rocheho děje v umělecké instalaci Kiki Smith „Untitled" z roku 1990, v níž autorka zachycuje izolaci a frustraci, včetně distance a rozčarování mezi dvěma postavami, velmi odlišným způsobem vyjádření a prodlévání v emocionální ošklivosti.

V instalaci dvou figur z včelího vosku a mikrokrystalického vosku na kovových stojanech Smith zobrazuje jednu mužskou a jednu ženskou postavu, oddělené od sebe, obě se svěšenými hlavami, obě prosakující tělními tekutinami ze svých otvorů. Z ženských prsou vytéká mléko a po mužově noze, pod jeho penisem, stéká sperma. Toto dílo má podle kurátora Davida Frankela, kterého Roche ve své knize cituje, reprodukovat poselství existenčního reprodukčního zmaru muže a ženy žijící v odcizené společnosti neboť *„… její mléko nic nevyživuje, jeho semeno nic nezasévá. Takže šlo o to být zmařen – mít v sobě život, ale*

[282] Tamtéž, s. 358.

[283] Tamtéž, s. 358–359.

ten život nikam nevede, jen padá dolů …“[284]. Dílo tak podle Rocheho symbolizuje existenční zmar a odcizení v moderní společnosti. Tato deprimující realita tak defacto pohledem Rocheho odráží nejtemnější úzkosti dnešního světa.

Z oblasti sochařského umění Roche jako příklad „krásy přetrvávající v ošklivosti“ zmiňuje charakterové plastiky hlav z 18. století od německo-rakouského barokního sochaře Franze Xavera Messerschmidta (1736-1783), který vytvořil více než padesát takových děl. Jeho sochy, které ukazují zkroucené tváře, grimasy a extrémní výrazy, jsou podle Rocheho ošklivé, ale Messerschmidt je dle jeho názoru vytvořil bez hodnocení[285].

V malířství Roche jako estetické příklady přítomnosti fenoménu „krásy přebývající v ošklivosti“ uvádí kupříkladu některé bizarně vypadající obrazy od německého malíře Maxe Ernsta (1891-1976), jako například „The Elephant Celebes“ (1921) nebo „Ubu Imperator“ (1923). Tyto obrazy v interpretaci Marka W. Rocheho porušují naše očekávání fyzické reality užíváním neobvyklých kombinací prvků, které jsou umístěny vedle sebe a tímto autor obrazů dosahuje působivých kontrastů a zkreslení[286].

Roche také zmiňuje sugestivně realistické a bezprostřední portrétní obrazy od malíře britského malíře německého původu Luciana Freuda (1922–2011), které prismatem Rocheho úhlu pohledu zachycují postavy bez idealizace, ale vždy s důstojností a hlubokou lidskostí. V této souvislosti Roche uvádí jako příklad Freudův obraz „Benefits Supervisor Sleeping“ (1995), na němž je zobrazena nahá silně obézní žena spící na pohovce, což je výjev zachycující nejen fyzickou realitu, ale i intimitu a zranitelnost lidského těla[287].

Druhý z výše Rochem uváděných tří konceptů symbiózy fenoménu krásy a ošklivosti, které se zaměřují na vztah části a celku a jejich vztah k negaci, je „dialektická krása“

[284] (Roche, 2023), s. 340–341.

[285] Tamtéž, s. 339–340.

[286] Tamtéž, s. 343–344.

[287] Tamtéž, s. 344.

(„dialectical beauty“). Ta se podle Rocheho vyznačuje Tím, že umělecké dílo je ošklivé jako celek, ale je v něm patrná negace[288]. Uvedenou kategorie je možné dále interpretovat tak, že v uměleckém díle, které podle Rocheho spadá pod fenomén „dialektické krásy“, ošklivost dominuje, ale místo pouhého zobrazení ošklivosti bez hodnocení, tak samotné dílo na meta-úrovni poukazuje na ošklivost ošklivého, tedy na negaci negativity[289]. Taková díla podle Marka W. Rocheho naznačují, že ošklivost by měla být překonána, ale nenabízejí alternativy.

Příkladem mohou být podle Rocheho satirická díla, která často obsahují komplexní vztah ke svému předmětu, implikují v sobě kombinaci nenávisti a lásky, odcizení vůči přítomnosti a touhy po ideálu[290]. Roche v tomto kontextu zmiňuje jako příklad žánr satiry, konkrétně satirický román Heinricha Manna „Der Untertan“ (Poddaný) z roku 1914, jehož hlavní postava Hessling je nemorální člověk, který oddaně slouží autoritám, aby dosáhl vlastní moci. Přestože podle Rocheho tato literární postava hlásá pevné ideály, tak její činy často odporují jejím slovům[291].

Roche dále uvádí také, že satira jako taková často obsahuje komplexní vztah ke svému předmětu, kombinaci nenávisti a lásky, odcizení vůči přítomnosti a touhy po ideálu, a v této souvislosti se Roche dále odkazuje na další německé satiriky Heinricha Heineho a Kurta Tucholského[292].

Roche pro svůj estetický termín „dialektické krásy“ nabízí příklady rovněž z oblasti výtvarného umění. Jako příklady „dialektické krásy“ ve výtvarném umění Roche analyzuje díla Francisca Goyi, zejména jeho cyklus obrazů „Hrůzy války“ (1810-1820)[293]. Roche dále

[288] Tamtéž, s. 337.

[289] (Roche, 2023), s. 360.

[290] Tamtéž, s. 360–361.

[291] Tamtéž, s. 361–362.

[292] Tamtéž, s. 360–361.

[293] Tamtéž, s. 362–363.

poukazuje například na díla německých malířů Otto Dixe (1891-1969) a George Groszeho (1893-1959), kteří podle něho navazují na Goyovu tradici satirické kritiky společnosti[294].

Konkrétně v tomto smyslu Mark W. Roche rozebírá Groszův obraz „Pilíře společnosti“ (1926) jako příklad díla, které zobrazuje zkorumpované a mocichtivé postavy, jejichž intelektuální a morální ošklivost je zjevná, ale nenabízí žádné pozitivní alternativy. Podle Rocheho Grosz nenáviděl morální ošklivost, protože si uvědomoval její moc, a jeho způsob práce spočíval v útoku na ošklivost, ale s malou nadějí na slibné řešení[295].

Poslední konceptem Rocheho krásné ošklivosti je tzv. „spekulativní krása“ („speculative beauty“). Roche definuje „spekulativní krásu“ jako nejvyšší formu krásné ošklivosti, kde je ošklivost výrazná, ale podřízená většímu, komplexnímu celku[296]. Spojuje ji s dialektikou německého idealistického filozofa Georga Wilhelma Friedricha Hegela (1770-1831) a křesťanským narativem od ukřižování ke vzkříšení.

Roche čerpá z Hegelova pojetí dialektiky, kde každý krok má tři momenty: „Verstand“ (fixní opozice), dialektický moment (negace) a spekulativní moment (jednota protikladů)[297]. „Spekulativní krása“ podle Rocheho odpovídá třetímu momentu, kde je podle něj ošklivost integrována do většího celku. Jako příklad „spekulativní krásy“ v literatuře Roche uvádí třídílné dílo „Oresteia“ od řeckého dramatika Aischylose (525 př. n. l.- 456 př. n. l.), jehož hlavní postava se podle Rocheho v ději osciluje v pohybu od msty k právu a od vášně k rozumu, ale nakonec integruje „Erínye“ (zosobnění msty) do athénského společenského a náboženského života[298]. Dalším Rochovým příkladem z oblasti antické

[294] Tamtéž, s. 362.

[295] (Roche, 2023), s. 364–365.

[296] Tamtéž, s. 384.

[297] Tamtéž, s. 384–386.

[298] Tamtéž, s. 389.

literatury je Sofoklova (cca. 496 př. n. l. - 405 př. n. l.) tragédie „Oidipus na Kolónu“, v níž Oidipus nachází smíření s bohy a stává se místním božstvem, navzdory své dřívější tragédii[299].

V hudbě Mark W. Roche nachází „spekulativní krásu“ v díle německého hudebního skladatele Ludwiga van Beethovena (1770-1827) a sice v jeho „Deváté symfonii“ a „spekulativní krásu“ Roche rovněž indikuje v díle „Symfonie vzkříšení“ od česko-rakouského skladatele Gustava Mahlera (1860-1911). Obě hudební kompozice se podle Rocheho pohybují od disonance k harmonii a oslavě jednoty[300]. Ve výtvarném umění Roche nachází prvky „spekulativní krásy“ v křesťanských dílech zobrazujících motivy ukřižování a vzkříšení. Roche uvádí jako příklad sochařské dílo „Pieta“ od italského umělce Michelangea Buonarrotiho, která sice zobrazuje negativitu smutku z umučení Krista, ale zároveň naznačuje její eventuální překonání[301].

Roche jako další příklad „spekulativní krásy“ zmiňuje také obraz „Vzdání se Bredy“ (1634-35) od španělského malíře Diega Velázqueze, který se zaměřuje na motiv smíření se nepřátel po vykonané bitvě[302]. V oblasti moderního umění Roche uznává, že spekulativní krása se zde vyskytuje vzácně a kvůli skepticismu vůči smíření a obavám z kýče[303]. Přesto ji považuje za žádoucí, protože alternativy k současnosti mohou být podle něho přitažlivé a kultura, která se o smíření nepokouší, je ochuzená[304].

[299] Tamtéž, s. 392–393.

[300] (Roche, 2023), s. 398.

[301] Tamtéž, s. 399–400.

[302] Tamtéž, s. 401.

[303] Tamtéž, s. 402–404.

[304] Tamtéž, s. 404.

Shrnutí

Celkově lze říci, že Rocheho kniha „Beautiful Ugliness – Christianity, Modernity, and the Arts“ tak představuje jedinečnou sondu do vývoje uměleckého ztvárnění ošklivosti napříč staletími a na poli erudovaného výzkumu ošklivosti v umění podle mého názoru může zaslouženě stát bok po boku knihy „Dějiny ošklivosti“ od Umberta Eca.

Kniha „Krásná ošklivost: Křesťanství, modernost a umění“ od Marka Williama Rocheho nabízí nový pohled na fenomén ošklivosti v umění a přináší zajímavé a podnětné myšlenky pro výzkum tohoto tématu. V porovnání s jeho starším odborným příspěvkem „Funkce ošklivosti v expresivitě umění“ se tato kniha více zaměřuje na historický vývoj zobrazování ošklivosti v umění a nabízí systematický rámec pro pochopení, interpretaci a hodnocení toho, jak může ošklivost přispívat k tvorbě krásného umění.

Autor ukazuje, jak se vnímání a zobrazování ošklivosti v umění měnilo v reakci na proměny kulturního a společenského klimatu. Od satirického přístupu v imperiálním Římě, přes důraz na lidskou hříšnost a utrpení Krista ve středověku, až po moderní využití ošklivosti jako nástroje společenské kritiky a umělecké provokace. Rocheho analýza tak odhaluje, že ošklivost v umění nikdy nebyla statickým fenoménem, ale naopak dynamicky reagovala na měnící se dobové kontexty. Zároveň Roche demonstruje, že navzdory různým proměnám zůstala ošklivost trvalou a důležitou součástí uměleckého výrazu, která umožňovala reflektovat stinné stránky lidské existence a kriticky se vymezovat vůči normám a konvencím dané epochy.

Roche ve své knize rozvíjí své předešlé myšlenky o pozitivní estetické hodnotě ošklivosti a jejím významu v moderním umění. Přináší také nové poznatky o tom, jak se ošklivost v různých historických obdobích stala ústředním tématem umělecké tvorby a jak se její zobrazování proměňovalo v závislosti na kulturních a společenských kontextech dané doby.

Tato kniha je zajímavá a inspirativní ve výzkumu fenoménu ošklivosti v umění, protože nabízí nový pohled na toto téma a přináší nové poznatky o historickém vývoji zobrazování ošklivosti v umění. Je také cenným příspěvkem k diskusi o tom, jak může ošklivost přispívat k tvorbě krásného umění a jak lze tuto hodnotu interpretovat a hodnotit.

2.3.2.3. Zhodnocení použitelnosti myšlenek Marka Williama Rocheho ve výzkumu fenoménu ošklivosti ve fotografii po roce 1945

Roche se v knize „Beautiful Ugliness: Christianity, Modernity, and the Arts“ dotýká tématu ošklivosti ve fotografie, jen okrajově, vezme-li v úvahu celkový rozsah knihy. Autor zmiňuje fotografii jako jedno z nových uměleckých médií, které se v moderní době často zaměřuje na fenomén ošklivosti. O žánru fotografie Mark W. Roche soudí, že podobně jako další nové umělecké formy, že dokáže v sobě snadno a často implikovat prvky fenoménu ošklivosti.

Mark W. Roche v jednom z příkladů přítomnosti fenoménu ošklivosti ve fotografii ve své knize analyzuje fotografii „Untitled #175“ (1987) od americké fotografky Cindy Shermanové[305]. Tato fotografie podle Rocheho v sobě snoubí fúzi navzájem opozitně působících prvků groteskнosti a přitažlivosti, hrůzy a fascinace. Roche si všímá, že fotografie diváka pozornost šálí svou nádhernou barevnosti a poutavou kompozici, přičemž mu ale podsouvá ošklivé výjevy, které divák uvidí až na druhý pohled. Ukazuje mu například dortíky a další sladkosti, některé napůl snědené, dále opalovací krém, plážový ručník, písek a zvratky, přičemž nepříjemný dojem ošklivosti a tragičnosti může podle Rocheho na diváka dolehnout z neexplicitního odkazování autorky fotografie na psychologicky tísnivé téma obžerství či na poruchy příjmu potravy, mezi které patří i bulimie.

[305] (Roche, 2023), s. 208–209.



Cindy Sherman, Untitled #175, 1987.

Při bližším pohledu na uvedeného fotografii si může na ní divák povšimnout různých detailů, díky kterým mu fotografie Cindy Shermanové narativně pomůže odvyprávět znepokojující informace – například v odrazu slunečních brýlí, na němž je vidět tvář a krk ženské postavy, si podle Roche divák fotografie může odnést negativní pocit, že na snímku, který se původně tvářil, jako krásné pestrobarevně nakomponované zátiší je naznačená i přítomnost ženy, která na snímku ve skutečnosti vypadá odpudivě nemocně. Na základě tohoto divákova uvědomění o nehezkosti této ženské postavy zachycené na fotografii, degraduje důležitost přítomnosti do pozice pouhého nepřímého objektu divákova pohledu. Podle interpretace myšlenek Marka W. Rocheho je tato myšlenková interakci s fotografií Cindy Shermanové „Untitled #175“ z roku 1987 způsobena tím, že vyobrazená žena na snímku u diváka nesplňuje stereotypní očekávání ženské krásy[306].

Při pokusu více rozvést toto myšlenkové schéma Rocheho se lze domnívat, že Roche u fotografie Cindy Shermanové poukazuje na to, že pokud jsou ženské postavy ztělesněním smyslné krásy, tak žena, která nedosahuje tohoto ideálu, se okamžitě pro diváka fotografie stává ošklivou, ať už proto, že má neatraktivní vzhled (například je obézní, stará nebo

[306] (Roche, 2023), s. 208–209.

poznamenaná jizvami), nebo proto, že není poddajným a ochotným objektem a namísto toho se jeví divákovi jako svéhlavá a nezávislá.

V obou případech je podle Rocha žena redukována na pouhý objekt, který je posuzován pouze na základě svého vzhledu a sexuální přitažlivosti. Tato redukce podle Rocheho pramení ze strachu z žen jako příčiny mužského hříchu a zároveň ze závisti vůči ženám pro jejich dlouhé orgasmy. Roche tak zmíněnou fotografii Cindy Shermanové chápe jako společenskou kritiku stereotypních ideálů ženské fyzičnosti, které přispívají k tak znepokojivému chování, a zároveň jako empatické a symbolické zobrazení psychicky rozrušené ženy, která se na snímku výjevu divákovi v odrazu na slunečních brýlích[307].

Mark W. Roche ve své knize „Beautiful Ugliness: Christianity, Modernity, and the Arts“ zmiňuje i dalšího významného současného fotografa, kanadského umělce Jeffa Walla. Mark W. Roche v textu své publikace analyzuje na jejích stranách 219–222, kde prezentuje inscenovanou fotografii Walla „The Flooded Grave“, která autor vytvořil v rozmezí let 1998–2000.



Jeff Wall, The Flooded Grave, 1998–2000.

[307] Tamtéž, s. 208-209.

Tato velkoformátová fotografie (cca 229 cm na 282 cm) byla ve skutečnosti prezentována jako barevný transparentní obraz na světelném panelu, leč Roche ve své knize toto dílo Jeffa Walla uvádí ve formě její černobílé reprodukce. Mark Roche u zmíněného snímku popisuje, jak na první pohled to vypadá, že Wallova fotografie zachycuje ve svém popředí jen jakýsi jednoduchý otevřený hrob s plachtou a hromadou hlíny vedle něj. Divák by se podle Rochal mohl oprávněně ptát, co může být na takovém díle tak skvělého, zda je to vůbec umění, a pokud ano, zda není prostě ošklivé. Roche však argumentuje, že Wallova fotografie je ve skutečnosti komplexní meditací o smrti a náboženství[308].

Při bližším pohledu do útrob zpola vodou zaplaveného hrobu Roche upozorňuje, že ve vodě plavou různé organické prvky, včetně podzimního listí a předmětů asociující svět barevného mořského života, hvězdic, červených sasanek, fialových ježovek a mechu. Bohaté barvy podle autora knihy evokují asociace se sakrálními vitrážovými okny, které můžeme vidět v kostelních stavbách.

Roche tak ve fotografii Jeffa Wall „The Flooded Grave“ vidí odkazy na pokračování náboženského umění, které se tentokrát ale podle něj realizují v novém médiu a s neobvyklými strategiemi. Roche ve své analýze dále Wallovy fotografie dále pokračuje a rozebírá v ní různé náboženské symboly a další významové odkazy, jako je například voda života, dominance komplementárních barev symbolizujících jednotu protikladů, hvězdice odkazující podle Rocheho na Krista, modrá plachta připomínající závoj Panny Marie nebo osm ptáků na nebi symbolizujících vzkříšení.

Zároveň však Roche upozorňuje na ambivalenci a nejednoznačnost těchto symbolů, které mohou mít i profánní významy. Roche ve všech těchto svých postřezích zdůrazňuje, že Wallova inscenovaná fotografie je bohatě evokativní a hluboce nejednoznačná. Sám Wall podle Rocheho zdůrazňuje, že umělecká díla integrují protichůdné a rozporuplné kvality. Zdánlivě bezvýznamné, a dokonce ošklivé dílo tak podle Rocheho může být čteno jako bohatá meditace o přítomnosti a nepřítomnosti.

[308] (Roche, 2023), s. 219–222.

V kontextu Rocheho knihy „Beautiful Ugliness: Christianity, Modernity, and the Arts“ je Wallova fotografie uváděna jako příklad současného uměleckého díla, které se nepřímo a subtilně dotýká křesťanských témat a symbolů, aniž by bylo explicitně náboženské. Roche na tomto díle demonstruje, jak může zdánlivě ošklivý a banální motiv skrývat hluboké duchovní a existenciální významy a být tak nositelem „krásné ošklivosti“[309].

Další fotograf, jemuž ve své knize Mark W. Roche věnuje prostor, je americký fotograf Andres Serrano. Roche se o tomto fotografovi zmiňuje v kapitole nazvané „Modernity“ (Moderna), konkrétně v podkapitole „The Crisis of Modern Art“ (Krize moderního umění) v části textu uvedeném na straně 233. Nutno dodat k ozřejmění kontextu, v němož Roche Andrese Serrana zmiňuje, že v této části knihy Roche kriticky rozebírá některé aspekty současného umění, které podle něj vedou k jeho krizi. Roche se konkrétně věnuje Serranově výstavě „Shit“[310] z roku 2008, která se skládala z šedesáti šesti fotografií exkrementů lidí a různých zvířat v rozmanitých tvarech. Roche toto Serranovo dílo dává za příklad toho, co sám nazývá německým slovem „Quatsch“, což lze volně přeložit jako „nesmysl“. Quatsch je, jak už v této disertační práci bylo výše vysvětleno, podle Rocheho ošklivé umělecké dílo, kterému chybí hlubší význam a jehož technická dokonalost se vyčerpává v inovaci, která může být čistě technologické povahy[311].

Roche interpretačně připouští, že by se dalo argumentovat, že Serrano se snaží na svých fotografiích, které nabízejí divákovi pohledy na detailní záběry výkalů, ukázat, že máme orgány, které fungují určitým způsobem, abychom vyloučením odpadních materiálů očistily naše tělo, a že bychom tak neměli potlačovat to, od čeho se odvracíme, ale že bychom měli tyto nevábně vypadající objekty ukázané na fotografiích uznat jako obecnou součást našich životů. Tímto způsobem bychom podle Rocheho pak mohli být povzbuzeni vidět ono „hovno“ jako krásné. Roche však sám tuto interpretaci považuje za povrchní a říká, že by to

[309] (Roche, 2023), s. 219–222.

[310] Vulgární překlad v české jazyce zní „Hovno“.

[311] Tamtéž, s. 233.

byl jen „*mírně chytrý výklad kritika, který říká: Dejte mi jakékoli umělecké dílo a já ho udělám zajímavým.*“[312] V návaznosti na to tak Roche naznačuje, že Serrano možná chtěl svým dílem jen šokovat publikum a přitáhnout tak pozornost a zdroje. Klíčovou otázkou proto podle Rocheho je, zda dílo obsahuje hlubší význam, nebo zda je redukovatelné na chytrý trik.

Roche tak na příkladu Serranovy kontroverzní výstavy demonstruje jeden z aspektů krize moderního umění, v níž dochází tvorbě děl, která jsou podle Marka W. Rocha možná technicky dokonalá a šokující, ale zároveň postrádají hlubší umělecký a myšlenkový obsah. Serranův fotografický cyklus „Shit“ je tak pro Rocheho ukázkou „Quatsche“ - umění, které je ošklivé a nesmyslné, bez skutečné umělecké hodnoty[313].

Nicméně tento Rocheho poměrně jednoznačně pohrdavý postoj k vybranému dílu Andrese Serrana není zřejmě plošně platný, neboť Mark W. Roche ještě na jiných stránkách své knihy zmiňuje další vybrané fotografické díla tohoto umělce a vyjadřuje jim svým způsobem i náznak snahy jim empaticky porozumět.

V kapitole „Modernity“ Roche totiž analyzuje a interpretuje Serranovu kontroverzní a nechvalně proslulou fotografii „Piss Christ“ (1987), která zobrazuje plastový krucifix ponořený v umělcově moči a celá tato scéna je nasvícená působivým dramaticky vypadajícím osvětlením[314]. Roche na jedno stranu uznává rozporuplnost tohoto díla tím, že toto dílo je podle něj na odporné, protože to, co má být vznešené a posvátné v západní křesťanské kultuře, je na fotografii provokativně obaleno dehonestujícím tělesným výměškem. Dílo podle Rocheho získalo pověst pro svůj explicitní akt ponížení křesťanství a šokující hodnotu, kterou ještě k tomu zdůrazňuje provokativní název celého díla.

Roche však poukazuje i na další, nejjednoznačnější rovinu interpretace, podle níž by obraz mohl být považován za povrchně krásný a jeho pozemské dimenze by mohly

[312] Tamtéž, s. 233.

[313] Tamtéž.

[314] (Roche, 2023), s. 217.

představovat něco z lidskosti Kristova vtělení. Alternativně by podle Rocheho mohlo toto dílo kritizovat to, jak lidé s Kristem dokáží zacházet v moderní době, a jak podle Rocha v moderním umění a kultuře dochází k devalvaci, dehonestaci, a i k samotnému zneužívání křesťanského poselství. Roche ve své knize k osvětlení mnohoznačných způsobů vyložení fotografie „Piss Christ" cituje i samotného jejího autora Serrana, který si všímá nejednoznačnosti díla a zdůrazňuje, že jedna z možných interpretací zahrnuje „*kritiku miliardového průmyslu Krista pro zisk a komercializace duchovních hodnot, která prostupuje naši společnost*". Roche tímto naznačuje, že počáteční pocit pobouření a šoku spolu s rozporem mezi zdánlivou krásou a materiálním prvkem, může odrážet zdánlivě nepochopitelný způsob, jakým Kristus jakožto božský i lidský symbol porušuje tradiční citlivost, která je k jeho postavě ve společnosti upnutá, a jak překračuje jasné kategorie a vzdoruje určitým pojmům[315].

Serranovy fotografie Roche zmiňuje i v kapitole knihy „Repugnant Beauty", v níž autor Serrana uvádí v kontextu současných umělců, kteří se zaměřují na tělo nebo smyslovost a mají katolické zázemí, což je podle Rocheho činí dobře obeznámenými s inkarnační imaginací. Mnozí z těchto umělců, včetně Serrana, zobrazují podle Rocheho zdánlivě ošklivá těla, včetně fyzicky odporných, jako krásná a esteticky hodnotná. V tomto kontextu Roche konkrétně zmiňuje Serranovu fotografickou sérii „Morgue" (1992), v níž Serrano explicitním způsobem zachytil mrtvá těla lidí ležících v márnici[316]. Tyto Serranovy fotografie Roche vnímá nejen jako smutná, znepokojivá a v některých případech děsivá, ale také v mnoha ohledech svým způsobem krásná a tajemná, přičemž zdůrazňuje, že estetický účinek těchto děl nelze snadno zredukovat na jediný rozměr. Podle Rocheho tato těla i přes prvky ošklivosti na fotografiích z globálního pohledu ztělesňují lidskou důstojnost[317]. Celkově Roche používá Serranovo dílo jako příklad toho, jak současní umělci s katolickým zázemím zkoumají témata

[315] (Roche, 2023), s. 217.

[316] Tamtéž, s. 247–248.

[317] Tamtéž, s. 248.

tělesnosti, vtělení a napětí mezi posvátným a světsky pozemským, často prostřednictvím zobrazení ošklivosti jako krásy.

V souvislosti s uměleckou technikou fotomontáže, který má k fotografii velmi blízko, Mark W. Roche se ve své knize opakovaně věnuje dílu německého umělce Johna Heartfielda, který proslul svými antinacistickými fotomontážemi. Roche představuje Heartfielda jako jednoho z nejostřejších vizuálních kritiků Adolfa Hitlera a nacistické ideologie jako takové. Roche zmiňuje Heartfieldovu spolupráci s německým malířem a karikaturistou Georgem Groszem (1893–1959), s nímž Heartfield experimentoval s technikou fotomontáže již od roku 1916. Heartfield podle Rocheho dovedl tuto novou uměleckou formu k mistrovství a vytvořil z ní komplexní a působivou syntézu dadaismu a surrealismu[318].

Roche v textu své knihy podrobněji rozebírá Heartfieldovu fotomontáž „Wie im Mittelalter… So im Dritten Reich“[319] z roku 1934, v níž Heartfield poukazuje na nacistické zneužívání křesťanských principů. John v této fotomontáži kombinuje středověký obraz mučení na kole s obrazem oběti ukřižované na hákovém kříži, čímž podle Rocheho vytváří nový způsob vnímání a proniká k hlubší symbolické realitě. Roche si všímá, jak Heartfield ve svých fotomontážích často pracuje s vizuální podobností (a radikálně odlišnými významy) latinského kříže a hákového kříže[320]. V dalších dílech Heartfield ukazuje, jak nacisté přetvářejí latinský kříž na hákový kříž, čímž Heartfield podle Rocheho ve svých fotomontážích kritizuje pronacistické duchovenstvo a snahy o společenskou normalizaci nacismu na území Třetí říše.

V jiných Heartfieldových dílech, jako je „Der Sinn des Hitlergrußes: Millionen stehen hinter mir!“[321] z roku 1932, autor podle Rocheho jednoznačně kritizuje Hitlera a jeho spojení s velkým byznysem. Heartfield také podle Rocheho zobrazuje násilí a destrukci,

[318] (Roche, 2023), s. 366.

[319] Český překlad uvedeného díla zní takto: „Jako ve středověku… Tak i ve Třetí říši“.

[320] Tamtéž, s. 215–216.

[321] Český překlad uvedeného díla zní takto: „Smysl Hitlerova pozdravu: Miliony stojí za mnou!“.

kterou nacismus přináší, například v díle „Goering, der Henker des Dritten Reiches“[322] z roku 1933, na němž je jeden z čelních pohlavárů Hitlerova nacistického režimu zobrazený se zakrvácenou sekerou a uniformou, jak se škaredě démonickým výrazem ve tváři cosi nenávistného křičí. Roche, v souvislosti s Heartfieldovými fotomontážemi využívajících umně prvky ošklivosti, cituje surrealistu Louise Aragona, který v reakci na Heartfieldovu výstavu v roce 1935 napsal esej „John Heartfield a revoluční krása“. Aragon v něm Heartfielda chválí za to, že „umí pozdravit krásu“ a vytvářet obrazy, které jsou „samotnou krásou naší doby, protože reprezentují volání mas“[323]. Roche k tomu ještě dodává, že Heartfieldova „revoluční krása“ v sobě spojuje rozbitost a odpor s implicitním cílem: jeho fotomontáž je způsobem rozebrání a znovusestavení tehdejšího světa.

Nepřímé zmínky k fenoménu ošklivosti ve fotografiích pořízených po roce 1945 můžeme v Rocheho knize najít v pasážích textu, v rámci, nichž zmiňuje různé provokativní vystoupení aktérů uměleckých performance, kteří médium fotografie, stejně jako film, využívají pouze jako nástroje zvěčnění svých akcí. Roche v daném kontextu ve své knize zmiňuje vídeňské performativní umělce Guntera Bruseho, Hermanna Nitsche a Otto Muhla, jejichž akce v 60. letech 20. století zahrnovaly ošklivé výjevy zachycující například porážení zvířat, defekaci, masturbaci, sebepoškozování, močení do úst partnera a pojídání výkalů[324].

Roche dále uvádí příklad performativního umělce GG Allina z 80. let, který na jevišti defekoval, močil, jedl své výkaly, pil moč ostatních, masturboval, zraňoval se a rval se s publikem a rovněž autor knihy zmiňuje amerického performera Chrise Burdena, kterého Roche uvádí jako příklad umělce, který ve svých vystoupeních zacházel do extrémů a využíval přitom prvky násilí a sebepoškozování[325]. Ačkoli Roche ve své publikaci připouští, že Burdenova díla nejsou bez významu, tak je nutné zároveň podotknout, že je nepovažuje je za

[322] Český překlad uvedeného díla zní takto: „Goering, kat Třetí říše“.

[323] Tamtéž, s. 367.

[324] (Roche, 2023), s. 224.

[325] Tamtéž, s. 225.

krásná. Roche tyto příklady užití fenoménu ošklivosti v oblasti performativního umění uvádí jako ilustraci toho, jak někteří moderní a současní umělci vědomě pracují s ošklivostí a snaží se šokovat publikum odpudivými obrazy. Motivací těchto umělců je podle Rocheho kritika společnosti a snaha narušit apatii a spokojenost publika tím, že je provokujícím způsobem konfrontují s ošklivostí. V uvedené souvislosti cíleného používání ošklivosti v umění s prvoplánovým cílem šokovat, ovšem Roche rovněž upozorňuje na tzv. dialektiku šoku, podle které se umění, které se snaží šokovat, může samo o sobě začít nudit a stávat se zároveň předvídatelným a prázdným fenoménem.

Roche se přitom ve své knize odvolává na myšlenky americké spisovatelky Anaïs Nin (1903–1977), která se v roce 1970 zamýšlela nad kultem ošklivosti[326]. Podle ní posedlost ošklivostí, která ve své podstatě ničí naději pozitivního přístupu ke světu, pramení z umělcovy vize světa, a když umělec ztratí perspektivu a rovnováhu, sám k ošklivosti přispívá. Roche tyto myšlenky Anaïs Nin při dumáním nad robustním výskytem ošklivosti v moderním umění dále rozvádí po vlastní ose a vysvětluje, že umělci chtějí obvykle šokovat odpudivými obrazy, protože jsou kritičtí vůči společnosti. Tento aspekt pak podle Rocheho může vést k tomu, že západní život se může stát nudným a lidé se díky záplavě ošklivosti mou stát více apatickými.

Podle Rocheho si tak vytváříme životní styl, v němž se nemusíme konfrontovat s ošklivostí. Šok nás sice k překonání takové apatie nutí, ale pokud je však veškeré umění navrženo tak, aby odcizovalo, je pak těžké podle Rocheho publikum dále šokovat. Roche tak poukazuje na fenomén, kdy současné umělecké snahy o překračování hranic a provokaci publika jsou nezřídka podnikány s jistou unavenou sebeironií. Jako by šok sám o sobě, přinejmenším v očích pozorovatelů uměleckého světa, byl natolik rutinní záležitostí, že jen stěží poskytuje kýžený protilék na nudu, kulturní přesycení či cokoliv jiného, co se umělecké dílo snaží prolomit ve svém úsilí o překročení tabu.

[326] Tamtéž, s. 224.

Roche tímto postřehem naznačuje, že provokace a snaha šokovat diváka se v současném umění staly do jisté míry očekávaným a konvenčním postupem. Umělci, kteří se uchylují k těmto strategiím, si jsou podle Rocheho vědomi jisté vyčerpanosti a rutinnosti těchto přístupů, a proto k nim přistupují s ironickým odstupem a sebereflexí.

Tato Rocheho úvaha tak implicitně poukazuje na paradox, kdy umění (a potažmo fotografie), které se snaží být subverzivní a narušovat zavedené normy, se samo stává obětí vlastní konvenčnosti a předvídatelnosti. Roche tím otevírá otázku, zda je v současném kulturním kontextu vůbec ještě možné dosáhnout autentického šoku a překvapení, nebo zda se tyto postupy již natolik etablovaly, že ztratily svou původní sílu a působivost. Rocheho postřeh tak vybízí k zamyšlení nad limity a možnostmi současného umění v jeho snaze narušovat konvence a zpochybňovat zažité představy[327].

Domnívám se, že výše uvedené Rocheho myšlenky, doplněné tezemi Anaïs Nin o šokujícím a provokativním využívání ošklivosti v moderním umění, jsou velmi přínosné pro vytvoření vhodné typologie.

Tuto typologii následně využiji při výzkumu vybraných fotografických děl pořízených po roce 1945, která tento fenomén zahrnují. Jmenovitě mám na mysli vhodnost přidání typologizační kategorie „**Estetická ošklivost v umění**“, která by měla podle mého názoru zahrnovat díla, která úmyslně používají fenomén ošklivosti k tomu, aby jím ve fotografii provokujícím vyvolaly šok u diváků, kteří na snímky hledí.

[327] (Roche, 2023), s. 224.

Shrnutí

Roche se ve své knize „Beautiful Ugliness: Christianity, Modernity, and the Arts“ zabývá tématem ošklivosti ve fotografii, ačkoli jen okrajově, a nabízí několik zajímavých postřehů, které jsou ovšem z hlediska porovnání všech rešeršovaných děl zařazených do této disertační práci, patrně nejvíce blízko aplikace znalostí z teorie estetiky ošklivosti na oblast fotografie.

Jedním z klíčových momentů kapitoly je analýza Rocheho myšlenek o fotografii Cindy Shermanové „Untitled #175“ (1987). Roche poukazuje na to, že tato fotografie kombinuje prvky grotesknosti a přitažlivosti, hrůzy a fascinace, a tím vytváří komplexní a mnohoznačný obraz. Roche také zdůrazňuje, že fotografie může být čtena jako kritika stereotypních ideálů ženské fyzičnosti a jako empatické zobrazení psychicky rozrušené ženy.

Dalším zajímavým aspektem kapitoly je Rocheho analýza fotografie Jeffa Walla „The Flooded Grave“ (1998-2000). Roche poukazuje na to, že tato fotografie je komplexní meditací o smrti a náboženství, a že obsahuje různé náboženské symboly a významové odkazy. Roche také zdůrazňuje, že fotografie může být čtena jako příklad „krásné ošklivosti“, tedy jako dílo, které kombinuje prvky ošklivosti a krásy.

Roche také nabízí zajímavý pohled na Rocheho kritiku moderního umění, zejména na příkladu výstavy Andrese Serrana „Shit“ (2008). Roche poukazuje na to, že tato výstava je příkladem „Quatsche“, tedy ošklivého a nesmyslného umění, které postrádá hlubší význam. Na druhou stranu, Mark William Roche také analyzuje Serranovu fotografii „Piss Christ“ (1987) a poukazuje na to, že tato fotografie může být čtena jako kritika komercializace duchovních hodnot a jako příklad „krásné ošklivosti“.

Celkově lze říci, že Mark William Roche nabízí zajímavé a podnětné myšlenky, které mohou být užitečné v kontextu výzkumu fenoménu ošklivosti ve fotografii po roce 1945. Rocheho analýzy fotografických děl nabízejí mnohoznačný pohled na téma ošklivosti a krásy, a jeho kritika moderního umění poukazuje na potřebu hlubšího významu a estetické hodnoty v uměleckých dílech, což je intelektuální poselství plně relevantní i pro oblast umělecké a dokumentární fotografie pořízené po roce 1945. Rocheho myšlenky tak nabízejí vhodný

interpretační rámec a inspiraci pro zkoumání různých podob a funkcí ošklivosti ve fotografické tvorbě po roce 1945 a poukazují na nutnost citlivého a mnohovrstevnatého čtení těchto děl.

2.3.3. Pojetí ošklivosti u dalších vybraných autorů

V této části disertační práce se pro doplnění rešerše odborné literatury zaměřuji na pojetí ošklivosti u dalších autorů, kromě již zmíněných myslitelů Umberta Eca a Marka Williama Rocheho. Hlavní aspekt, kterého si budu u pojetí ošklivosti u dalších vybraných autorů bude aspekt jejich pojetí typologie ošklivosti. Právě získání uceleného teoretické rámce ohledně typologie ošklivosti mi pomůže vypracovat vhodné kategorie typologie ošklivosti, v rámci, kterých budu zařazovat a analyzovat díla vybraných fotografů a fotografek.

2.3.3.1. Karl Rosenkranz

Karl Rosenkratz, významný německý estetik 19. století, ve své práci „Aesthetik des Hässlichen“ (Estetika ošklivosti) uvádí několik druhů ošklivosti, které rozděluje ošklivost do tří základních typů či stupňů, jež tvoří ucelenou řadu proměn či metamorfóz ošklivosti. Tyto typy jsou: beztvarost (Formlosigkeit), nesprávnost (Inkorrektheit) a znetvoření (Verbildung).

Rosenkranz ve své analýze fenoménu beztvarosti poukazuje na absenci jakékoli vnitřní jednoty či diferenciace jako na její klíčový atribut. Beztvarost je podle něj charakterizována neuzavřeností, neomezeností a nedostatkem formy. Tyto vlastnosti ve svém souhrnu způsobují, že tvar není schopen dosáhnout harmonie a jednoty, což Rosenkranz považuje za zásadní definiční znak beztvarosti. Autor tímto odhaluje, že absence struktury a vnitřního řádu může být sama o sobě zdrojem esteticky negativního prožitku. Jedná se o nejzákladnější podobu ošklivosti, která pramení z nedostatku řádu, symetrie a tvaru[328].

Dále, na vyšším stupni typologie ošklivosti dle Rosenkranze, se nachází nesprávnost. Rosenkranz ve své analýze fenoménu nesprávnosti poukazuje na další stupeň ošklivosti, kdy forma pozbývá své správnosti a pravidelnosti. Nesprávnost je podle něj charakterizována porušením zavedených pravidel a norem, což vede k esteticky nepříjemným výsledkům. Rosenkranz chápe nesprávnost jako nedodržení zákonitostí, které by měly být v estetické

[328] (Rosenkranz, 2015), s. 25, s. 63–87, s. 258.

formě přítomny, čímž vzniká určitá forma disharmonie[329]. Tato disharmonie se projevuje v různých aspektech umění, kde nedodržení estetiky a pravidel může vést k záměrnému narušení krásy, které má vyvolat specifický emoční efekt. Autor tímto vyjadřuje, že nesprávnost není jenom absence krásy, ale aktivní odmítnutí estetických zásad, které působí jako významný prvek v uměleckých dílech, jež se snaží vyjádřit hloubku a komplexitu lidského prožitku.

Konečně třetím stupněm či podstatnou složkou typologie ošklivosti dle Rosenkranze je znetvoření. Znetvoření podle Rosenkranze představuje nejvyšší stupeň ošklivosti, v níž je forma je zcela narušena a deformována. Tento stav podle autora zahrnuje fyzické i morální deformace, které vedou k úplnému zničení estetické krásy[330].

Celkově lze říci, že Rosenkranz se v oblasti prozkoumávání fenoménu ošklivosti zaměřuje na estetickou hodnotu ošklivosti a její schopnost vyvolávat negativní reakce. Deformace, nemoci a fyzické nedokonalosti vnímá jako tradiční znaky ošklivosti a tím pádem je možné u Rosenkranze vidět zvýšenou pozornost směrem fyzickému typu ošklivosti. Na druhou stranu Rosenkranz spatřuje ošklivost i v nefyzických formách, když ošklivost se podle něj projevuje i v lidském duchu – například v šílenství, opilosti nebo zločinu. Vnitřní ošklivost ducha se zrcadlí i ve vnějším vzhledu[331].

V této souvislosti je možné v Rosenkranzově „Estetické ošklivosti“ nalézt percepci elementů, ze kterých si lze v oblasti typologie odvodit nejen fyzickou, ale i morální a etickou ošklivost, což naznačuje jeho širší pohled na tento fenomén a jeho vztah k lidskému duchu a chování. Ošklivost je podle Rosenkranze neodmyslitelně spjata s krásou, funguje jako její

[329] (Rosenkranz, 2015), s. 25, s. 189–115.

[330] Tamtéž, s. 25, s. 115–257.

[331] Tamtéž, s. 42–46.

protiklad. Krása představuje původní ideu, zatímco ošklivost existuje pouze jako její negace. Ošklivost vychází z krásy a existuje pouze ve vztahu k ní[332].

Tyto a další myšlenky v Rosenkranzově teorii ošklivosti je možné podle mého názoru interpretovat jako možné předznamenání další typologické kategorie ošklivosti, kterou by mohla být považována estetická ošklivost v umění. K tomuto názoru mě vede i skutečnost, že Rosenkranz věnoval značnou část své práce také analýze ošklivosti v umění. Úkolem umění je podle něj tvořit krásu, ale nemůže se zcela vyhnout ošklivosti, pokud chce vyjádřit ideu v její totalitě[333]. Přírodní ošklivost a zlo nemohou chybět, pokud má být příroda a duch reprezentovány v celé své hloubce.

Uvedené Rosenkranzovy myšlenky ukazují, že jejich autor fenomén ošklivosti považuje za nedílný prvek v uměleckém procesu v oblasti dodržení autenticity pravé povahy krásy a přírody, v níž se ošklivost a zlo, z lidského pohledu, nalézají a nelze tyto fenomény, byť jsou i negativní povahy, v umění nezapojovat a opomíjet. Nicméně Rosenkranzova ošklivost ale nemá v umění stejný status jako krása. Krása je podle něj soběstačná, ale ošklivost samostatnou není[334].

Podle Rosenkranze se ošklivost musí vždy vztahovat ke kráse. Umění podle něj musí ošklivost jako takovou idealizovat. To znamená očistit ošklivost od nahodilostí a podřídit ji zákonům krásy[335]. Karl Rosenkranz vidí v sebepopření ošklivosti vznik komična a její návrat zpět ke kráse, protože vyvoláním humoru a smíchu ošklivost podle něj nachází svou bezmocnost[336].

---

[332] Tamtéž, s. 5.

[333] (Rosenkranz, 2015), s. 48.

[334] Tamtéž, 2015, s. 48–49.

[335] Tamtéž, s. 46–61.

[336] Tamtéž, s. 50.

Karl Rosenkranz zastává názor, že ošklivost se v přírodě projevuje v nesčetných formách, tedy ve svém nadbytku, disproporci či deformaci. Rostliny a zvířata mohou být podle autora knihy „Estetika ošklivosti“ ošklivé například kvůli působení nemoci, utrpění zranění nebo genetické degeneraci[337]. Karl Rosenkranz tedy projevuje myšlenkový pohled, že se často se setkáváme s tím, že ošklivost v přírodě vzniká přirozeným výběrem, kdy jsou jednotlivci s esteticky nežádoucími rysy vytlačováni ze svého prostředí. Rosenkranz tedy vnímá ošklivost nejen jako estetický, ale i jako biologický a evoluční jev, který má své kořeny v základních přírodních procesech.

Pokud celkové pojetí ošklivosti Karla Rosenkranze porovnáme k přístupu fenoménu ošklivosti u Umberta Eca a Marka W. Rocha, je možné si uvědomit, že Eco, co se týče ošklivosti, poskytuje historický přehled a zdůrazňuje změny vnímání ošklivosti v různých kontextech. Roche se pro změnu více zaměřuje na inovativní a expresivní hodnotu ošklivosti v umění, přičemž integruje estetické a morální aspekty do svého promyšleného konceptu „krásné ošklivosti“. Rosenkranz vnímá ošklivost dialekticky, tedy jako nezbytný protiklad a doplněk krásy, který umožňuje plně vyjádřit ideu v umění, avšak sám o sobě nemá pozitivní existenci. Jeho analýza vlastně může předznamenávat moderní zájem o ošklivost a groteskno v umění.

[337] Tamtéž, s. 37–42.

2.3.3.1.1. Zhodnocení použitelnosti myšlenek Karla Rosenkranze ve výzkumu fenoménu ošklivosti ve fotografii po roce 1945

Myšlenky Karla Rosenkranze, které jsou obsaženy v jeho díle „Estetika ošklivosti“, nabízejí zajímavý pohled na fenomén ošklivosti, který může být užitečný pro výzkum ošklivosti ve fotografii pořízené po roce 1945. Rosenkranz rozděluje ošklivost do tří základních typů či stupňů, kterými jsou beztvarost, nesprávnost a znetvoření. Tyto typy ošklivosti mohou být aplikovány na fotografii, kde mohou být použity k analýze různých forem ošklivosti, které se v ní objevují.

Beztvarost, která je charakterizována absencí vnitřní jednoty a diferenciace, může být aplikována například na fotografie, které postrádají kompozici nebo mají nejasný předmět. Rosenkranzova definice beztvarosti jako absenci jakékoli vnitřní jednoty či diferenciace může být užitečná při analýze abstraktní fotografie, kde neexistuje jasná struktura ani forma. Tato fotografie často působí chaoticky nebo neuzavřeně, což může diváka esteticky odpuzovat. V kontextu fotografických děl po roce 1945 může být beztvarost použita k popisu snímků, které záměrně narušují tradiční kompozici a formu.

Nesprávnost, která je charakterizována porušením zavedených pravidel a norem, může být utilizovaná pro analýzu fotografií, které kupříkladu porušují tradiční estetické normy nebo očekávání. Ve fotografii po roce 1945 můžeme sledovat mnoho příkladů, kde umělci záměrně narušují konvence, aby vyvolali estetický šok nebo nepříjemnou reakci. Příkladem mohou být experimentální fotografie nebo dokumentární snímky, které zachycují syrovou realitu bez idealizace.

Znetvoření, které je charakterizováno fyzickou nebo morální deformací, může být aplikována na fotografie, které zobrazují znetvořené nebo deformované předměty nebo osoby, což by se dalo shrnout do typologizační kategorie „fyzická ošklivost“. Znetvoření představuje podle Rosenkranze nejvyšší stupeň ošklivosti, kde je forma zcela narušena a deformována. Ve fotografii může toto být patrné podle mého názoru ve snímcích, které zobrazují fyzické nebo morální deformace. Fotografové jako například Diane Arbusová nebo

Joel-Peter Witkin často zobrazovali marginalizované jedince nebo groteskní scény, které vyvolávají silné emocionální reakce.

Rosenkranzovy úvahy, že ošklivost se projevuje i v nefyzických formách, jako je šílenství, opilost nebo zločin, mohou být aplikovány na fotografie, které zachycují lidské chování a emoce. Tento přístup může být užitečný při analýze fotografických děl, která se zaměřují na sociální témata a lidskou psychiku. Pro tento aspekt hodnocení ošklivosti by mohlo být užitečné stanovení typologizační kategorií ošklivosti „morální a etická ošklivost" a „sociální a politická ošklivost".

Rosenkranzova analýza ošklivosti může být tak užitečná pro rozvahu nad tím, jak stanovit relevantně adekvátní typologizační kategorie ošklivosti pro oblast analýzy vybraných fotografických děl pořízených po roce 1945. Jeho myšlenky o tom, že ošklivost je neodmyslitelně spjata s krásou a že funguje jako její protiklad, mohou být použity k analýze vztahu mezi ošklivostí a krásou ve fotografii. Rosenkranzova idea, že ošklivost musí být vždy vztahována ke kráse, může být také použita k analýze toho, jak fotografie používají ošklivost k vytvoření kontrastu s krásou. Rosenkranzovy myšlenky o roli ošklivosti v umění mohou být také užitečné pro výzkum ošklivosti ve fotografii. Jeho idea, že umění musí tvořit krásu, ale nemůže se zcela vyhnout ošklivosti, pokud chce vyjádřit ideu v její totalitě, může být použita k analýze toho, jak fotografie používají ošklivost k vytvoření komplexního a realistického obrazu reality. Rosenkranzova idea, že ošklivost se musí vždy vztahovat ke kráse, může být také použita k analýze toho, jak fotografie používají ošklivost k vytvoření kontrastu s krásou a k vytvoření esteticky zajímavého obrazu. Z tohoto hlediska lze Rosenkranze považovat za průkopníka směru uvažování o ošklivosti z hlediska její symbiózy s krásou, což vlastně dotáhl do precisního stavu excelence právě Mark William Roche, o kterém jsem v této disertační práci psal v předcházející pasáži textu.

Celkově lze říci, že Rosenkranzovy myšlenky o ošklivosti nabízejí zajímavý pohled na fenomén ošklivosti, který může být užitečný pro výzkum ošklivosti ve fotografii pořízené po roce 1945. Jeho analýza ošklivosti a její vztah ke kráse může být použita k analýze různých forem ošklivosti ve fotografii.

2.3.3.2. Gretchen E. Hendersonová

Gretchen E. Hendersonová ve své publikaci „Ugliness: A Cultural History" z roku 2015 předkládá zevrubnou analýzu proměnlivého konceptu ošklivosti napříč dějinami a kulturami. Autorka poukazuje na to, že fenomén ošklivosti představoval dlouhodobou výzvu pro estetiku a vkus, přičemž jeho chápání se v průběhu času dynamicky proměňovalo a komplikovalo otázky týkající se lidské existence a světa, v němž žijeme[338].

Hendersonová sleduje vývoj vnímání ošklivosti v různých kulturních obdobích, od středověkých groteskních chrličů po moderní příšery, jako je Frankenstein, od Andersenovy pohádky o ošklivém káčátku až po nacistickou „Výstavu zvrhlého umění"[339].

Podle Hendersonové je ošklivost vždy relační, protože neustále přetváří a problematizuje vztah mezi subjektem a objektem [340]. Z hlediska rozvah nad typologií ošklivosti by se tento názor autorky dal interpretovat jako důraz na fenomén relativní ošklivosti. Reakce na ošklivost v nás dle Gretchen E. Hendersonové mohou vyvolávat nepříjemné, „ošklivé" pocity, ale přímá fyzická konfrontace s ní nás nutí přehodnocovat naše proměnlivé vnímání, postoje a estetické normy. Tento proces přehodnocování není jen povrchní změnou názoru, ale hlubším, často komplexním zkoumáním toho, co považujeme za krásné nebo ošklivé. Příklad relativní ošklivosti, ve smyslu existence různých ideálů krásy v odlišných kulturách, které jsou v každé cizí kultuře navzájem považovány za ošklivé, může

[338] (Henderson, 2015), s. 9–10.

[339] Tamtéž, s. 25–119.

[340] Tamtéž, s. 188.

dobře ilustrovat Hendersonové pojetí ošklivosti jako vztahového fenoménu, který je dynamický a neustále se vyvíjející v závislosti na kulturním a historickém kontextu. Autorka to dokládá mimo jiné zmínkou o tom, že v mayské kultuře byly šilhavé oči a deformované hlavy považovány za esteticky žádoucí, což se v západní kultuře naopak považovalo za vadu, a tudíž za atribut ošklivosti, který by nebyl akceptován v běžných estetických normách této společnosti[341].

V rámci svých úvah Hendersonová zkoumá fenomén ošklivosti skrze jednotlivce považované z kulturně-historického hlediska za „ošklivé", za nositele znaků monstrozity a deformity, jako například mytologický Polyfémos[342], středověká postava Dame Ragnell[343] nebo skutečná „nejošklivější žena světa" Julia Pastrana v 19. století[344]. Dále autorka knihy zkoumá fenomén ošklivosti skrze „ošklivé" skupiny (monstra, vyděděnci, „primitivní" národy)[345] i skrze smyslové vjemy ošklivosti (zrakové, sluchové, čichové, chuťové i hmatové)[346].

Autorka si všímá, že pokusy diskriminovat nebo naopak fetišizovat „ošklivé" skupiny lidí historicky často souvisely s otázkami rasy, pohlaví, sexuality, společenské třídy, náboženství, národnosti, věku či postižení. Ošklivost tak v očích Hendersonové může být vnímána i jako nástroj sociálního vyloučení. I když se konkrétní rysy považované za ošklivé v různých skupinách radikálně lišily, zacházení s nimi podle Hendersonové vykazovalo podobné vzorce, jež vycházely ze sdílených kulturních obav a předsudků[347].

---

[341] (Henderson, 2015), s. 62–63.

[342] Tamtéž, s. 29–34.

[343] Tamtéž, s. 35–40.

[344] Tamtéž, 54–59.

[345] Tamtéž, s. 69–119.

[346] Tamtéž, s. 127–176.

[347] Tamtéž, s. 69–119.

Gretchen E. Hendersonová poukazuje na to, že v 21. století se „ošklivíˮ ocitají v nepohodlném sjednocujícím postavení. Objevují se argumenty pro distancování se od nálepky ošklivosti, ale také snahy o její přivlastnění a využití k vlastnímu posílení marginalizovaných skupin[348].

Prismatem úvah Hendersonové je možné dojít k tomu, že ošklivost nás paradoxně udržuje lidskými, protože nás nutí neustále znovu vyjednávat pozice subjektu a objektu. Autorka nám tak připomíná naši vzájemnou závislost v širším světě. Tím, že ošklivost překračuje ustálené kulturní hranice, nás tento fenomén vyzývá k tomu, abychom přehodnotili, čeho se vlastně máme a nemusíme obávat.

Gretchen E. Hendersonová ve své podrobné analýze fenoménu ošklivosti zdůrazňuje, že ošklivost není pouze absence krásy, ale může sama o sobě představovat významný estetický prvek, který dokáže zaujmout a vyvolat hluboké emocionální a intelektuální reakce. Ošklivost se tak může stát nositelem estetické hodnoty, což ji činí integrální součástí umělecké tvorby, a to především v kontextu současného umění, kde často slouží jako prostředek k provokaci a kritickému přehodnocení společenských normativů. Jako příklad tohoto přístupu Hendersonová uvádí umělkyni ORLAN, která ve své avantgardní tvorbě záměrně modifikuje vlastní tělo prostřednictvím plastických operací s cílem iniciovat hlubokou společenskou diskusi o konceptech krásy a ošklivosti.

Hendersonová tak na příkladu ORLAN jasně demonstruje, jak může být ošklivost vědomě využita jako účinný umělecký prostředek k vyvolání kontroverze a k otvírání diskusí, které zpochybňují zažité estetické a společenské normy.[349]. V tomto úhlu pohledu je možné dojít k myšlence, že tato kniha autorky by mohla dokonce potvrzovat nutnost zahrnout do celkové typologie ošklivosti samostatnou kategorii nazvanou „estetická ošklivostˮ. Dále je třeba dodat, že Hendersonová ve své knize chápe ošklivost nikoliv jako pouhý protiklad krásy, ale jako svébytnou a autonomní estetickou kategorii (podobně jako třeba Karl

[348] (Henderson, 2015), s. 18, s. 69–119.

[349] Tamtéž, s. 61–62.

Rosenkranz)[350], která může být nositelem pronikavějšího a důkladnějšího uměleckého sdělení. Její analýza tímto způsobem otevírá prostor pro širší a mnohovrstevné chápání role ošklivosti v současném umění a vybízí k přehodnocení tradičních estetických paradigmat, která až dosud často zůstávala striktně ukotvena v dualismu krásy a ošklivosti.

Kniha „Ugliness: A Cultural History" tak v režii její autorky Gretchen E. Hendersonové představuje ošklivost jako proměnlivý a provokativní koncept, který v různých historických a kulturních kontextech formoval vnímání jednotlivců, skupin i smyslových zážitků označovaných jako „ošklivé". Hendersonová ukazuje ošklivost jako klíčový pojem pro pochopení lidské kultury a společnosti v celé její rozporuplnosti a dynamice.

[350] Tamtéž, s. 12.

2.3.3.2.1. Zhodnocení použitelnosti myšlenek Gretchen E. Hendersonové ve výzkumu fenoménu ošklivosti ve fotografii po roce 1945

Myšlenky Gretchen E. Hendersonové, představené v její knize „Ugliness: A Cultural History", nabízejí podnětný materiál pro výzkum fenoménu ošklivosti ve fotografii pořízené po roce 1945. Hendersonová ukazuje, že ošklivost je proměnlivý a provokativní koncept, který formoval vnímání jednotlivců, skupin i smyslových zážitků označovaných jako „ošklivé" v různých historických a kulturních kontextech.

Pro výzkum fenoménu ošklivosti ve fotografii pořízené po roce 1945 je klíčové Hendersonové pojetí ošklivosti jako vztahového fenoménu, který neustále přetváří a problematizuje vztah mezi subjektem a objektem. Tento pohled zdůrazňuje relativitu ošklivosti a může být aplikován i na fotografii. Různé kultury a subkultury mohou mít odlišné představy o tom, co je ošklivé, a tyto představy se mohou v čase měnit. Při analýze fotografií po roce 1945 je tedy důležité brát v úvahu kulturní a historický kontext jejich vzniku a recepce těchto zkoumaných snímků. Dané pojetí umožňuje zkoumat, jak fotografie pořízené po roce 1945 zobrazují a konstruují ošklivost jakožto sociální a kulturní fenomén.

Hendersonová také poukazuje na to, že ošklivost může být nositelem estetické hodnoty a může se stát integrální součástí umělecké tvorby. Tento přístup může být užitečný pro analýzu fotografických děl, která záměrně využívají ošklivost jako umělecký prostředek. Příkladem takového přístupu může být práce umělkyně ORLAN, která ve své tvorbě záměrně modifikuje vlastní tělo s cílem iniciovat společenskou diskusi o konceptech krásy a ošklivosti.

Autorka si všímá, že zacházení s „ošklivými" skupinami často souviselo s otázkami rasy, pohlaví, sexuality, společenské třídy, náboženství, národnosti, věku či postižení. Tyto faktory mohou být relevantní i pro analýzu ošklivosti ve fotografii po roce 1945, zejména v kontextu dokumentární a sociálně angažované subjektivně laděné fotografie.

Pro stanovení relevantně adekvátních typologizačních kategorií ošklivosti pro oblast analýzy vybraných fotografických děl pořízených po roce 1945 může být užitečné Hendersonové rozdělení ošklivosti do několika kategorií, jako jsou „relativní ošklivost", „estetická ošklivost" a „sociální ošklivost". Tyto kategorie mohou pomoci při analýze toho, jak fotografie pořízené po roce 1945 zobrazují a konstruují ošklivost v různých kontextech.

Celkově vzato, myšlenky Gretchen E. Hendersonové nabízejí cenné úvahy pro výzkum ošklivosti ve fotografii po roce 1945. Zdůrazňují relativitu a vztahovost ošklivosti, inspirují k vytvoření typologizačních kategorií založených na jednotlivcích, skupinách a smyslových vjemech, upozorňují na souvislost ošklivosti se sociálními faktory a podporují chápání ošklivosti jako svébytné estetické kategorie s uměleckým potenciálem.

2.3.3.3. Susan Sontagová

Americká teoretička fotografie a spisovatelka Susan Sontagová (1933–2004) ve své knize „On Photography" („O fotografii") z roku 1973[351] se na několika místech zmiňuje o fenoménu ošklivosti ve fotografii. Sontagová analyzuje roli ošklivosti a groteskosti ve fotografii a zdůrazňuje, že fotografie mají schopnost nejen zobrazovat krásu, ale také estetizovat to, co je tradičně považováno za ošklivé. V této souvislosti Sontagová uvádí například fotografie se sociální tématikou od amerického fotografa, sociologa a novináře Jacoba A. Riise (1849–1914), který dokázal z dnešního pohledu vytvořit po estetické stránce krásné fotografie, i když ve své době fotografoval ošklivé životní podmínky společenské chudiny[352]. Fotografie podle Susan Sontagové mění naše estetické vnímání a nabízí nový pohled na to, co je vizuálně zajímavé nebo hodnotné. Sontagová tvrdí, že fotografové často hledají nefotogenické objekty, aby vyzvali konvenční dobové představy o kráse a estetice[353].

[351] (Sontag, 2020)

[352] Tamtéž, s. 79–80.

[353] Tamtéž, s. 65.

Sontagová zmiňuje, že fotografie má schopnost transformovat to, co je považováno za ošklivé, do esteticky zajímavých a hodnotných obrazů[354]. Fotografie také často reagují proti konvenční kráse tím, že zobrazují nepořádek a akcentují znepokojivé aspekty pozorované reality[355].

Největší pozornost ve své knize, související s pracemi fotografů, kteří se zaměřovali ve svém díle na ošklivost nebo groteskност věnuje Sontagová americké fotografce Dianě Arbusové, která je Susan Sontagovou v textu zmiňována jako fotografka, která se zaměřovala na zachycování tzv. „freaks“, tedy lidí s fyzickými nebo společenskými odlišnostmi, které byly ve své době považovány za abnormální nebo neatraktivní. Sontagová se k dílu Diany Arbusové vyjadřuje ve své knize poměrně značně kriticky. Sontagová uvádí, že Arbusová měla zájem o „lidi, kteří vypadali divně“, což zahrnovalo například transvestity, drag queens, mentálně postižené, karnevalové postavy, nudisty, nebo osoby s neobvyklými fyzickými rysy[356]. Arbusová se očima Sontagové nesnažila, aby její fotografie vyvolávaly soucit nebo empatické reakce, ale spíše aby divák čelil realitě těchto jedinců bez moralizování nebo sentimentality[357].

Fotografie Diany Arbusové podle Susan Sontagové často zobrazují lidi v přímém pohledu do kamery, což dodává snímkům na intenzitě a konfrontačním charakteru. Tento způsob fotografování také vyvolává u Sontagové otázky o tom, jak se její subjekty cítily po tom, co byly Dianou Arbusovou zachyceny – zda si byly vědomy své groteskности – ošklivosti. a jak vnímaly samy sebe v daném okamžiku. Sontagová tak vnímala v době, kdy psala v 70. letech svou knihu, fotografie Diany Arbusové jako agresivní vůči veřejnosti a stála si za svým

[354] Tamtéž, s. 79.

[355] Tamtéž, s. 79.

[356] (Sontag, 2020), s. 27.

[357] Tamtéž, s. 26.

názorem, že její fotografie nepřinášejí pocit komfortu či vzdáleného pozorování, ale spíše nutí diváka k bezprostřednímu setkání se zneklidňujícím tématem ošklivosti[358].

Tento kritický aspekt Susan Sontagové podle mého názoru otevírá etickou otázku nad všemi snímky, které cíleně zachycují ošklivé lidi, zvlášť u fotografů jako je například Bruce Gilden, který často ošklivé lidi, na rozdíl od Diany Arbusové, které fotografovala lidi s jejich vědomím, fotí invazivním způsobem na ulici, v řadě případů bez jejich souhlasu. V tomto ohledu je podle mého názoru Susane Sontagové k Dianě Arbusové až ultimativně přísná[359], nicméně myšlenka, že by fotografové měli při svém procesu empaticky přemýšlet nad tím, jak se jejich „ošklivé" objekty zájmu mohou cítit uvnitř, když si uvědomí, že je daný fotograf snímá právě proto, že je považuje za ošklivé, považuji za důležitou.

V oblasti moderního umění a kultury si Susan Sontagová nepřímo dotýká fenoménu ošklivosti při svých úvahách nad tím, že kdy se přemíra zobrazování ošklivého či zneklidňujícího obsahu vede k tomu, že se u lidí stále snižuje citlivost na vnímání hrůzy a groteskno sti. Sontagová k uvedenému problému dodává, že tento proces představuje potlačení morální a smyslové nevolnosti, což podle ní vede k tomu, že diváci jsou pak méně schopní reagovat na skutečnou ošklivou hrůzu, se kterou se setkají ve svém reálném životě[360].

Celkově Sontagová vnímá fotografii jako médium, které se často používá k objevování a zkoumání hranic lidského utrpení a bizarnosti. Její úvahy o ošklivosti ve fotografii, spolu s detailní analýzou snímků Diany Arbusové, kde je fenomén ošklivosti výrazně přítomen, považuji za klíčové body pro pochopení tohoto fenoménu. V typologii ošklivosti ve fotografii by proto neměly chybět kategorie, které zachycují fyzickou, etickou a morální ošklivost, což je zásadní pro komplexní analýzu tohoto jevu.

---

[358] Tamtéž, s. 26–27.

[359] Dnes je obecně známo, že Diana Arbusová se o řadu lidí, které fotografovala aktivně zajímala, empaticky s nimi vnitřně soucítila a chtěla je naopak ukázat světu ne jako „zrůdy", ale jako lidské bytosti zasluhující respekt a pochopení.

[360] (Sontag, 2020), s. 32.

S odkazem na Sontagovou by tyto kategorie měly zahrnovat i aspekty psychické újmy a dehonestačního ponížení, ke kterým může dojít v mysli fotografované osoby, zejména když je fotografována kvůli své ošklivosti nebo podivínství. Rovněž by neměla chybět kategorie kulturní a relativní ošklivosti, kde jsou určité skupiny žijící na okraji společnosti často považovány za ošklivé, přestože se členové těchto skupin tak sami necítí. Tento přístup navíc zdůrazňuje důležitost zkoumání komplexních kulturních a sociálních aspektů spojených s fenoménem ošklivosti ve fotografii, které jsou klíčové pro plné pochopení role této estetiky v moderním vizuálním umění.

2.3.3.3.1. Zhodnocení použitelnosti myšlenek Susan Sontagové ve výzkumu fenoménu ošklivosti ve fotografii po roce 1945

Myšlenky Susan Sontagové, uvedené v jejím díle „O fotografii" z roku 1973, nabízejí zajímavý pohled na fenomén ošklivosti ve fotografii. Sontagová analyzuje roli ošklivosti a groteskнosti ve fotografii a zdůrazňuje, že fotografie mají schopnost nejen zobrazovat krásu, ale také estetizovat to, co je tradičně považováno za ošklivé. Tento pohled je užitečný pro výzkum fenoménu ošklivosti ve fotografii pořízené po roce 1945, protože umožňuje pochopit, jak fotografie mohou měnit naše estetické vnímání a nabízet nový pohled na to, co je vizuálně zajímavé nebo hodnotné.

Sontagová rovněž podtrhuje význam ošklivosti jako nástroje, který může fotografii po roce 1945 sloužit ke kritice nebo provokaci. Tento přístup je relevantní pro stanovení adekvátních typologizačních kategorií ošklivosti při analýze vybraných fotografických děl. V této typologii by mohla existovat kategorie „provokativní ošklivost" nebo „anti-estetická ošklivost", což by umožnilo lépe chápat, jak byly tyto prvky záměrně využívány v poválečné fotografii.

Sontagová mimo jiné rovněž ukazuje, že fotografie mohou být využívány k objevování a zkoumání hranic zobrazení lidského utrpení a bizarnosti. Dále Sontagová zmiňuje i kulturní a relativní ošklivost, kdy jsou určité skupiny na okraji společnosti považovány za ošklivé, ačkoli se sami takto nemusí přímo cítit. Tato myšlenka může být užitečná pro analýzu fotografií zachycujících marginalizované skupiny v typologii ošklivosti, neboť odhaluje sociálně podmíněné aspekty vnímání ošklivosti. Susan Sontagová taktéž ve svých úvahách otevírá etickou otázku ohledně fotografování „ošklivých" lidí, zejména bez jejich souhlasu. Toto poukazuje na potřebu kategorie „etická ošklivost" v typologii, která by se zabývala morálními aspekty zobrazování ošklivosti.

Autorčina kritická analýza snímků Diany Arbusové, v jejíž fotografické tvorbě je fenomén ošklivosti silně zastoupený, nabízí na svou dobu nekonvenční pohled na to, jak fotografie mohou být využívány k zachycování fyzické ošklivosti, etické a morální ošklivosti,

jakož i kulturní a relativní ošklivosti. Sontagové myšlenkové konstrukty nabízejí podnětný rámec pro analýzu fotografického média jako nástroje evokujícího afektivní odezvy. Její úvahy podněcují k hlubšímu zkoumání mechanismů, jimiž snímky stimulují divákovu percepci a interpretaci esteticky problematických či znepokojivých motivů. Tato perspektiva otevírá prostor pro kritickou reflexi subjektivních i kulturně podmíněných kritérií ošklivosti ve vizuální kultuře.

Sontagová také zdůrazňuje, že fotografie mohou být agresivní vůči veřejnosti a nutit diváka k bezprostřednímu setkání se zneklidňujícím tématem ošklivosti. Susan Sontagová taktéž v uvedeném kontextu varuje před přemírou zobrazování ošklivého a zneklidňujícího obsahu, které může vést ke snížení citlivosti vůči skutečné hrůze a grotesknosti. Tato myšlenka je podle mého názoru důležitá pro kritické zhodnocení role ošklivosti ve fotografii a jejího potenciálního dopadu na diváky.

Na základě interpretace myšlenek Susan Sontagové lze navrhnout několik typologizačních kategorií ošklivosti pro analýzu fotografických děl po roce 1945:

Fyzická ošklivost – fotografie zachycující fyzické abnormality, deformity nebo neobvyklé rysy.

Provokativní a anti-estetická ošklivost – záměrně pořízené fotografie obsahující prvky ošklivosti způsobem, který má potenciál provokovat mainstreamovou společnost. Snímky, které cíleně popírají zažité estetické konvence, aby zpochybnily dobové kánony krásy.

Etická a morální ošklivost – fotografie, které vyvolávají otázky etiky a morálky, například zobrazováním lidského utrpení nebo ponížení.

Kulturní a relativní ošklivost – fotografie zachycující skupiny lidí považované většinovou společností za ošklivé nebo abnormální, ale které samy sebe tak nevnímají.

Celkově lze konstatovat, že myšlenky Susan Sontagové nabízejí cenné pohledy na fenomén ošklivosti ve fotografii a jsou užitečné pro výzkum fenoménu ošklivosti ve fotografii pořízené po roce 1945. Její kritická percepce snímků Diany Arbusové, jakkoliv je možné s ní opozitním způsobem polemizovat, a její pohled na to, jak fotografie mohou být využívány k zachycování fyzické ošklivosti, etické a morální ošklivosti, jakož i kulturní a relativní ošklivosti, nabízí inspirativní příspěvek k rozvaze nad tím, jak stanovit relevantně adekvátní typologizační kategorie ošklivosti pro oblast analýzy vybraných fotografických děl pořízených po roce 1945.

2.3.4. Interdisciplinární přístup k ošklivosti. Pojetí ošklivosti z hlediska psychologie, neuroestetiky a etiky

V této části disertační práce představím v rámci interdisciplinárního přístupu několik autorů, kteří se na fenomén ošklivosti dívají z odlišných perspektiv vybočující z tradiční prostoru estetiky ošklivosti. Tito autoři se totiž snaží dávat na ošklivost pohled z psychologického, neuroestetického nebo i etického hlediska. Neuroestetika je obor, který zkoumá neurální mechanismy, jež stojí za estetickým vnímáním, hodnocením a prožíváním krásy a ošklivosti. Jejich netradiční úhel pohledu může být obohacujícím doplňkem ke stávajícímu paradigmatu vnímání ošklivosti z umělecko-historické a estetické perspektivy. To může být přínosné i pro oblast výzkumu fenoménu ošklivosti ve fotografii po roce 1945, zejména pro zohlednění aspektu psychologického účinku ošklivosti v sestavení komplexní typologie ošklivosti, která poslouží pro analýzu děl vybraných fotografů a fotografek, jejichž snímky obsahují fenomén ošklivosti.

2.3.4.1. George Allen Hagman

Americký psychoanalytik George Allen Hagman, člen Národní psychologické asociace pro psychoanalýzu v New Yorku, který v minulosti působil i v oblasti vizuálních umění, ve svém textu „On Ugliness“, publikovaném v roce 2023 v časopise „The Psychoanalytic Quarterly“ (Psychoanalytic Quarterly, LXXII, 2003), píše, že nevzhlednost je psychologickým zážitkem, při kterém určité fantazie, pronikající do vědomí, mění estetické vnímání člověka tak, že formální kvality zážitku (tvar, textura, barva) se stávají zdrojem našich nejznepokojivějších a nejodpornějších pocitů[361]. Tento aspekt vnímání nevzhlednosti může být oporou pro zařazení specifické kategorie v této disertační práci, kde budu analyzovat díla vybraných fotografů a fotografek po roce 1945. V typologii ošklivosti by tak mohla být zahrnuta kategorie, která se zaměřuje na psychologický účinek díla na diváka, například

[361] (Hagman, 2003), s. 101.

„Psychologická a emocionální ošklivost“. Tato kategorie by nejen rozšířila chápání vlivu ošklivosti na estetický zážitek a prožitek diváka, ale také by nabídla nový pohled na její roli ve vizuálním umění, čímž by mohla přispět k hlubšímu porozumění komplexním vztahům mezi vizuálním podnětem a jeho emocionálním dopadem na pozorovatele. Tento přístup by navíc umožnil prozkoumat, jak nehezkost může záměrně vyvolávat specifické psychologické reakce, které jsou klíčové pro interpretaci a hodnocení uměleckého díla.

Z klasického psychoanalytického pohledu podle Hagmana pramení ohavnost z návratu potlačených fantazií, které souvisejí s oidipovskou touhou a odplatou. Například pozorování primární scény (tj. soulož mezi otcem a matkou, kterou nechtěně sleduje jejich dítě a která ho podle Freuda může hluboce traumatizovat) nebo ženských genitálií může být vnímáno jako odpudivé, protože evokuje úzkost a odpor spojený s těmito zážitky.[362].

Autor dále uvádí, že odpornost narušuje nebo rozbíjí formální strukturu zážitku tak, že obraz nemůže být integrován do významových struktur lidského psyché. Jedinec může cítit, že obraz musí být zničen nebo se mu musí vyhnout kvůli míře ohrožení, kterou představuje[363].

Hagman také vnímá odpudivost jako symptom selhání sublimace (pozn.: sublimace je psychický obranný mechanismus, při kterém jsou pudové impulzy transformovány do společensky přijatelných aktivit, např. umělecké tvorby), při kterém surové fantazie a náhlá diferenciace produkují zážitek podivnosti a hrůzy. Tento proces selhání sublimace při vnímání nevzhlednosti může intenzivně evokovat zmiňované pocity hrůzy a podivnosti, protože vnímání nepěkného objektu je zesíleno náhlým radikálním odcizením mezi vnitřní a vnější realitou. Hagman se v této souvislosti odvolává na myšlenky amerického psychoanalytika Hanse Loewalda (1906–1993)[364].

[362] Tamtéž, s. 104.

[363] (Hagman, 2003), s. 112.

[364] Tamtéž, s. 102 a s. 113.

Podle Hagmana je setkání s odporností interaktivní – člověk je silně provokován a zapojen nevzhledným objektem, který je zároveň cizí i pronikající „pod kůži“. Tento aspekt lze interpretovat tak, že ohavný objekt nás provokuje, znepokojuje, odpuzuje, ale zároveň přitahuje naši pozornost a nemůžeme se od něj odpoutat. Hagman naznačuje, že síla této paradoxní přitažlivosti tkví v tom, že odporný objekt proniká „pod kůži“ diváka a tím narušuje jeho vnitřní rovnováhu[365].

Hagman dále uvádí, že odpornost je charakterizována silnými negativními afekty, jako jsou znechucení, strach, úzkost a odpor. Vyvolává úzkost z dezorientace, zhroucení ideálů a erupci děsivých fantazií[366].

Podle Hagmana může odpornost hrát klíčovou roli v symptomatologii některých psychopatologií, jako jsou anorexie nebo deprese. U anorexie se pacientův pocit ohavnosti vlastního těla stává dominantním objektem posedlosti a úsilí o odstranění vnímané vady. U deprese se vnitřní hrůza promítá do vnější nevzhlednosti, takže se podle něj svět jeví jako odpudivý a esteticky groteskní. V obou případech představuje podle Hagmana odpornost akcentování krize vlastního sebepojetí, v níž se vnitřní konflikty a fragmentace přenášejí na vnější realitu. Zlepšení klinického stavu je pak podle něj nevyhnutelně doprovázeno snižováním pocitu ohavnosti a návratem k mírnějšímu, příjemnějšímu a méně znepokojivému estetickému vnímání života ve srovnání s předchozím stavem, kdy bylo vnímání života narušeno pocity odpornosti[367].

Umělci a analytici se podle Hagmana snaží uchopit nevzhlednost, dát jí formu a smysl, a nakonec ji proměnit v krásu či porozumění. V zápasu o pochopení a empatii s tím, co je zpočátku považováno za ohyzdné, může podle autora vést k rozšíření psychologického a vztahového horizontu, jenž definuje život člověka.

---

[365] Tamtéž, s. 118–119.

[366] Tamtéž, s. 119-120.

[367] (Hagman, 2003), s. 120–124.

Na uvedeném článku Hagmana je zajímavé a unikátní to, že se jeho autor coby psychoanalytik věnuje působení negativní estetiky na diváka v oblasti umění, což není v této odborné sféře úplně běžné. George Allen Hagman se zabývá vztahem mezi nevzhledností a krásou v kontextu umění a psychologie.

Klíčovým poznatkem Hagmanovy práce podle mého názoru je, že nevzhlednost a krása nejsou inherentními vlastnostmi objektů, ale psychologickými konstrukty vnímatele. Autor v závěru své práce argumentuje, že to, co bylo původně považováno za odpudivé, může být postupně integrováno do estetického řádu a vnímáno jako přitažlivé, pokud není příliš extrémní. Tento proces zahrnuje schopnost empatie a projekce fantazií na objekt. Zároveň však autor tvrdí, že nelze současně vnímat něco jako ošklivé i krásné, což mi také přijde jako zajímavá Hagmanova teze. Umělec i psychoanalytik podle autora pracují s nevzhledností, aby jí dali formu a smysl. Konfrontace s tímto estetickým fenoménem tak může vést k rozšíření psychologických a vztahových horizontů jedince. Z globální perspektivy je možné dojít k uvědomění, že Hagman nahlíží na nevzhlednost jako na cennou součást lidské zkušenosti, která může být prostřednictvím umění či porozumění přetvořena v něco smysluplného a hodnotného[368].

[368] (Hagman, 2003), s. 124–126.

2.3.4.1.1. Zhodnocení použitelnosti myšlenek Georgeho Allena Hagmana ve výzkumu fenoménu ošklivosti ve fotografii po roce 1945

Myšlenky Georgeho Allena Hagmana, prezentované v jeho článku „On Ugliness" z roku 2023, nabízejí zajímavé myšlenkové roviny pro výzkum fenoménu ošklivosti ve fotografii pořízené po roce 1945. Hagmanův psychoanalytický pohled na ošklivost jako na psychologický zážitek, při kterém určité fantazie pronikající do vědomí mění estetické vnímání člověka, může být užitečný pro pochopení subjektivního prožitku diváka při setkání s ošklivostí ve fotografii. Tato perspektiva zdůrazňuje, že ošklivost není inherentní vlastností objektu, ale psychologickým konstruktem vnímatele, což je důležité zohlednit při analýze fotografických děl.

Autorovo pojetí ošklivosti jako symptomu selhání sublimace, při kterém surové fantazie a náhlá diferenciace produkují zážitek podivnosti a hrůzy, může být relevantní pro interpretaci některých fotografických děl, která záměrně pracují s prvky ošklivosti a snaží se narušit konvenční estetické vnímání. Uvedená myšlenka může být užitečná při zkoumání fotografií, které se snaží zpochybnit tradiční představy o kráse a vyvolat u diváka silné emocionální reakce.

Hagmanův popis setkání s ošklivostí jako interaktivního procesu, při kterém je divák silně provokován a zapojen ošklivým objektem, jenž je zároveň cizí i pronikající „pod kůži", může být aplikován na analýzu fotografií, které záměrně využívají prvky ošklivosti k vyvolání intenzivních reakcí u diváka. Tato myšlenka může být užitečná při zkoumání fotografií, které se snaží cíleně narušit divákovo pohodlí a vyvolat u něj pocity znepokojení, odporu či fascinace.

Hagmanovo propojení ošklivosti s psychopatologiemi, jako jsou anorexie nebo deprese, může být relevantní pro analýzu fotografií, které se zabývají tématy duševního zdraví a zobrazují subjektivní prožitky lidí s těmito poruchami. Tato perspektiva může pomoci pochopit, jak fotografie mohou zprostředkovat divákovi vhled do vnitřního světa lidí s psychickými problémy a jak mohou přispět k destigmatizaci těchto témat.

Při stanovení typologizačních kategorií ošklivosti pro výzkum fenoménu ošklivosti ve fotografii pořízené po roce 1945 mohou být Hagmanovy myšlenky užitečné jako inspirace pro vytvoření kategorie, která by se zaměřovala na psychologický a emocionální dopad ošklivosti na diváka. Tato kategorie, který by byla například nazvaná „psychologická a emocionální ošklivost“, by mohla zahrnovat fotografie, které záměrně pracují s prvky ošklivosti s cílem vyvolat u diváka silné emocionální reakce, zpochybnit konvenční estetické normy a rozšířit jeho psychologické a vztahové horizonty.

Celkově lze prohlásit, že Hagmanův psychoanalytický přístup k ošklivosti nabízí užitečné vhledy pro výzkum fenoménu ošklivosti ve fotografii pořízené po roce 1945. Jeho myšlenky mohou pomoci pochopit subjektivní prožitek diváka při setkání s ošklivostí, interpretovat fotografie, které záměrně pracují s prvky ošklivosti, a inspirovat vytvoření typologizační kategorie zaměřené na psychologický a emocionální dopad ošklivosti na diváka.

2.3.4.2. Philip Dietrich a Thomas Knieper

V článku Philipa Dietricha a Thomase Kniepera „(Neuro)Aesthetics: Beauty, Ugliness, and Ethics“, který vyšel v červenci roku 2021 v odborném psychologickém časopise „PsyCh Journal“[369] je fenoménu ošklivosti věnována značná pozornost z několika hledisek. Autoři článku, kteří působí na katedře Digitální a strategické komunikace na německé univerzitě v Pasově, přistupují k ošklivosti jako k důležitému estetickému a etickému fenoménu, který si podle nich zaslouží pozornost jak z filozofického, tak z neuroestetického hlediska.

Z filozofického pohledu autoři zmiňují Platónovo chápání ošklivosti jako nedokonalosti a absence božského, pravdivého, krásného a dobrého[370]. Toto pojetí podle Dietricha a Kniepera naznačuje tradiční vnímání ošklivosti jako protikladu krásy. Nicméně autoři studie dále uvádějí také modernistické myšlenky amerického filozofa Nelsona Goodmana (1906-1998), který popsal takzvaný „paradox ošklivosti“, z něhož vyplývá, že ošklivé věci mohou vyvolávat estetické účinky podobně jako krásné[371]. Toto pojetí podle autorů naznačuje, že ošklivost nemusí být nutně protikladem krásy, ale může mít vlastní estetickou hodnotu.

Z estetického hlediska Dietrich a Knieperem v článku uvádí, že německý filozof z éry romantismu Friedrich Schlegel (1772-1829) označil šok jako centrální estetický zážitek. Ošklivost tedy podle autorů může pomocí své dispozici šokovat lidi narušit očekávání a vzbudit jejich zájem[372]. Autoři se dále transponují a rozvíjejí tezi Goodmanova „paradoxu ošklivosti“ i na další oblasti jako například jev asymetrie v designu nebo autoři v daném kontextu příklady z oblasti malířství a fotografie, které zmiňují na začátku článku, jako jsou

[369] (Dietrich, 2021)

[370] (Dietrich, 2021), s. 624.

[371] Tamtéž, s. 624.

[372] (Dietrich, 2021), s. 622 a s. 624.

obrazy zachycující válečné hrůzy od malířů Jacquese Callota (1592-1635) a Francisca Goyi, nebo ikonický snímek popravy v ulicích Saigonu z dob vietnamské války od amerického fotografa Eddieho Adamse a fotografie ukazující sebeupálení buddhistického mnicha od amerického novináře a fotografa Malcolma Browna[373].



Eddie Adams, Saigon Execution, 1968.

Tyto obrazy a fotografie, ačkoli zobrazují děsivé a ošklivé scény, mají podle Dietricha a Kniepera silný estetický účinek a byly ve své době a postupem času oceněny vysokými cenami. Tímto autoři článku naznačují, že i ošklivost může být zdrojem estetického prožitku, zejména tím, že narušuje běžné představy o kráse a vyvolává silné emoce u diváků. Tato oblast bádání dua autorů článku Dietrich a Knieper mě zaujala a přijde mi přínosná pro celkové uchopení tématu v oblasti ošklivosti zobrazování smrti a násilí. Tato sféra by proto podle mě neměla být opomenuta ve vhodné konstrukci schématu typologického rozdělení ošklivosti v oblasti analýzy vybraných fotografických děl a autorů.

[373] Tamtéž, s. 619.



Malcolm Browne, The Burning Monk, 1963.

Z etického hlediska Dietrich a Knieper argumentují, že zobrazení hrůzy a ošklivosti v umění může lidi senzibilizovat vůči krutým událostem mimo jejich každodenní život. Umožňuje změnu perspektivy a pochopení pohledů druhých[374]. Zároveň však autoři upozorňují na potenciální negativní dopady zobrazování ošklivosti, jako je tlak na úpravu vlastního těla podle ideálů krásy, což může podle nich vést k pochybnostem o sobě, vývojovým poruchám, depresím a poruchám příjmu potravy[375].

Za další velmi zajímavou rovinu uvažování nad fenoménem ošklivosti považuji pasáž text článku, v němž autoři popisují průběh vnímání ošklivosti z hlediska fungování lidského mozku. V tomto smyslu z neuroestetického hlediska autoři uvádějí studii Jacobsena a Höfela (2003), která zjistila, že ošklivost je detekována velmi brzy v procesu posuzování a aktivuje frontální oblast mozku, zatímco krása ve formě matematicko-logických struktur je detekována později a aktivuje zadní oblast mozku[376]. Toto zjištění podle Dietricha a Kniepera naznačuje, že vnímání ošklivosti může být evolučně starší a více spojené s emočními reakcemi

[374] Tamtéž, s. 621–625.

[375] Tamtéž, s. 624.

[376] (Dietrich, 2021), s. 622.

než vnímání krásy. Estetický zážitek ošklivosti může informovat a fascinovat, ale také emocionálně znepokojovat a děsit.

Z neuroestetického a psychologického hlediska ještě autoři ve své článku uvádějí zjištění, že časté zobrazování ošklivých stránek krutosti může vést u lidí k otupování jejich senzitivity vnímání ošklivosti, což znamená, že s každým dalším vystavením takovým podnětům se snižuje citlivost na tyto obrazy. Následkem toho se u lidí mohou postupně vyvinout tzv. habitualizační efekty.[377]. Tyto habitualizační efekty se objevují v souvislosti s estetickým zážitkem ošklivosti a vztahují se k postupné otupělosti vůči krutosti a hrůze při opakovaném vystavení takovým podnětům, což je fenomén, na který nepřímo poukazovala také Susan Sontagová, jak jsem již zmiňoval v jiné části této disertační práce. Samotný název těchto efektů je odvozený od odborného termínu habitualizace, který na obecné úrovni označuje proces, při němž organismus postupně přestává reagovat na opakovaně prezentovaný podnět.

V kontextu estetiky ošklivosti, jak nám jej předkládají autoři Dietrich a Knieper ve svém článku, to znamená, že při častém vystavení obrazům hrůzy, násilí či krutosti může u diváků dojít k určitému „zvyknutí si" a následnému snížení emocionální reakce na tyto podněty. Místo původních pocitů znepokojení či zděšení pak mohou u diváků, sledujících ošklivý obsah, postupně nastoupit stavy lhostejnosti nebo emocionální otupělosti, což má významné důsledky pro vnímání a interpretaci těchto děl.

Dietrich a Knieper také diskutují ošklivost v kontextu moderních médií a terorismu. Upozorňují, že moderní terorismus pracuje s výrobou a šířením hororových obrazů jako strategickou zbraní. Cílem je vyděsit nepřátele a získat potenciální podporovatele[378]. Toto použití ošklivosti a hrůzy jako nástroje manipulace představuje etický problém pro média a společnost. Pro posouzení, zda je vhodné zobrazit určitý obraz, autoři navrhují použít

[377] Tamtéž, s. 620.

[378] Tamtéž, s. 624–625.

metodický rámec nazvaný „Tři síta Sókrata“: 1) Síto pravdy: Odpovídá obraz pravdě? 2) Síto dobra: Je obraz v souladu s dobrem? 3) Síto nutnosti: Je nutné obraz zveřejnit?[379]

Tento přístup nabízí etický rámec pro rozhodování o zobrazování ošklivosti v médiích a umění. Také zde podle mého názoru autoři článku akcentují dnes velice aktuální problém užití či zneužití fenoménu ošklivosti v oblasti médií a propagandy. Z této oblasti užití ošklivosti vyplívají dvě konotace použitelné v mém disertačním výzkumu v oblasti fenoménu ošklivosti ve fotografii po roce 1945 a sice jedná se v prvé řadě o rozměr morálních a etické ošklivosti, stejně tak článek obou autorů nepřímo otevírá nutnost vzít v potaz také rovinu sociální a politické ošklivosti. Obě tyto kategorie tedy také zařadím do mého konceptuálního schématu typologie ošklivosti.

Nicméně vracím se opět k článku „(Neuro)estetika: Krása, ošklivost a etika“ od dua autorů Dietricha a Kniepera. Celkově tento podle mého názoru představuje ošklivost jako komplexní fenomén s důležitými estetickými, etickými a neurobiologickými aspekty. Dietrich a Knieper v článku zdůrazňují potřebu kritického přístupu k zobrazování ošklivosti a zvažování jejích dopadů na jednotlivce i společnost. Jejich analýza proto poskytuje cenný vhled do role ošklivosti v současném umění a médiích, což může mít relevantní přínos i pro můj výzkum výskytu fenoménu ošklivosti v oblasti fotografie pořízené roce 1945.

[379] (Dietrich, 2021), s. 624–625.

2.3.4.2.1. Zhodnocení použitelnosti myšlenek Philipa Dietricha a Thomase Kniepera ve výzkumu fenoménu ošklivosti ve fotografii po roce 1945

Myšlenky Philipa Dietricha a Thomase Kniepera, publikované v článku „(Neuro)Aesthetics: Beauty, Ugliness, and Ethics“, představují citelný přínos pro výzkum fenoménu ošklivosti ve fotografii pořízené po roce 1945 a představují užitečný opěrný bod pro stanovení adekvátních typologizačních kategorií ošklivosti v této oblasti. Jejich přístup k ošklivosti jako k estetickému a etickému fenoménu, který si zaslouží pozornost z filozofického a neuroestetického hlediska, nabízí erudovaný vhled do komplexnosti tohoto jevu.

Z filozofického hlediska Dietrich a Knieper zmiňují Platónovo chápání ošklivosti jako nedokonalosti a absence božského, což představuje tradiční vnímání ošklivosti jako protikladu krásy. Nicméně jejich odkaz na Nelsona Goodmana a jeho „paradox ošklivosti“ naznačuje, že ošklivost může mít vlastní estetickou hodnotu a nemusí být nutně protikladem krásy. Tato myšlenka je klíčová pro analýzu fotografií pořízených po roce 1945, které často zachycují hrůzy a destrukci, ale přesto mohou vyvolávat silné estetické zážitky. Tímto způsobem lze ošklivost vnímat jako prostředek k narušení běžných představ o kráse a k vyvolání silných emocí u diváků, což je relevantní pro hodnocení estetické hodnoty fotografií zobrazujících válečné hrůzy nebo sociální nespravedlnosti.

Estetické hledisko, které Dietrich a Knieper představují, zdůrazňuje schopnost ošklivosti šokovat a narušovat očekávání, jak uvádí Friedrich Schlegel. Tento aspekt je obzvláště důležitý pro fotografie, které mají za cíl vyvolat reakci a upozornit na závažné společenské problémy. Příklady, jako jsou obrazy Jacquese Callota a Francisca Goyi nebo válečné fotografie Eddieho Adamse a Malcolma Browna, ukazují, že i děsivé a ošklivé scény mohou mít silný estetický účinek a být oceněny za svou schopnost vyvolat emocionální reakci a reflexi.

Z etického hlediska Dietrich a Knieper argumentují, že zobrazení ošklivosti může senzibilizovat lidi vůči krutým událostem a umožnit změnu perspektivy. Toto je klíčové pro

fotografie pořízené po roce 1945, které často dokumentují hrůzy válek, genocidy a sociální nespravedlnosti. Nicméně autoři také upozorňují na negativní dopady, které mohou vzniknout v důsledku častého zobrazování ošklivosti, konkrétně na tzv. habitualizační efekt. Tento efekt, který je výsledkem neustálého vystavení diváků ošklivým obrazům, může postupně vést k otupělosti a výraznému snížení jejich emocionální reakce na tyto podněty. Tento aspekt je mimořádně důležitý nejen pro etické posouzení zobrazování ošklivosti ve fotografii, ale také pro stanovení jasných hranic mezi informativním zobrazením a senzacechtivým přístupem, který by mohl potenciálně diváky dezensibilizovat vůči zobrazené realitě.

Diskuse autorů o ošklivosti v kontextu moderních médií a terorismu zároveň otevírá další důležitou oblast pro výzkum fotografie po roce 1945. Jejich úvahy o tom, jak může být ošklivost využita jako nástroj manipulace, mohou být aplikovány na hlubší analýzu propagandistických fotografií či fotografií používaných v politických kampaních a jiných formách vizuálního vlivu. V této souvislosti je rovněž důležité vyzdvihnout, že se autoři článku pokusili navrhnout teoretický koncept možného řešení, který by mohl přispět k redukci neetického zobrazování ošklivosti ve fotografiích, jež jsou následně publikovány v médiích. Jejich metodický rámec, známý jako „Tři síta Sókrata“, který autoři navrhují pro důkladné posouzení vhodnosti zobrazení určitého obrazu, by mohl být účinně adaptován jako nástroj pro hlubší analýzu etických aspektů fotografií, které zobrazují ošklivost.

Neuroestetické hledisko, které Dietrich a Knieper představují, nabízí další úhel pohledu na problematiku, kdy jejich zjištění ukazují, že ošklivost je detekována velmi brzy v procesu posuzování, a přitom aktivuje frontální oblast mozku. To naznačuje, že ošklivost má silnou emoční složku, která je často spojena s rychlými a intenzivními emocionálními reakcemi. Toto zjištění je zvláště relevantní pro analýzu fotografií, které mají za cíl nejen šokovat, ale především vyvolat okamžitou emocionální reakci a upozornit tak na závažné společenské či politické problémy. Habitualizační efekty, které autoři v této souvislosti zmiňují, jsou také mimořádně důležité pro pochopení, jak opakované vystavení ošklivým obrazům může časem ovlivnit vnímání diváků a jejich citlivost na krutost a násilí, čímž mohou tyto obrazy paradoxně ztratit svůj původní záměrný účinek.

Pro stanovení typologizačních kategorií ošklivosti ve fotografii po roce 1945 mohou být užitečné různé aspekty ošklivosti, které autoři podrobně diskutují ve svém článku. Jejich analýza nabízí důkladný vhled do různých aspektů tohoto fenoménu, které mohou poskytnout cenné základy pro rozvoj ucelené typologie. Na základě jejich zkoumání by mohly být zváženy následující kategorie typologie ošklivosti:

- Estetická ošklivost (založená na „paradoxu ošklivosti“)
- Etická ošklivost (zobrazení krutosti a násilí)
- Šokující ošklivost (narušující očekávání a vzbuzující zájem)
- Manipulativní ošklivost (použití ošklivosti jako nástroje propagandy)
- Sociální a politická ošklivost (jak autoři nepřímo naznačují v kontextu terorismu a médií)

Stanovení uvedených kategorií poskytuje důkladný základ pro komplexní analýzu fenoménu ošklivosti, jak se projevuje ve fotografii od roku 1945. Celkově myšlenky Dietricha a Kniepera představují širokospektrální rámec pro analýzu ošklivosti, zdůrazňující nezbytnost kritického posouzení nejen estetických, ale také etických a neurobiologických aspektů tohoto fenoménu. Nabízejí velmi cenné nástroje pro stanovení specifických typologizačních kategorií ošklivosti, které se mohou ukázat jako klíčové pro hlubší pochopení tohoto jevu ve vizuálním umění a které mohou výrazně přispět k teoretickému i praktickému rozvoji této oblasti.

Mezi doporučenými kategoriemi by neměla chybět nejen estetická hodnota ošklivosti, ale také její schopnost vyvolat emocionální reakci, ať už kladnou nebo zápornou. Důležité jsou rovněž etické dopady zobrazování ošklivosti, které mohou ovlivnit divákovu citlivost a vnímání, zejména v kontextu často opakovaných a silně emotivních obrazů, jež mohou vést k výrazným změnám v emocionální reakci publika. Neurobiologické aspekty vnímání ošklivosti, jak je popsali autoři, navíc ukazují na hlubší propojení mezi emočními reakcemi a fyziologickými procesy v lidském mozku, což přináší zcela nový rozměr do analýzy vizuálních děl a podtrhuje význam tohoto fenoménu v současném uměleckém diskurzu.

Dietrich a Knieper přinášejí nejen několik teoretických perspektiv uvažování, ale také široké spektrum přístupů, které mohou být velmi užitečné při vytváření podrobné typologie ošklivosti pro tento výzkum. Jejich přístupy tak otevírají prostor pro hlubší pochopení a analýzu ošklivosti jako komplexního a mnohovrstevného jevu, jenž je neoddělitelnou součástí moderní vizuální kultury, a umožňují nově nahlédnout na roli, kterou tento fenomén sehrává v současné fotografii. Takto širší rámec uvažování přispívá k celkovému pochopení ošklivosti jako významného a relevantního prvku, který je důležitý nejen v uměleckém kontextu, ale i v rámci širšího kulturního diskurzu.

2.3.4.3. Sara Rodriguesová a Ela Przybylová

Kniha „On the Politics of Ugliness“ (v českém překladu název knihy zní: „O politice ošklivosti“) z roku 2018, představuje sborník několika dílčích prací od různých autorů a autorek, kteří se fenoménu ošklivosti věnují z hlediska moderní progresivistického intelektuálního pohledu, v němž dominují pohledy na fenomén ošklivosti prismatem zastánců, či přímo participantů sociálních subkultur feminismu, transsexuálních, homosexuálních a nebinárních minorit společnosti, včetně lidí zkoumající ošklivost z pohledu lidí kritizující koloniální minulost euro-americké civilizace a či si všímajících pocitu ošklivosti, která sužuje osoby trpícími různými psychickými problémy (například poruchami příjmu potravy nebo sebevražedné tendence). Tyto texty redigovaly a souhrnně vydaly editorky Sara Rodriguesová a Ela Przybylová z Kanady, kteří sami coby autorky vystupují v úvodním textu knihy pojednávající souhrnně o tématu politické ošklivosti.

V tomto konceptu politické ošklivosti duo Sara Rodriguesová a Ela Przybylová představují interdisciplinární pohled na ošklivost jako politickou kategorii, a kromě svých poznatků a názorů zde citují z děl dalších autorů, které se v samotné knize objevují. Právě tato úvodní pasáž knihy pojednávající komplexně v kostce o politickém rozměru fenoménu ošklivosti mne zaujala nejvíce, a proto jsem se rozhodl tuto knihu a resumé myšlenek uvedené dvojice jejích editorek zmínit zde v mé disertační práci.

Autorky Ela Przybylová a Sara Rodriguesová ve svém úvodním příspěvku ke sborníku „O politice ošklivosti“ předkládají komplexní analýzu fenoménu ošklivosti, který nahlížejí prizmatem mnohem širším, než je pouhá vlastnost fyzického vzhledu[380]. Sara Rodriguesová a Ela Przybylová ve svých myšlenkách poukazují na to, že fenomén ošklivosti v kontextu západní kultury a jejích dějin fungoval jako specifická sociální kategorie. Tato sociální kategorie, stigmatizovaná ošklivostí, podle autorek zásadním způsobem určovala práva a přístup jednotlivců k sociálním, kulturním a politickým prostorům. Przybylová a Rodriguesová v této souvislosti konstatují, že lidé, kteří byli v různých historických epochách

[380] (Rodrigues, 2018), s. 1.

považováni za škaredé, se posléze nejenže stávali příjemci opovržlivých pohledů druhých, ale současně se proměňovali v terče systematických zásahů, jejichž cílem bylo pomocí snahy o cílenou sociální exkluzi omezit jejich schopnost veřejně vzbuzovat v ostatních pocity odporu a nepohodlí.

Jako příklad tohoto jevu autorky uvádějí tzv. „ugly laws" (ošklivé zákony) či „unsightly beggar ordinances" (vyhlášky proti nevzhledným žebrákům), které podle nich byly široce rozšířené v USA, Velké Británii a dalších evropských zemích na sklonku 19. století a které formálně vylučovaly určité skupiny lidí z veřejného prostoru na základě jejich vzhledu, jenž byl dobovým pohledem vnímán jako jev vizuálně znečišťující veřejné prostory[381].

V rámci svých úvah Przybylová a Rodriguesová dále argumentují, že výše zmíněné, z našeho pohledu jasně diskriminující zákony, představovaly mocný nástroj státu a fungovaly na průsečíku ableismu[382], rasismu, třídního systému a kolonialismu, přičemž jejich primárním účelem byla ochrana bohatých, bílých, schopných a heteronormativních osadníků před údajně agresivními jedinci pocházejícími z vykořisťovaných a vyčerpaných chudých tříd[383]. Tyto legislativní akty tak podle autorek zřetelně demonstrují, do jaké míry vzhled lidí funguje jako klíčový determinant toho, jaký druh života většinová heteronormativní část populace může očekávat od skupiny diskriminovaných lidí, kteří jsou v očích netolerantní většiny společnosti vyhodnoceny pomocí předsudků jako sociálně ošklivá skupina lidí[384].

Przybylová a Rodriguesová dále v textu zdůrazňují aspekt, že lidské tělo je ze své podstaty náchylné ke změnám, a proto může přecházet mezi kategoriemi krásy a ošklivosti, z čehož vyplývá, že udržování investic do nevzhlednosti v konečném důsledku funguje proti

[381] (Rodrigues, 2018), s. 1, s. 5–6.

[382] Ableismus obecným způsobem zaštiťuje společenskou diskriminaci lidí na základě jejich tělesného, mentálního, smyslového či jakéhokoliv dalšího postižení; (Ableismus, 2001)

[383] (Rodrigues, 2018), s. 1.

[384] Tamtéž, s. 2.

zájmům i těch nejprivilegovanějších vrstev společnosti[385]. Tuto poměrně na chápání složitější myšlenku lze interpretačně vysvětlit tak, že i když se určité investice a snahy většinové společnosti hypoteticky zaměřují na udržování a zdůrazňování nevzhlednosti (unsightliness) určitých diskriminovaných lidí či sociálních skupin ve společnost, tak nakonec se tyto investice mohou stát v konečném výsledku hrozbou, proto mohou za určitého souběhu okolností poškodit ty nejprivilegovanější vrstvy společnosti. Jinými slovy to znamená, že tím, že se společnost zaměřuje na udržování určitých standardů vzhledu a vylučuje ty, kteří nesplňují tyto normy, může defacto vytvářet systém, který může nakonec negativně zasáhnout každého, včetně těch, kteří jsou momentálně považováni za „krásné" nebo privilegované.

Autorky ve svém příspěvku dále rozvíjejí myšlenku, že ošklivost je v rámci společenských struktur systematicky trestána a toto zacházení je ospravedlňováno jejím snížením na úroveň pouhé věci, která stojí mimo či pod hranicemi etiky[386]. Sborník „On the Politics of Ugliness" se proto zaměřuje na ošklivost jakožto politicky investované místo, které je v neustálém dialogu s genderem, schopnostmi, rasou, třídou, věkem, sexualitou, zdravím a velikostí těla. Przybylová a Rodriguesová v této souvislosti odmítají přijmout premisu, že ošklivost je pouhou vlastností těla, prostoru či věci, a namísto toho argumentují, že ošklivost je rovněž funkcí, která podporuje koncepty hodnoty a nároku[387].

Z hlediska interpretační analýzy řady vyjádřených myšlenek spoluautorek knihy, je možné konstatovat, že Przybylová a Rodriguesová poukazují na to, že ačkoliv je ošklivost v západních kontextech často zmiňována v rámci filozofie, estetiky, literární teorie, feministické teorie, kritických rasových studií, dějin umění a kritických studií postižení, jen zřídka je fenomén ošklivosti analyzován jako přímý objekt studia[388]. V oblasti estetiky je dle dua

[385] (Rodrigues, 2018), s. 2.

[386] Tamtéž, s. 2.

[387] Tamtéž.

[388] Tamtéž.

autorek Ela Przybylová a Sara Rodriguesová ošklivost obvykle zkoumána jako estetická kategorie, která stojí v opozici ke kráse, což má za následek podle nich ignorování jejích komplexních politických aspektů a jejích účinků na netypická těla[389]. Przybylová a Rodriguesová tak proto podle mého názoru ve svém příspěvku v knize usilují politizovat estetiku a pochopit ošklivost z politického hlediska místo toho, aby se na ni dívaly pouze jako na abstraktní estetický koncept. Tímto způsobem chtějí autorky prozkoumat různé způsoby, jak ošklivost funguje ve společnosti a jak ovlivňuje různé aspekty lidského života[390].

Autorky dále zdůrazňují, že ošklivost není monolitickou entitou, nýbrž závisí na dalších identitních kategoriích, jako jsou gender, rasa, třída, věk, schopnosti, sexualita a velikost těla[391]. Označení někoho za „ošklivého" je tedy podle nich komentářem, který je neodmyslitelně spojen s mechanismy politiky vzhledu a s dalšími systémy diskriminace, jako jsou rasismus, sexismus, ableismus, ageismus a kapitalistické nároky na optimalizovatelnost těl[392]. Takové označení podle autorek slouží k vyloučení jednotlivce z přístupu ke statusu, práci a lásce a funguje jako absence kapitálu[393]. V tomto smyslu má ošklivost význam pro všechny členy společnosti, ale zejména pro ty, kteří jsou marginalizováni a chápáni jako ošklivíí[394]. Autorky se tak snaží ve svém textu ukázat, že ošklivost má širší dopady na to, jak jsou lidé ve společnosti vnímáni a jak jsou s nimi zacházeno.

Przybylová a Rodriguesová v rámci svých úvah rovněž akcentují inherentně relační povahu ošklivosti. Autorky argumentují, že neexistuje žádné „ošklivé tělo" ve smyslu, že ošklivost není vlastností těl samotných; spíše se „ošklivé tělo" objevuje ve srovnání a

[389] (Rodrigues, 2018), s. 2.

[390] Tamtéž, s. 2–3.

[391] Tamtéž, s. 4 a s. 14.

[392] Tamtéž, s. 16.

[393] Tamtéž.

[394] Tamtéž, s. 2–3 a s. 16.

hodnocení těl, která se setkávají[395]. Ošklivost je podle autorek často používána negativně proti znevýhodněným skupinám a jednotlivcům. a funguje jako absence hodnoty v převládajícím společenském řádu[396]. To lze interpretovat tím způsobem, že ošklivost není podle autorek jen o vzhledu, ale také o tom, jak společnost vnímá hodnotu těch lidí, které sama označí z nějakého důvodu za ošklivé. Ošklivost je tak používána k tomu, aby někoho označila za méně hodnotného v rámci společenského řádu.

Przybylová a Rodriguesová v této souvislosti diskriminačních aktivit společnost na základě ošklivosti některých jednotlivců nebo skupin navrhují pro lepší uchopení této problematiky vypracovat koncept „vizuální nespravedlnosti". Tento koncept by se měl podle nich kriticky věnovat systému diskriminace, který spoléhá na politiku odvislou od vyhodnocení atraktivity či neatraktivity vzhledu lidí k subjektivnímu rozdělování privilegií a zdrojů, jako jsou podle autorek moc, peníze, práce a láska[397]. Autorky touto myšlenkovou cestou chtějí upozornit na to, jak důležité je přemýšlet o ošklivosti v širším kontextu a jak samotný fenomén ošklivosti může být použitý k udržování nerovností ve společnosti.

Zmíněným způsobem autorky ve svém příspěvku usilují o narušení vizuální nespravedlnosti a přijetí označení ošklivosti jako subjektivně relativní a nadměrně determinované kategorie, která podle nich může a musí být zpochybňována[398]. Sborník „On the Politics of Ugliness" se tak snaží ukázat, jak ošklivost funguje jako politická kategorie a jak může ovlivňovat propojené procesy týkající se rasové diskriminace, kolonialismu, genderových identit, diskriminace lidí s postižením a normy heterosexuality[399]. Cílem sborníku je podle jeho editorek Przybylová a Rodriguesová ukázat, že ošklivost je vždy kategorií s významným politickým dopadem, která může přinést nové způsoby života a

[395] (Rodrigues, 2018), s. 5–6 a s. 16–17.

[396] Tamtéž, s. 16.

[397] Tamtéž, s. 5 a s. 17.

[398] Tamtéž, s. 16–17.

[399] (Poláček, 2019), s. 21.

myšlení[400]. Uvedeným způsobem autorky chtějí upozornit na to, jak důležité je přemýšlet o ošklivosti v širším kontextu a jak může být použita k udržování nerovností ve společnosti. Ela Przybylová a Sara Rodriguesová předávají důležité poselství k výzkumu jednoho z možného chápání povahy fenoménu ošklivosti a vysvětlují, že ošklivost má nejen estetický, ale i politický a sociální význam.

Akcentování výše uvedených sociálních a politických diskriminačních konotací, které mohou být s ošklivostí spojené, mě přivádí k potřebě, aby v připravované typologii ošklivosti, kterou budu používat pro kategorizaci a výzkumu fotografických děl od vybraných autorů a autorek, jež budou obsahovat různé druhy fenoménu ošklivosti, neopomněl rovněž zařadit i další specifické kategorie ošklivosti.

Z tohoto důvodu do typologických kategorií ošklivosti umístím také kategorii „sociální a politické ošklivost" a zároveň se mi, na základě textu „O politice ošklivosti" Ely Przybylové a Sary Rodriguesové potvrzuje již zde v disertační práci zmíněná potřebnost zřízení dalších typologizačních kategorií ošklivosti, jakými jsou „morální a etická ošklivost" a „kulturní a relativní ošklivost". Je to dáno tím důvodem, že fenomén ošklivosti se zdá mít mnohem širší sociální a politické konotace, než by se na první pohled mohlo zdát a řada fotografických děl může v sobě implikovat přítomnost ošklivosti s několika odlišnými vyzněními. Ty mohou, díky stírání hranic mezi jednotlivými kategoriemi ošklivosti, determinovat zařazení konkrétního fotografického díla najednou do několika typologických kategorií ošklivosti.

[400] (Poláček, 2019), s. 2.

2.3.4.3.1. Zhodnocení použitelnosti myšlenek Sary Rodriguesové a Ely Przybylové ve výzkumu fenoménu ošklivosti ve fotografii po roce 1945

Úvahy Sáry Rodriguesové a Ely Przybylové prezentované v knize „O politice ošklivosti" z roku 2018 nabízejí razantně nekonvenční pohled na fenomén ošklivosti, který může být obohacující pro výzkum ošklivosti ve fotografii po roce 1945. Autorky představují ošklivost jako komplexní sociální kategorii, která přesahuje pouhé estetické hodnocení a má hluboké politické a společenské implikace. Jejich interdisciplinární přístup k ošklivosti jako politické kategorii umožňuje hlubší pochopení toho, jak ošklivost funguje nejen jako estetický, ale také sociální a politický fenomén. Toto intelektuální prisma obou autorek může významně rozšířit perspektivu, skrze kterou nahlížíme na ošklivost ve fotografických dílech.

Pro výzkum fenoménu ošklivosti ve fotografii po roce 1945 je zvláště relevantní pojetí ošklivosti jako nástroje sociální exkluze a diskriminace. Rodriguesová a Przybylová ve svém úvodním textu knihy zdůrazňují, že ošklivost v západní kultuře historicky fungovala jako specifická sociální kategorie, která stigmatizovala jednotlivce a omezovala jejich přístup k sociálním, kulturním a politickým prostorům. Autorky v této souvislosti poukazují na historické příklady, jako jsou „ugly laws" a „unsightly beggar ordinances", které formálně vylučovaly určité skupiny lidí z veřejného prostoru na základě jejich vzhledu. Tento pohled může být aplikován také na analýzu fotografií, které zachycují marginalizované skupiny nebo jedince, a může tak pomoci poodhalit, jak fotografie mohly přispívat k udržování nebo naopak zpochybňování těchto diskriminačních praktik.

Přístup Rodriguesové a Przybylové, který zdůrazňuje intersekcionální povahu ošklivosti a její propojení s dalšími identitními kategoriemi jako jsou gender, rasa, třída, věk, schopnosti, sexualita a velikost těla, může být podnětný při vytváření typologizačních kategorií ošklivosti pro analýzu fotografických děl. Fotografie podle autorek mohou být použity k ilustraci toho, jak se ošklivost projevuje a je vnímána v různých sociálních a kulturních kontextech. Tento pohled umožňuje zkoumat, jak fotografie po roce 1945 mohly reprezentovat a případně zpochybňovat převládající normy krásy a ošklivosti v kontextu

různých sociálních a politických hnutí. Koncept „vizuální nespravedlnosti“, který autorky navrhují, může být z určitého hlediska nástrojem pro kritickou analýzu fotografií. Tento přístup by mohl pomoci odhalit, jak fotografie mohly být využívány k udržování nebo naopak narušování systémů diskriminace založených na vzhledu. To by mohlo vést k vytvoření specifické kategorie ošklivosti v typologii, která by se zaměřovala na fotografie zobrazující nebo kritizující vizuální nespravedlnost.

Autorky také zdůrazňují, že ošklivost není vlastností těl samotných, ale vzniká ve srovnání a hodnocení těl, která se setkávají. Toto pojetí může být velmi přínosné pro analýzu fotografií, které zachycují lidská těla, a může vést k vytvoření kategorie ošklivosti, která se zaměřuje na relativní a kontextuální povahu ošklivosti ve fotografii.

Na základě myšlenek Rodriguesové a Przybylové se jeví jako vhodné zahrnout do typologie ošklivosti pro analýzu fotografických děl po roce 1945 kategorie jako „sociální a politická ošklivost“, „morální a etická ošklivost“ a „kulturní a relativní ošklivost“. Tyto kategorie by mohly pomoci zachytit komplexní povahu ošklivosti, jak ji autorky popisují, a umožnit hlubší analýzu fotografických děl v kontextu širších společenských a politických procesů.

Závěrem lze konstatovat, že přístup Rodriguesové a Przybylové k ošklivosti jako politické kategorii s významnými sociálními dopady může přispět k výzkumu fenoménu ošklivosti ve fotografii po roce 1945. Jejich myšlenky nabízejí nové způsoby, jak chápat a analyzovat ošklivost ve fotografii, a mohou vést k vytvoření komplexnější a nuancovanější typologie ošklivosti pro analýzu fotografických děl.

2.4. Shrnutí teoretického rámce a návrh struktury vhodné typologie ošklivosti ve fotografii

V teoretickém rámci jsem provedl literární rešerši několika publikací, jejichž autoři a autorky se buď přímo, nebo nepřímo věnovali tématu fenoménu ošklivosti. Naprostá většina těchto odborných prací se ošklivosti věnuje v kontextu umění, popřípadě kultury, přičemž žádná z nich se přímo svým zacílením nevěnuje fenoménu ošklivosti ve fotografii po roce 1945, což je výzkumné téma mé disertační práce. Je to dáno tím, že fenomén ošklivosti ve fotografii, jak už jsem napsal v úvodu této práce, je pořád velmi málo prozkoumané téma. Daný problém dosavadní neprobádanosti fenoménu ošklivosti jsem se snažil alespoň určitou měrou zmírnit tím, že jsem tomuto tématu v roce 2019 na Institutu tvůrčí fotografie při Slezské univerzitě v Opavě dedikoval již svou magisterskou diplomovou práci „Zobrazení fenoménu ošklivosti ve fotografii po roce 1945 na vybraných příkladech“[401], na kterou v řadě případů v této disertační práci budu navazovat a místy z ní budu i vycházet.

Přesto vybraná literatura, kterou jsem zařadil, podle mého názoru poskytuje vhodnou platformu pro základní orientaci v komplexní a složité problematice, jakou fenomén ošklivosti bezpochyby je. Zároveň mi toto studium vybrané literatury umožnilo posloužit jako podpůrný nástroj pro návrh vhodné typologie ošklivosti, v rámci, které budu uvádět a analyzovat vybrané příklady děl a fotografů, v jejichž tvorbě po roce 1945 se fenomén ošklivosti objevuje v řadě forem.

Prvním autorem, kterému jsem se ve svém teoretickém rámci podrobněji věnoval, je italský sémiotik a literární teoretik Umberto Eco. Eco ve svých dílech „Dějiny ošklivosti“ (2007)[402] a ve své pozdější eseji „Ošklivost“ (2018)[403] poskytuje komplexní pohled na fenomén ošklivosti v evropské kultuře od antiky až po moderní dobu.

[401] (Poláček, 2019)

[402] (Eco, 2007)

[403] (Eco, 2018)

Z hlediska historického vývoje chápání ošklivosti Eco popisuje několik období. V antice byla ošklivost podle Umberta Eca přítomna okrajově, důraz byl v tomto období kladen na krásno a dokonalost, ale zároveň v této dějinné etapě lidstva existovala fascinace monstry a nestvůrami v mytologii. Ve středověku byla ošklivost podle Eca spojována se zlem, hříchem a utrpením, což se projevovalo v zobrazování Kristova utrpení a děsivých výjevů z pekla. Na druhou stranu ve středověku docházelo k pozitivnímu přístupu k ošklivostí, která byla součástí božského dobra a vykreslená ošklivost Kristova utrpení a oběti negativní konotace fenoménu ošklivosti pozitivně neutralizuje. Novověk (16.–19. století) podle Eca přinesl uvolnění zobrazení ošklivosti, zájem o fantaskní monstra, lidské deformity, pitvy a anatomii. Rozvíjela se podle něj také fyziognomika spojující vzhled s charakterem, v níž docházelo k ošklivému vykreslení zločinců, přičemž podobné užití ošklivosti zde již bylo dříve užíváno ke zlověstnému a ohyzdnému zobrazování například nepřátelských živlů.

Romantismus (19. století) rehabilitoval ošklivost jako ústřední estetickou kategorii a fascinoval se hrůzou, děsem a temnotou. Moderna (20. století) využívala ošklivost jako nástroj provokace a kritiky v avantgardě, objevila se průmyslová a dekadentní ošklivost a nové formy ošklivosti v populární kultuře. Umberto Eco ve svých úvahách o ošklivosti v současném umění a kultuře, prezentovaných zejména v poslední kapitole knihy „Dějiny ošklivosti“ a v eseji „Ošklivost“, zdůrazňuje relativní a kontextuální povahu vnímání ošklivosti.

Eco ukazuje, jak se pojetí ošklivosti proměňuje v závislosti na historických, kulturních a sociálních okolnostech. Jako příklad Eco uvádí hudební interval „diabolus in musica“, který byl dříve považován za nepřijatelný, ale později se stal běžným výrazovým prostředkem. V moderní hudbě Eco poukazuje na žánry jako punk, heavy metal či industrial, které záměrně využívají prvky ošklivosti a provokace jako součást své identity. V současném umění a populární kultuře se podle Eca ošklivost stává dominantní estetickou kategorií, sloužící k vyvolání šoku, provokaci publika a vyjádření kritiky společnosti. Eco zmiňuje například hororové filmy George Romera s ohyzdnými zombie postavami, které zbavené lidskosti krvelačně ohrožují živé lidi, nebo sebepoškozující vystoupení umělkyně Mariny Abramović.

Zároveň však Eco ukazuje, že ošklivost může paradoxně vzbuzovat i sympatie a přitažlivost, jako v případě mimozemšťana ve filmu E.T.

V moderním umění je podle Eca stále obtížnější stanovit jasnou hranici mezi krásou a ošklivostí. Ošklivost se stává samostatnou estetickou hodnotou, která znepokojuje, provokuje, ale i fascinuje a přitahuje. Představuje klíčový princip současné senzibility, překračující tradiční kategorie a boří tabu. Ecovy úvahy tak dokládají hluboký estetický obrat, v němž ošklivost triumfuje jako ústřední princip naší doby.

V otázce typologie fenoménu ošklivosti Eco definuje tři základní kategorie ošklivosti: ošklivost o sobě (vyvolává odpudivou reakci kvůli své fyzické povaze), formální ošklivost (nedostatek harmonie a proporcionality) a uměleckou ošklivost (umělecké znázornění předchozích dvou typů). Dále rozlišuje fyziologickou ošklivost (fyzický vzhled, tělesné deformace), morální ošklivost (spojení fyzické ošklivosti s morálními nedostatky) a relativní ošklivost (proměnlivost vnímání ošklivosti v závislosti na kontextu).

V otázce použitelnosti myšlenek Umberta Eca v souvislosti s výzkumem fenoménu ošklivosti ve fotografii je možné konstatovat, že dílo Umberta Eca, přestože se primárně soustředí na jiná umělecká média, nabízí cenné podněty pro výzkum fenoménu ošklivosti ve fotografii po roce 1945. Ecova typologie ošklivosti může být podnětným vodítkem pro sestavení typologie fenoménu ošklivosti v oblasti fotografie, což může pomoci strukturovat výzkum ošklivosti v tomto médiu. Ecův důraz na kulturní a historickou relativitu vnímání ošklivosti může být inspirující pro zkoumání dobového kulturního a historického kontextu vybraných fotografických děl, které jejich autoři vytvořili po roce 1945. Ecovy úvahy o emocionálních reakcích na ošklivost a její umělecké využití mohou poskytovat podnětný základ pro analýzu fotografií, které realisticky zachycují odpudivé motivy a vyvolávají silné emocionální reakce u diváků, kteří na tyto fotografická díla hledí.

Nicméně, je třeba kriticky zdůraznit, že Eco ve svých pracích věnuje fenoménu ošklivosti ve fotografii pouze omezenou pozornost. Ačkoli zmínil ve svých dílech věnujících se fenoménu ošklivosti zmínil (či alespoň zařadil do obrazové přílohy jejich fotografie) několik významných fotografů, jako je Diana Arbusová, jeho analýzy jsou pro výzkum

fenoménu ošklivosti ve fotografii pořízené po roce 1945 pouze fragmentární povahy a jsou nedostatečně neúplné. Tato skutečnost omezuje přímé využití jeho myšlenek ve výzkumu zaměřeném na výskyt a projevy ošklivosti ve fotografii po roce 1945. Přesto jeho komplexní teoretický rámec nabízí do jisté míry užitečné nástroje pro pochopení ošklivosti jako estetického fenoménu, a to i ve fotografickém médiu.

Dalším důležitým autorem, jehož práce je možné v současnosti ve výzkumu fenoménu ošklivosti považovat za srovnatelnou s prací Umberta Eca, je Mark William Roche, profesor na Univerzitě Notre Dame v USA, který se ve svých pracích zevrubně věnuje problematice fenoménu ošklivosti v umění, podobně jako to dělal Umberto Eco. Roche se fenoménu ošklivosti ve své odborné příspěvku „The Function of the Ugly in the Expressivity of Art" z roku 2013[404], jehož myšlenkový odkaz později rozvíjí ve své knize „Beautiful Ugliness: Christianity, Modernity, and the Arts", která vyšla v roce 2023[405]. Podobně jako Eco se Roche se ve svém výzkumu ošklivosti věnuje historickému vývoji ošklivosti, přičemž se věnuje pojetí ošklivostí v dějinných obdobích od imperiálního Říma, přes středověk až po moderní dobu. V Římě byla podle Rocheho ošklivost nástrojem pro realismus a satiru. Středověk pak přinesl pojetí Satana jako ztělesnění zla a ošklivost jako součást lidské hříšnosti, přičemž důležitým prvkem bylo podle Rocheho Kristovo utrpení na kříži. V moderním umění se prizmatem myšlenek Marka W. Rocha ošklivost stala nástrojem kritiky společnosti a provokace diváků.

Pokud porovnáme pojetí ošklivosti u Marka W. Rocheho a Umberta Eca, můžeme dojít ke zjištění, že Roche se zaměřuje znatelně více na pozitivní estetickou hodnotu ošklivosti a její schopnost obohatit umělecký výraz. Mark W. Roche zastává názor, že ošklivost může mít pozitivní estetickou hodnotu, pokud je správně integrovaná a představena jako „krásná ošklivost". Umberto Eco naopak zkoumá hlavně historický a kulturní kontext ošklivosti a její roli v estetice, přičemž analyzuje, jak je ošklivost vnímána a reprezentována ve společnosti. Je

[404] (Roche, 2022)

[405] (Roche, 2023)

možné tedy konstatovat, že zatímco Roche klade důraz na estetickou hodnotu ošklivosti a její schopnost transformovat a obohatit umění, tak Eco se zaměřuje na kulturní a historické aspekty ošklivosti a její význam v estetické teorii ve výtvarném umění.

V problematice analýzy a zkonstruování typologie ošklivosti se Roche věnuje více cíleně a do hloubky v porovnání s Umbertem Ecem. Rocheho typologie ošklivosti zahrnuje fyzickou, morální, emocionální a intelektuální ošklivost. Fyzická ošklivost zahrnuje podle Rocheho deformace či nemoci, zatímco morální ošklivost se týká negativních lidských vlastností, jako jsou závist nebo nenávist. Emocionální ošklivost se projevuje v emocích, jako je strach nebo zoufalství, a intelektuální ošklivost zahrnuje nevědomost a absurditu.

Roche také rozvíjí koncept „krásné ošklivosti“, která se projevuje ve třech hlavních formách:

- **Odpudivá krása**: Díla s krásnou formou a ošklivým obsahem, například díla Jacquese-Louise Davida.
- **Narušená krása**: Díla s neharmonickou formou a neutrálním obsahem, typická pro moderní umění, jako je kubismus.
- **Aischrická krása**: Kombinace formální a obsahové ošklivosti, kde obě složky společně vytvářejí estetickou hodnotu.

Mark W. Roche dále ve svém výzkumu fenoménu ošklivosti zkoumá vztahy mezi krásou a ošklivostí a v tomto kontextu stanovuje další typologické kategorie ošklivosti:

- **Krása přebývající v ošklivosti**: Díla, která se plně ponořují do ošklivosti bez negace.
- **Dialektická krása**: Umělecká díla, která ukazují ošklivost, ale naznačují, že by měla být překonána.
- **Spekulativní krása**: Ošklivost je podřízena větší, komplexní jednotě, jak je vidět například v Beethovenově „Deváté symfonii“.

Kriticky lze vnímat Rocheho omezený přístup k fotografii, jelikož se převážně soustředí na tradičnější formy umění. Rocheho zmiňování fotografických děl, v souvislosti s fenoménem ošklivosti, je spíše ilustrativní než systematické. Roche rovněž nezohledňuje specifika fotografie jako média a její odlišnosti od jiných uměleckých forem z hlediska zobrazování ošklivosti. Chybí hlubší propojení Rocheho teoretického rámce s konkrétními fotografickými díly a žánry, což limituje jeho přímou použitelnost při výzkumu ošklivosti ve fotografii po roce 1945, nicméně v oblasti zhodnocení, do jaké míry může být Rocheho práce užitečná pro výzkum fenoménu ošklivosti ve fotografii po roce 1945, je možné dojít k závěru, že Rocheho paradigma vidění fenoménu ošklivosti může být užitečné zejména nepřímým způsobem, protože nabízí teoretický rámec, jak analyzovat estetickou hodnotu děl, která zahrnují prvky ošklivosti.

Ačkoli se Roche fenoménu ošklivosti ve fotografii věnuje velmi omezeně, jeho myšlenky lze aplikovat i na moderní fotografie, které často používají ošklivost k provokaci a šoku. Příkladem je analýza fotografií Cindy Shermanové, které kombinují přitažlivost s groteskností. Celkově lze tedy konstatovat, že Rocheho koncepty různých pojetí fenoménu ošklivosti poskytují cenné nástroje pro analýzu ošklivosti ve fotografii, a to zejména v oblasti estetické hodnoty a kritického významu. Tímto způsobem Rocheho práce přispívá i k důkladnějšímu porozumění fenoménu ošklivosti v moderním umění.

Kromě rozsáhlé pozornosti, kterou jsem věnoval studiu pojetí ošklivosti u Umberta Eca a Marka Williama Rocheho, jsem do teoretického rešeršního rámce zařadil i další vybrané autory, kteří se fenoménu ošklivosti zabývali. Tato snaha o interdisciplinární přístup mi pomohla rozšířit záběr mé disertační práce o různé perspektivy zkoumání tohoto fenoménu.

Jedním z těchto autorů byl Karel Rosenkrantz, německý filozof a estetik, který ve své práci „Ästhetik des Hässlichen“ (Estetika ošklivosti) z roku 1853[406] zaměřuje na rozbor fenoménu ošklivosti. Rosenkratz vnímá ošklivost jako nezbytný protiklad a doplněk krásy, který umožňuje plně vyjádřit ideu v umění. Ošklivost podle něj vychází z krásy a existuje

[406] (Rosenkranz, 2015)

pouze ve vztahu k ní, přičemž krása představuje původní ideu a ošklivost funguje jako její negace. Podle Rosenkranze přírodní ošklivost a zlo nemohou chybět, pokud má být příroda a duch reprezentovány v celé své hloubce. Na oblast umění pak klade Rosenkranz požadavek, že umění musí nativní ošklivost idealizovat, očistit ji od nahodilostí a podřídit zákonům krásy. V tomto smyslu Rosenkranz do jisté míry může předznamenávat rehabilitační snahu Marka Williama Rocheho o pozitivně naladěnou fúzi ošklivosti s krásou, kterou můžeme interpretačně vycítit v jeho koncepci „krásné ošklivosti". V sebepopření ošklivosti vidí Rosenkratz vznik komična a její návrat zpět ke kráse.

Rosenkranzův výzkum v oblasti estetiky ošklivosti, ačkoliv se jedná o staré dílo, mi přišel zajímavý z hlediska snahy autora vypracovat typologii fenoménu ošklivosti. Rosenkranz vnímá deformace, nemoci a fyzické nedokonalosti jako tradiční znaky ošklivosti, ale zároveň spatřuje ošklivost i v nefyzických formách, jako je například šílenství, opilost nebo zločin. Z typologického hlediska je možné konstatovat, že Rosenkranz rozlišuje tři základní typy ošklivosti: **beztvarost**, **nesprávnost** a **znetvoření**. Tyto kategorie představují různé stupně ošklivosti, které se projevují ztrátou formy, pravidelnosti a estetické krásy.

V první typu ošklivosti, kterým je **beztvarost** (Formlosigkeit) vidí Rosenkranz druh ošklivosti, která je charakterizována absencí vnitřní jednoty a diferenciace. Podle Rosenkranze je beztvarost definována nedostatkem struktury a vnitřního řádu, což pak podle něj vede k neschopnosti dosáhnout harmonie. Tato absence formy je klíčovým znakem beztvarosti a zdrojem esteticky negativního prožitku.

Druhým typem ošklivosti podle Rosenkranze je **nesprávnost** (Inkorrektheit). Tato forma ošklivosti se projevuje porušením zavedených estetických pravidel a norem, což vede k nepříjemným estetickým výsledkům. Nesprávnost je podle něj vnímána jako nedodržení zákonitostí, které by měly být v estetické formě přítomny, a proto ji Rosenkranz ve své typologizačním systému považuje za vyšší stupeň ošklivosti.

Třetím a nejvyšším stupněm ošklivosti je podle Rosenkranze **znetvoření** (Verbildung), které zahrnuje fyzické i morální deformace. Rosenkranz chápe znetvoření jako

stav, kdy je forma zcela narušena, což vede k úplnému zničení estetické krásy. Tento typ ošklivosti má podle něj zásadní dopad na estetické vnímání.

Celkově Rosenkranz vnímá ošklivost jako neodmyslitelný protiklad krásy. Krása je podle něj původní ideou, zatímco ošklivost existuje pouze jako její negace. V rámci umění je ošklivost považována za nezbytný prvek, který umožňuje plně vyjádřit estetickou ideu. Umění by mělo ošklivost idealizovat, očistit ji od nahodilostí a podřídit zákonům krásy. V tomto dialektickém vztahu vidí Rosenkranz potenciál pro vznik komična a návrat k estetické harmonii.

Ačkoli Rosenkranz žil v době, kdy byla fotografie v rané fázi vývoje, jeho typologie může představovat jeden s inspirativních teoretický rámců pro zkoumání vizuálních prvků ošklivosti, protože fotografie jako médium dokáže zachytit estetickou krásu i ošklivost, což může rozšířit naše chápání estetiky. Pro výzkum fenoménu ošklivosti ve fotografii po roce 1945 mohou být Rosenkranzovy myšlenky přínosné při stanovování jednotlivých typologizačních kategorií ošklivosti ve fotografii. Rosenkranzova typologie ošklivosti ve formě beztvarosti, nesprávnosti a znetvoření může být přínosná při analýze fotografií, které záměrně či nezáměrně zobrazují ošklivost v různých podobách.

V rámci genderového vyvážení ve své disertační práci jsem se také snažil zařadit práce autorek, které se fenoménem ošklivosti zabývaly. Jedním z těchto myslitelek je Gretchen E. Hendersonová, která ve své knize „Ugliness: A Cultural History“ z roku 2015[407] zkoumá fenomén ošklivosti jako dynamický a historicky proměnlivý koncept. Autorka se zabývá tím, jak ošklivost ovlivňovala estetické normy a vkus napříč dějinami a kulturami. Tvrdí, že fenomén ošklivosti vždy představoval výzvu pro estetiku, zatímco dynamicky proměňoval otázky týkající se lidské existence a společnosti.

Hendersonová se ve volném slova smyslu snaží fenomén ošklivosti do jisté míry rovněž typologizovat. Podle Hendersonové je ošklivost relační, což znamená, že závisí na vztahu mezi subjektem a objektem. Tento přístup je ilustrován příkladem rozdílného

[407] (Henderson, 2015)

vnímání krásy v různých kulturách, kde například v mayské kultuře byly křížené oči považovány za esteticky žádoucí, zatímco v západní kultuře byly vnímány jako ošklivé. Hendersonová tak poukazuje na relativitu estetických hodnot.

Dalším typem je podle Hendersonové estetická ošklivost, kde ošklivost funguje jako svébytná estetická kategorie. Autorka tvrdí, že ošklivost není jen protikladem krásy, ale může mít svou vlastní uměleckou hodnotu a sloužit jako prostředek k uměleckému vyjádření. Jako příklad uvádí umělkyni ORLAN, která modifikuje své tělo, aby vyvolala diskusi o kráse a ošklivosti.

Hendersonová se také zabývá sociální ošklivostí, která se používá jako nástroj sociálního vyloučení. Fenomén ošklivosti historicky souvisel s otázkami rasy, pohlaví, sexuality, společenské třídy a dalších identit. Autorka ukazuje, že snahy diskriminovat či naopak fetišizovat „ošklivé“ skupiny lidí často vycházejí z hluboce zakořeněných předsudků.

Tyto teoretické přístupy Hendersonové mohou být rovněž užitečné pro výzkum fenoménu ošklivosti ve fotografii po roce 1945 - zejména v oblasti stanovování vhodné konstrukce typologie ošklivosti v oblasti fotografie. Důraz Hendersonové na relační aspekt ošklivosti podle mého názoru umožňuje vypomoci objasnit, jak mohou fotografie reflektovat a zpochybňovat tradiční estetické normy. řadu myšlenek Hendersonové směrem k fenoménu ošklivosti lze transponovat i do oblasti fotografie, která může využívat ošklivost k vyvolání emocionální reakce a k provokaci diváků.

Na druhou stranu lze zde kriticky prohlásit, že práce Gretchen E. Hendersonové má určitá omezení. Přestože přináší inspirativní myšlenky, zaměřuje se jen mizivě na fotografii jako médium.

Celkově vzato, práce Gretchen E. Hendersonové otevírá prostor pro komplexnější chápání role ošklivosti v současném umění a vybízí k přehodnocení tradičních estetických paradigmat. Tím, že ošklivost překračuje ustálené kulturní hranice, vyzývá k novému pohledu na estetické hodnoty a významy v umění, včetně fotografie po roce 1945.

Dále jsem se v rámci představení teoretického rámce pro výzkum fenoménu ošklivosti ve fotografii po roce 1945 rozhodl zmínit myšlenky Susan Sontagové, které směrem k

fenoménu ošklivosti pronesla v některých pasážích své knihy „On Photography“ poprvé vydané v roce 1973[408]. V této knize, která se jako jediná publikace zmiňovaná v mé disertační práci, cíleně věnuje médiu fotografie, se autorka Susan Sontagová místy zamýšlí i nad fenoménem ošklivosti a groteskнosti ve fotografii. Zdůrazňuje, že fotografie má schopnost estetizovat nejen krásu, ale také to, co je tradičně považováno za ošklivé. Sontagová uvádí příklad Jacoba A. Riise, jehož sociálně tematické fotografie ukazují na schopnost zachytit krásu i ve zdánlivě ošklivých podmínkách. Tvrdí, že fotografové často hledají nefotogenické objekty, čímž mohou cíleně atakovat konvenční představy o kráse.

Největší pozornost Sontagové věnuje Dianě Arbusové, fotografce zaměřující se na osoby s fyzickými či společenskými odlišnostmi, které ve své knize Sontagová označuje jako tzv. „freaks“ (v českém překladu toto slovo známé „zrůdy“ či „obludy“. Sontagová kritizuje, že Arbusová nezachycuje své subjekty s empatií, ale spíše vyvolává konfrontaci s realitou bez moralizování. Fotografie Diany Arbusové podle Sontagové nutí diváka k přímému setkání se zneklidňujícím tématem ošklivosti, čímž otevírá otázky etiky a vnímání vlastní identity u zobrazovaných osob. Nutno podotknout, že výskytu ošklivosti v díle fotografky Diany Arbus, se budu také věnovat v této disertační práci.

Sontagová rovněž poukazuje na to, že nadměrné zobrazování ošklivého vede ke snižování citlivosti vůči hrůze a groteskнosti v reálném životě. Tento proces potlačuje morální a smyslovou nevolnost, což může mít důsledky pro schopnost diváků reagovat na skutečné utrpení.

V otázce využití díla Susan Sontagové „O fotografii“ pro výzkum ošklivosti ve fotografii po roce 1945 je možné uvést, že tato práce Susan Sontagová se sice specializovaně nevěnuje fenoménu ošklivosti, ale i tak mohou její myšlenky přínosné pro zkoumání ošklivosti ve fotografii. Její analýza odhaluje různé dimenze ošklivosti, jako je fyzická, etická a kulturní, což je důležité pro pochopení, jak se fotografie stává nástrojem pro zkoumání hranic lidského utrpení a bizarnosti. Sontagina kritika fotografií Diany Arbusové a jejích

[408] (Sontag, 2020)

metod, ačkoliv s ní lze i příkře nesouhlasit, otevírá v obecné rovině diskusi o etických aspektech fotografování ošklivosti a o tom, jak tento proces ovlivňuje vnímání zobrazovaných osob. Tato rovina úvah může být užitečná pro zkoumání fenoménu ošklivosti v moderní fotografii, protože zdůrazňují potřebu zvažovat psychické a etické důsledky zachycení ošklivosti, a to jak pro subjekty, tak pro diváky.

Sontagová ve svém díle upozorňuje na schopnost fotografie zachytit a reprezentovat ošklivost, nepohodlí a utrpení. Její myšlenky o fotografii jako mechanismu, který dokumentuje a zároveň konstruuje naše vnímání sociální reality, mohou být přínosné pro pochopení role ošklivosti v poválečné fotografii. Sontagová argumentuje, že fotografie mají moc zpochybňovat a narušovat dominantní estetické normy a poukazovat na to, co je v dané společnosti považováno za ošklivé či nevhodné. Její teoretický přístup tak doplňuje koncepci Gretchen E. Hendersonové a může být dalším inspirativním rámcem pro výzkum fenoménu ošklivosti ve fotografii.

Do rešeršní části disertační práce jsem zařadil názorové myšlenky, které disputují nad existencí možného politického rozměru fenoménu ošklivosti. Představitelkami tohoto přístupu obracení se k ošklivosti z politického hlediska jsou autorky Sara Rodriguesová a Ela Przybylová. Sara Rodriguesová a Ela Przybylová v knize „On the Politics of Ugliness“ (v českém překladu „O politice ošklivosti“) z roku 2018[409] představují interdisciplinární pohled na ošklivost jako politickou kategorii. Autorky argumentují, že ošklivost není jen estetickým konceptem, ale má významné sociální a politické konotace. Tento sociálně-politický koncept ošklivosti je podle nich úzce spjat s genderem, rasou, třídou, věkem, schopnostmi, sexualitou a velikostí těla. Ošklivost tedy funguje podle obou autorek jako absence kapitálu a slouží k vyloučení jednotlivců ze společenského statusu, práce a lásky. Podle obou interpretek tak ošklivost v západní kultuře fungovala jako jakási sociální kategorie, která stigmatizovala určité skupiny lidí. Tato kategorie měla zásadní vliv na jejich práva a přístup k sociálním, kulturním a politickým prostorům. Sara Rodriguesová a Ela Przybylová zmiňují tzv. „ugly laws“ (v

[409] (Rodrigues, 2018)

českém překladu „ošklivé zákony“), které diskriminovaly lidi na základě jejich vzhledu, což podle nich reflektuje průsečík ableismu, rasismu, třídních rozdílů a kolonialismu. V rámci knihy autorky vyzdvihují potřebu vytvoření konceptu „vizuální nespravedlnosti“, který by kriticky zkoumal diskriminační systémy založené na vzhledu. Tento přístup může podle nich může pomoci osvětlit, jak vzhled a vnímaná ošklivost ovlivňují přístup k moci, penězům, práci a lásce.

Pro výzkum fenoménu ošklivosti ve fotografii po roce 1945 může být práce Rodriguesové a Przybylové užitečná tím, že poskytuje širší sociální a politický kontext pro chápání ošklivosti. Jejich pohled na ošklivost jako na politickou kategorii může pomoci při analýze fotografických děl, která zobrazují nebo se zabývají tématy spojenými s ošklivostí, zejména v kontextu sociálních, etických a politických otázek. Jejich důraz na relační povahu ošklivosti a její spojení s různými identitními kategoriemi může být také cenný při interpretaci fotografií zobrazujících různé formy ošklivosti. Z těchto výše uvedených hledisek možných pojetí konotací fenoménu ošklivosti, mohou úvahy obou autorek poskytovat argumentační základnu pro potřebu zařadit do typologie ošklivosti ve fotografii tyto kategorie „**sociální a politické ošklivosti**“, „**morální a etické ošklivosti**“ a „**kulturní a relativní ošklivosti**“. Na závěr je na místě poznamenat, že autorky se ve svém textu publikovaném v knize „O police ošklivosti“ nikde přímo nevěnují problematice ošklivosti ve fotografii.

V rámci teoretického rešeršního rámce disertační práce jsem do svého výzkumu zahrnul také autory, kteří nahlížejí na fenomén ošklivosti z etického, psychologického, neuroestetického hlediska. Neuroestetika, která zkoumá neurální mechanismy lidského mozku a psychiky zodpovědné za estetické vnímání, hodnocení a prožívání krásy a ošklivosti, může přinést nové zajímavé perspektivy do tradičního umělecko-historického a estetického paradigmatu, které se týká fenoménu ošklivosti.

Mezi tyto zmiňované autory, jejichž bádání v oblasti ošklivosti, jsem se v této teoretické části disertační práce věnoval, patří George Allen Hagman, americký psychoanalytik a člen Národní psychologické asociace pro psychoanalýzu. Ten ve svém textu „On Ugliness“ („O ošklivosti“) publikovaném v roce 2003 v časopise „The Psychoanalytic

Quarterly“[410] přistupuje k fenoménu ošklivosti jako k psychologickému zážitku. Podle Hagmana psychologický pocit vnímané ošklivosti vzniká ve chvíli, když určité fantazie pronikají do vědomí a mění estetické vnímání člověka tak, že formální kvality zážitku (tvar, textura, barva) se stávají zdrojem znepokojivých a odpudivých pocitů.

Z psychoanalytického hlediska Hagman tvrdí, že ošklivost pramení z návratu potlačených fantazií souvisejících s oidipovskou touhou a odplatou. Ošklivost podle něj narušuje formální strukturu zážitku a může být symptomem selhání sublimace, při kterém surové fantazie produkují zážitek podivnosti a hrůzy.

Hagman popisuje setkání s ošklivostí jako interaktivní proces, kdy je člověk silně provokován ošklivým objektem, který je zároveň cizí i pronikající „pod kůži“. Ošklivost je podle Hagmana charakterizována silnými negativními afekty jako znechucení, strach, úzkost a odpor. Autor také zmiňuje roli fenoménu ošklivosti v některých psychopatologiích, jako jsou anorexie nebo deprese, kde se vnitřní konflikty a fragmentace přenášejí na vnější realitu.

Co se týče problematiky typologie ošklivosti tak je třeba uvést, že v Hagmanově textu není přímo zmíněna žádná konkrétní typologie ošklivosti. Nicméně, na základě Hagmanových myšlenek vhodné v rámci typologie ošklivosti pro výzkum fotografií po roce 1945 zařadit kategorii „psychologická a emocionální ošklivost“.

[410] (Hagman, 2003)

Ačkoliv se Hagman ve svém článku nevěnoval vůbec problematice fenoménu ošklivosti ve fotografii, tak jeho práce se zaměřuje na ošklivost v širším kontextu umění a psychologie. Jelikož fotografie je médium, jež má blízko k lidské psychice a zkušenosti, tak může být Hagmanův psychoanalytický přístup k fenoménu ošklivosti užitečný v několika ohledech:

- Poskytuje psychoanalytický pohled na ošklivost, který může být aplikován na analýzu fotografií.
- Zdůrazňuje subjektivní povahu vnímání ošklivosti, což může být relevantní při zkoumání reakcí diváků na fotografie.
- Popisuje proces, jak může být ošklivost integrována do estetického řádu a vnímána jako krásná, což může být podnětné při studiu vývoje vnímání kontroverzních fotografií v čase.
- Nabízí pohled na ošklivost jako na cennou součást lidské zkušenosti, která může být prostřednictvím umění přetvořena v něco smysluplného.

Celkově je možné uvést, výše uvedené Hagmanovy poznatky spojené s fenoménem ošklivostí, mohou v kontextu analýzy fenoménu ošklivosti poskytnout odbornou nápomoc při snaze pomoci pochopit, jak a proč mohou určité fotografie být vnímány jako ošklivé a jaký psychologický dopad mohou mít na diváky.

Další autoři, kteří přistoupili k pochopení fenoménu ošklivosti netradičním způsobem a pomocí fúze poznatků z několika vědeckých disciplín patří badatelé Philip Dietrich a Thomas Knieper, kteří ve svém odborném článku „(Neuro)Aesthetics: Beauty, ugliness, and ethics“ z roku 2021[411] zkoumají fenomén ošklivosti z estetického, filozofického, etického i neuroestetického hlediska. Ve své práci Dietrich s Knieperem upozorňují, že ošklivost má významnou estetickou a etickou hodnotu, a zdůrazňují, že může vyvolávat

[411] (Dietrich, 2021)

estetické zážitky obdobné jako krása. V tomto ohledu ve snaze vidět v ošklivosti krásno, je možné spatřovat paralelu k již výše nastíněnému Rochemu pojetí „krásné ošklivosti“.

Z filozofického pohledu se autoři odvolávají na Platóna, který podle jejich interpretace vidí ošklivost jako nedostatek božského, pravdivého a krásného. Dále však Dietrich s Knieperem zmiňují amerického filozofa Nelsona Goodmana, jehož úvaha o „paradoxu ošklivosti“ ukazuje, že i ošklivé věci mohou mít estetickou hodnotu. V estetickém kontextu autoři připomínají dílo Friedricha Schlegela, který považuje šok za klíčový estetický zážitek. Dietrich a Knieper rozvíjejí tento koncept, v němž fenomén ošklivosti může narušovat očekávání diváků a vzbuzovat jejich zájem. V tomto smyslu vlastně duo uvedených autorů defacto poodhaluje jeden z možných důvodů nemalého užívání ošklivosti v současném moderním umění – tedy ve snaze cíleně vyvolaným šokem u diváků přilákat jejich pozornost k zobrazenému uměleckému dílu.

Po etické a morální stránce používání fenoménu ošklivosti Dietrich a Knieper upozorňují na problematické využívání ošklivosti a hrůzy v moderních médiích a teroristické propagandě. Terorismus strategicky pracuje s šokujícími obrazy, aby vyděsil nepřátele a získal podporovatele. Pro etické posouzení zobrazování ošklivosti v médiích autoři navrhují metodický rámec „Tří sít Sókrata“ - síto pravdy, dobra a nutnosti. Toto zneužívání ošklivosti v médiích a propagandě akcentuje podle mého názoru dva aspekty relevantní pro typologizační kategorizaci ošklivosti ve fotografii po roce 1945 - ustanovené těchto kategorií „morální a etickou ošklivost“ a „sociální a politickou ošklivost“.

Dietrich a Knieper se ve výše uvedeném aspektu zobrazování ošklivosti a hrůzy věnují ošklivosti v kontextu fotografie a výtvarného umění, kdy analyzují obrazy a fotografie, které zachycují válečné hrůzy a jiné děsivé scény. Uvádějí příklady jak malířských děl od Jacquese Callota a Francisca Goyi. tak rovněž ikonické fotografie zobrazující ošklivost násilí. Konkrétně v tomto kontextu autoři uvádějí ikonický snímek popravy v ulicích Saigonu z dob vietnamské války od Eddieho Adamse a fotografii ukazující sebeupálení buddhistického mnicha od Malcolma Browna. Tyto obrazy, přestože jsou ošklivé tím, že ukazují ošklivost násilí, mají podle autorů silný estetický dopad a byly vysoce ceněny.

Eticky autoři upozorňují, že zobrazení hrůz a ošklivosti může lidi senzibilizovat vůči utrpení druhých, ale také varují před negativními důsledky. Mezi tyto negativní důsledky můžeme podle autorů Dietricha a Knipera z neuroestetického a psychologického hlediska zařadit např. tzv. habitualizační efekty, které se mohou objevit u diváků při častém vystavení obrazům hrůzy, násilí a krutosti. Habitualizace označuje proces, kdy organismus přestává reagovat na opakovaně prezentovaný podnět. V kontextu estetiky ošklivosti to znamená, že při častém sledování ošklivého obsahu může u diváků dojít ke snížení emocionální reakce a místo pocitů znepokojení či zděšení může nastoupit lhostejnost nebo otupělost vůči zobrazované krutosti a hrůze.

Další negativum plynoucí ze zobrazování ošklivosti (v tomto případě mají autoři článku na mysli fyzickou ošklivosti) v médiích může být podle autorů tlak na fyzický vzhled vedoucí k možným vznikům psychických problémů. Z neuroestetického hlediska studie Jacobsena a Höfela, na kterou se Dietrich a Knieper ve svém článku odvolávají, ukazuje, že ošklivost je detekována mozkovými procesy dříve než krása, což naznačuje její evoluční význam.

Práce Dietricha a Kniepera může být užitečná pro výzkum ošklivosti ve fotografii po roce 1945 tím, že poskytuje rámec pro analýzu ošklivosti v umění, včetně její estetické a etické hodnoty. Typologie ošklivosti navržená autory může být použita pro strukturaci disertačního výzkumu v této oblasti. Celkově Dietrich a Knieper podle mého názoru přispívají k pochopení ošklivosti jako komplexního fenoménu s estetickými, etickými a neurobiologickými aspekty, což je relevantní pro zkoumání role ošklivosti v současném umění a médiích.

V teoretickém rámci výzkumu fenoménu ošklivosti ve fotografii po roce 1945 se mi podařilo shromáždit důkladným studiem vybraných odborných děl dostatek teoretických znalostí, které mi umožňují navrhnout relevantní typologii ošklivosti pro účely této disertační práce. Zkoumáním koncepcí autorů, jako jsou Umberto Eco, Mark William Roche, Karl Rosenkranz, Susan Sontagová a dalších myslitelů, jsem identifikoval klíčové aspekty a dimenze fenoménu ošklivosti, včetně fyzických, estetických, morálních, sociálních a

psychologických složek. Na základě těchto poznatků jsem navrhl následující typologické kategorie ošklivosti, které budou dále využity pro analýzu a interpretaci fotografických děl v rámci výzkumu této disertační práce: 1) fyzická ošklivost, 2) estetická ošklivost, 3) ošklivost zobrazování násilí a smrti, 4) morální a etická ošklivost, 5) kulturní a relativní ošklivost, 6) psychologická a emocionální ošklivost, a 7) sociální a politická ošklivost. Tyto kategorie jsou podložené teoretickými koncepty a argumenty získanými z pečlivé rešerše odborné literatury a měly by tak umožnit komplexní a efektivní strukturaci mého výzkumu fenoménu ošklivosti ve fotografii po roce 1945.

Výše uvedeným návrhům typologizačních kategorií ošklivosti, určených pro oblast výzkumu výskytu fenoménu ošklivosti ve fotografiích pořízených po roce 1945, se budu podrobněji věnovat v následující kapitole „3. Metodologie výzkumu fenoménu ošklivosti ve fotografii po roce 1945“, kde tyto kategorie ošklivosti budu detailně definovat.

3. Metodologie výzkumu fenoménu ošklivosti ve fotografii po roce 1945

3.1. Stanovení vhodných kategorií typologie ošklivosti ve fotografii

Při koncipování typologie ošklivosti ve fotografickém médiu po roce 1945 je nezbytné vycházet z komplexního chápání tohoto estetického fenoménu, tak jak jej definovali přední myslitelé a teoretici v oblasti výzkumu ošklivosti, kterým jsem se věnoval v této disertační práci v sekci zasvěcené rešerši vybrané odborné literatury související s výzkumem fenoménu ošklivosti. Definice ošklivosti a různé způsoby jejího chápání, které rozvíjeli Umberto Eco, Mark William Roche, Karl Rosenkranz, Susan Sontagová, George Allen Hagman, Philip Dietrich a Thomas Knieper, Sara Rodriguesová a Ela Przybylová, Susan Sontagová a další autoři, které jsem v rámci literární rešerše v této disertační práci zmiňoval, poskytují širokou paletu aspektů, jimiž lze uchopit toto komplexní téma a na základě nichž lze stanovit logickou a ucelenou typologii ošklivosti, která bude použitelná i pro výzkum ošklivosti ve fotografii po roce 1945.

Na základě získaných poznatků jsem proto navrhl následující kategorie ošklivosti, jež budou dále využity pro účely analýzy a interpretace specifických fotografických děl z daného období: 1) **fyzická ošklivost**, 2) **estetická ošklivost**, 3) **ošklivost zobrazování násilí a smrti**, 4) **morální a etická ošklivost**, 5) **kulturní a relativní ošklivost**, 6) **psychologická a emocionální ošklivost**, a 7) **sociální a politická ošklivost**. Níže tyto kategorie postupně definuji a zároveň zdůvodním tím, že je podložím argumenty a poznatky z rešerše odborné literatury, kterou jsem vykonal v předcházející části této disertační práce.

3.1.1. Fyzická ošklivost

Popis typologické kategorie ošklivosti:

Fyzická ošklivost zahrnuje různé projevy narušení a deformací lidského těla, které jsou v rozporu s obvyklými představami o kráse a estetické harmonii. Tato kategorie ošklivosti se zaměřuje na zachycení tělesných nedostatků, nemocí a stárnutí jedince. Fotografie zařazené do této skupiny mohou zobrazovat například výrazné tělesné deformity, jako jsou asymetrie rysů, nepoměr tělesných proporcí nebo výrazné tělesné nedostatky. Dále sem mohou patřit snímky zachycující vizuální projevy nemocí a chorob na lidském těle, jako jsou různá znetvoření, jizvy, léze nebo oteklé části těla. Fotografie stárnoucích, sešlých a upadajících lidských těl, která se odchylují od ideálů krásy, představují další oblast fyzické ošklivosti. Tyto snímky mohou v divákovi vyvolávat pocity znechucení, odpudivosti či lítosti, neboť narušují tradiční vnímání atraktivity a harmonie lidského těla. Umělci tak mohou prostřednictvím zachycení fyzické ošklivosti provokovat a nutit diváka k hlubšímu zamyšlení nad lidskou tělesností a jejími proměnami.

Zdůvodnění adekvátnosti této typologické kategorie ošklivosti na základě poznatků z rešerše odborné literatury:

Umberto Eco ve své knize Dějiny ošklivosti rozebírá fyzickou ošklivost, která zahrnuje tělesné deformace, projevy nemocí a zestárlé tělo. Eco zdůrazňuje, že fyzická ošklivost často vyvolává instinktivní reakce znechucení a odpudivosti, což je důsledek evolučního mechanismu chránícího člověka před nebezpečím a nemocemi. Karl Rosenkranz ve své práci „Estetika ošklivosti“ také rozlišuje mezi různými formami fyzické ošklivosti a zdůrazňuje, že některé aspekty tělesné deformace nebo nemocí mohou být vnímány jako esteticky zajímavé, ačkoliv vyvolávají znechucení. Friedrich Schlegel ve svém pojednání „O studiu řecké filozofie“ zmiňuje, že klasické umění čelilo nárůstu ošklivosti v moderní době a považoval fyzickou ošklivost za cosi, co personifikoval jako „estetického zločince“.

3.1.2. Estetická ošklivost

Popis typologické kategorie ošklivosti:

Estetická ošklivost představuje kategorii, kde fotografové záměrně využívají motivy a formy, které jsou v rozporu s tradičními estetickými normami a narušují běžné představy o kráse a harmonii. Tato kategorie ošklivosti je často využívána jako prostředek umělecké provokace, jehož cílem je vyvolat v divákovi silné emocionální reakce a podnítit ho k hlubšímu zamyšlení nad společenskými a estetickými konvencemi.

Fotografie zařazené do této kategorie estetické ošklivosti mohou záměrně porušovat harmonie tvarů a proporcí, využívat deformace a asymetrie, nebo kombinovat esteticky nesourodé prvky, což vyvolává pocity nepohodlí a disonance u diváka. Tyto přístupy umělci často využívají s cílem, aby divák přehodnotil své estetické preference a byl nucen přezkoumat vlastní představy o tom, co je krásné a co ošklivé.

Estetická ošklivost může být také použita jako prostředek kritiky společenských norem a systémů. Fotografové mohou využít zobrazování toho, co je společensky považováno za nevzhledné či nepřijatelné, s cílem poukazovat na problémy a nespravedlnosti v rámci dané kultury. Takové snímky tak mohou divákovi pomoci lépe pochopit a reflektovat složité sociální a etické otázky, se kterými se společnost potýká.

V neposlední řadě může estetická ošklivost sloužit jako nástroj, kterým fotografové nutí diváka k zamyšlení nad hlubšími významy a implikacemi uměleckého díla.

Zdůvodnění adekvátnosti této typologické kategorie ošklivosti na základě poznatků z rešerše odborné literatury:

Susan Sontagová analyzuje estetickou ošklivost jako prostředek provokace a narušování společenských norem. Podle Sontagová estetická ošklivost šokuje a vyvolává silné emocionální reakce, čímž nutí diváka přehodnocovat své estetické hodnoty a předsudky. Karl Rosenkranz diskutuje o estetické ošklivosti ve vztahu k narušování harmonie a proporcí, což může vést k pocitům nepohodlí a disonance. Umberto Eco zmiňuje estetickou ošklivost jako nástroj pro vyvolání intelektuálního a emocionálního napětí, které nutí diváka k hlubšímu

zamyšlení. Gotthold Ephraim Lessing ve své práci Láokoón uvádí, že estetická ošklivost v uměleckém díle může být přijata s odporem, pokud je vizuálně ztvárněna ve své rušící syrové podobě, což způsobuje divákovi nepříjemné pocity.

3.1.3. Ošklivost zobrazování násilí a smrti

Popis typologické kategorie ošklivosti:

Ošklivost zobrazování násilí a smrti je další důležitou kategorií, která se soustředí na fotografická díla zachycující explicitní projevy násilí a smrtelnost lidské existence. Do této kategorie budou zařazeny snímky zobrazující mrtvá a zraněná těla, tělesné deformace a destrukci způsobenou konflikty, nehodami či přírodními katastrofami. Tyto fotografie svým krutým realismem a otřesnými detaily mohou v divákovi vyvolávat silné emocionální reakce, jako je šok, znechucení či děs. Zobrazení krvavých zranění, zohavených končetin nebo nehybných mrtvol konfrontuje diváka s nejzákladnějšími a nejtemnějšími aspekty lidské existence – křehkostí života a nevyhnutelností smrti. Tato kategorie ošklivosti tak může sloužit jako prostředek k reflektování hlubokých filozofických a etických otázek spjatých s násilím, utrpením a smrtí. Umělci mohou tuto kategorii využít k poukázání na společenské problémy, konflikty a nespravedlnosti, nebo k nutí diváka čelit realitě lidského utrpení.

Zdůvodnění adekvátnosti této typologické kategorie ošklivosti na základě poznatků z rešerše odborné literatury:

Karl Rosenkranz ve své práci „Aesthetik des Hässlichen“ uvádí, že násilí a smrt jsou klíčovými tématy, která odhalují hluboké filozofické a etické otázky lidské existence. Podle Rosenkranze zobrazení násilí a smrti může sloužit k vyvolání hlubších úvah o realitě lidského života a společnosti. George Allen Hagman zdůrazňuje, že zobrazení násilí a smrti může divákům pomoci lépe pochopit lidskou existenci a vyvolat emocionální odezvy, které vedou k hlubšímu zamyšlení. Umberto Eco také poukazuje na to, že zobrazení násilí a smrti v umění může sloužit jako kritika společenských norem a vyvolávat diskusi o etických a filozofických otázkách. Friedrich Schiller ve své práci O tragickém umění uvádí, že děsivé, bolestivé a

smutné stránky lidské existence mají fascinační potenciál a mohou vyvolat odpudivé reakce, které zároveň upoutávají pozornost.

3.1.4. Morální a etická ošklivost

Popis typologické kategorie ošklivosti:

Morální a etická ošklivost představuje fotografickou kategorii, která se zaměřuje na explicitní zobrazování jevů souvisejících s morálním a etickým selháním lidského jednání. Do této kategorie budou zařazena fotografická díla, která mají za cíl kritizovat, zpochybňovat nebo odhalovat společenské normy a etické konvence pomocí zobrazení toho, co je vnímáno jako morálně a eticky ošklivé.

Tato kategorie může zahrnovat fotografie zachycující kontroverzní, amorální či nemorální chování, jako je kupříkladu zneužívání, násilí, narkomanie, alkoholismus nebo kriminální jednání. Fotografie v této kategorii mohou také dokumentovat způsoby života, které jsou z pohledu převládajících společenských hodnot považovány za neetické nebo nepřijatelné, například zobrazení prostituce, drogové závislosti, bezdomovectví či jiných forem sociálního vykořistění a stigmatizované společenské exkluze. Umělci mohou těmito snímky upozorňovat na rozpory mezi oficiální morálkou a realitou společnosti, vyzývat diváky k reflexi vlastních etických postojů a podnítit diskusi o závažných morálních a etických otázkách.

Fotografie v kategorii morální a etické ošklivosti mohou být také pořízeny kontroverzním způsobem, který sám o sobě narušuje etické normy. Například mohou být neempaticky pořízeny bez souhlasu fotografovaných osob, za použití manipulativních nebo neetických technik, či v rozporu s morálními zásadami snažícími se chránit důstojnost a soukromí zobrazovaných lidí. Tato fotografie pak mohou divákovi ztěžovat morální hodnocení, jelikož samotný akt tvorby těchto snímků může mít ošklivou povahu.

Zdůvodnění adekvátnosti této typologické kategorie ošklivosti na základě poznatků z rešerše odborné literatury:

Mark William Roche zdůrazňuje, že morální a etická ošklivost je ztělesněna v lidských činech a selháních. Roche tvrdí, že díla zobrazující morální ošklivost mohou divákům pomoci reflektovat a kritizovat etické problémy ve společnosti. Susan Sontagová zmiňuje, že zobrazení morální a etické ošklivosti může diváky konfrontovat s nepříjemnými pravdami o lidském chování a nutit je k zamyšlení nad jejich vlastními hodnotami. George Allen Hagman rovněž diskutuje o tom, že umění může sloužit jako nástroj pro zkoumání a kritiku morálních a etických dilemat lidské existence. Jean Baudrillard poukazuje na to, že současný svět je přesycen projevy ošklivosti a obscénnosti, což uvádí do krize rozlišování mezi krásou a ošklivostí.

3.1.5. Kulturní a relativní ošklivost

Popis typologické kategorie ošklivosti:

Do kategorie kulturní a relativní ošklivosti mohou být zařazena fotografická díla, která mohou v sobě implikovat, že vnímání ošklivosti je kulturně a historicky podmíněné. Tyto fotografie ukazují, jak to, co je považováno za ošklivé v jedné kultuře, může být v jiném kulturním kontextu vnímáno jako krásné. Fotografie v této kategorii tak reflektují relativní povahu estetických hodnot a odlišnosti v posuzování ošklivosti.

Do této kategorie budou zařazeny snímky, které dokumentují, jak různé kulturní rámce ovlivňují vnímání a interpretaci ošklivosti. Mohou to být například fotografie znázorňující prvky, které v jedné kultuře platí za ošklivé, ale v jiných kontextech jsou obdivovány a ceněny. Dále zde budou zařazeny fotografie, které útočí na převládající estetické normy a volí alternativní pojetí krásy a ošklivosti jako prostředek sociálního protestu a zpochybnění společenských konvencí.

Tato kategorie umožňuje multikulturní a interdisciplinární dialog o estetice, etice a vnímání lidské existence. Fotografie v ní mohou reflektovat hlubší kulturní, teologické a

filozofické představy o morálce, spiritualitě a lidské přirozenosti. Tím přispívají k rozšíření chápání toho, co může být považováno za krásné či ošklivé, a vedou diváka k zamyšlení nad relativitou estetických soudů a kulturní podmíněnosti lidského vnímání.

Zdůvodnění adekvátnosti této typologické kategorie ošklivosti na základě poznatků z rešerše odborné literatury:

Sara Rodriguesová a Ela Przybylová analyzují kulturní a relativní aspekty ošklivosti, a zdůrazňují, že vnímání ošklivosti může být kulturně a historicky podmíněné. To znamená, že co je považováno za ošklivé v jedné kultuře, může být v jiné kultuře vnímáno jako krásné. Umberto Eco rovněž diskutuje o relativitě estetických hodnot a poukazuje na to, že kulturní kontext může zásadně ovlivnit vnímání ošklivosti. Mark William Roche ve své práci zmiňuje, že kulturní relativismus je klíčovým faktorem pro pochopení různorodosti estetických hodnot v různých kulturách. Véronique Nahoum-Grappeová reflektuje, jak subkultury, jako punk, vědomě přijímaly „masky ošklivosti" jako reakci na vnímanou ošklivost světa, což je formou sociálního protestu a vyjadřuje jejich hněv vůči společenským normám.

3.1.6. Psychologická a emocionální ošklivost

Popis typologické kategorie ošklivosti:

V této typologická kategorii psychologická a emocionální ošklivosti budu umísťovat a analyzovat vybraná fotografická díla, která se zaměřují na explicitní zobrazení jevů spojených s psychickou bolestí, úzkostí, strachem a dalšími intenzivními emocemi z oblasti lidské psychiky. Fotografie v této kategorii mohou vyvolávat silné emocionální reakce, jako je znechucení, zděšení nebo pocit ohrožení, a nutit diváka k hlubšímu osobnímu zamyšlení při konfrontování s uvedenými prvky psychické a emocionální ošklivosti.

Tato kategorie může zahrnovat fotografie, které využívají ošklivost k záměrnému vyvolání silných psychických reakcí. Mohou to být například snímky zachycující člověka v agónii, utrpení nebo traumatizující situaci, jejichž cílem je vzbudit ve divákovi empatie, překonat jeho vlastní strachy a předsudky a vést ho k hlubšímu porozumění lidské psychice

a existence. Fotografická díla v této kategorii mohou také reflektovat psychologickou a emocionální ošklivost skrze abstraktní, beztvaré formy, které mohou v pozorovateli vyvolávat pocity děsu a zneklidnění.

Dalším typem fotografií v této kategorii mohou být snímky dokumentující umělecké performance, při nichž umělec záměrně vystavuje své tělo a psychiku extrémnímu utrpení, sebepoškozování nebo jiným formám fyzické a duševní bolesti. Takové fotografie mají divákovi umožnit emocionální zážitek a prohloubení empatie vůči lidské křehkosti a mezním limitům psychologické odolnosti. Zároveň zde mohou být uvedené fotografie, při jejichž tvorbě autor cíleně použil znalost psychologie, aby docílil konkrétních emocionálních reakcí a procitnutí diváků a zároveň poskytl introspektivní sondáž do psychiky zobrazovaných osob.

Zdůvodnění adekvátnosti této typologické kategorie ošklivosti na základě poznatků z rešerše odborné literatury:

George Allen Hagman zdůrazňuje, že psychologická a emocionální ošklivost může vyvolávat silné emocionální reakce, jako jsou znechucení, strach nebo úzkost. Fotografie, které zobrazují psychologickou a emocionální ošklivost, mohou vést diváky k hlubšímu osobnímu zamyšlení a katarzi. Susan Sontagová také zmiňuje, že zobrazení psychologické ošklivosti může divákům pomoci překonat jejich vlastní strachy a předsudky, čímž přispívá k větší empatii a porozumění. Umberto Eco diskutuje o tom, že psychologická ošklivost může být používána v umění k vyvolání silných emocionálních reakcí, které vedou k hlubšímu pochopení lidské existence. Baldine Saint Gironsová se zaměřuje na aspekt ošklivosti, který vychází z objektů s beztvarou formou. Gironsová považuje ošklivost vyjádřenou abstraktní, beztvarovou formou za synonymum něčeho znepokojivého, co pohltí pozorovatele do děsivé temnoty.

3.1.7. Sociální a politická ošklivost

Popis typologické kategorie ošklivosti:

V této kategorii „sociální a politická ošklivost“ se mohou nacházet fotografie, které se zaměřují na explicitní zobrazení společenských problémů, jako jsou sociální nespravedlnost, diskriminace, chudoba, vykořisťování lidí, jejich marginalizace ve společnosti a další závažné sociální a politické otázky. Fotografie v této kategorii mohou zachycovat i ekologickou devastaci krajiny, znečištění a ošklivost způsobenou průmyslovou činností člověka, která poškozuje životní prostředí.

Lze sem rovněž zařadit snímky, které využívají motiv ošklivosti jako silný výrazový prostředek k odhalení, kritice a zvýraznění sociálních a politických problémů. Tyto fotografie mohou sloužit jako katalyzátor pro společenskou změnu, neboť dokáží pomocí fenoménu ošklivosti odrážet vážnější společenské rozpory a nabízet prostor pro veřejnou diskusi a reflexi o sociálních nespravedlnostech, nerovnostech a problémech, které trápí naši společnost. Zároveň mohou mít tyto fotografie burcující, aktivizující efekt, který vede k zvyšování povědomí, vzdělávání a mobilizaci veřejnosti vůči naléhavým sociálním a politickým otázkám.

Zdůvodnění adekvátnosti této typologické kategorie ošklivosti na základě poznatků z rešerše odborné literatury:

Philip Dietrich a Thomas Knieper zdůrazňují, že zobrazení sociální nespravedlnosti a marginalizace může sloužit jako prostředek k odhalení a kritice společenských problémů a k vyvolání změny. Susan Sontagová diskutuje o tom, jak zobrazení sociální a politické ošklivosti může divákům pomoci lépe pochopit a reflektovat složité společenské otázky. George Allen Hagman rovněž poukazuje na to, že umění může sloužit jako nástroj pro kritiku a reflexi sociálních a politických problémů. Theodor W. Adorno vidí ošklivost v moderním umění jako způsob sociálního protestu proti utlačování a konzervativním estetikám, které odmítaly existenci ošklivosti. Sara Rodriguesová a Ela Przybylová také přispívají k pochopení

ošklivosti jako sociálního a politického fenoménu, analyzujíce, jak ošklivost může být zbraní proti marginalizaci a nespravedlnosti ve společnosti.

3.1.8. Shrnutí a zhodnocení návrhu vypracované typologie ošklivosti

Navržená typologie ošklivosti ve fotografii po roce 1945 umožňuje pokrýt široké spektrum různých forem a projevů fenoménu ošklivosti. Její struktura a obsah vycházejí z poznatků a koncepcí různých myslitelů, kteří se v minulosti fenoménem ošklivosti důkladně zabývali. Na rozdíl od definice ošklivosti na základě fotografických žánrů, která může být problematická vzhledem k subjektivitě pohledu a obtížné vymezitelnosti hranic žánrů, tato typologie umožňuje zkoumat ošklivost ve fotografiích s ohledem na to, jakým způsobem jednotlivá díla reprezentují různé podoby a aspekty ošklivosti, aniž by byla omezována klasifikací do žánrových škatulek. Tím dává prostor pro hlubší analýzu a pochopení fenoménu ošklivosti v rámci fotografického média bez omezování se na dělení podle formálních kritérií. Důraz je kladen na to, jakým způsobem fotografie zachycují a vyjadřují ošklivost, ať už ve formě fyzické, estetické, morální, emocionální či sociopolitické, a jak tím reflektují a kritizují různé oblasti lidské zkušenosti a společenské reality.

3.2. Metodologie analýzy fotografických děl znázorňujících ošklivost ve fotografii po roce 1945

Vnímání fenoménu ošklivosti ve fotografii se výrazně liší mezi jednotlivými diváky, což komplikuje metodologické definování vhodného kvalitativního postupu výzkumu. Každý divák může na ošklivost reagovat odlišně v závislosti na svých osobních zkušenostech, kulturním backgroundu a emocionálním nastavení. Tento subjektivní charakter vnímání ošklivosti činí kvantitativní výzkum v této oblasti nevhodným. Kvantitativní přístup by byl velice komplikovaný a nákladný, a navíc by výsledek nebyl dostatečně validní, protože čísla a statistiky by nedokázaly plně zachytit relativní povahu ošklivosti.

S vědomím těchto problémů jsem se rozhodl zaměřit na hloubkovou analýzu fenoménu ošklivosti ve fotografii, a to prostřednictvím kvalitativního výzkumu dvou klíčových kategorií – fyzické a estetické ošklivosti. Tento výzkum jsem provedl osobně a zaměřil jsem se na empatickou a interpretační analýzu vybraných fotografických děl od čtyř autorů. Abych neochudil čtenáře o širší pohled na fenomén ošklivosti, zařadil jsem do své práce explorativní přehled dalších 16 autorů, jejichž tvorba obsahuje prvky ošklivosti, a doplnil jsem jej o četné ukázky jejich fotografických děl, které jsou nositeli fenoménu ošklivosti. Tímto výzkumným aktem jsem chtěl dokázat, že fenomén ošklivosti se může ve vybraných fotografiích objevovat najednou v různých podobách a že mnou stanovené typologizační kategorie ošklivosti mohou u těchto fotografických děl navzájem prolínat a potkávat. Tento komplexní přístup mi umožnil lépe pochopit, jak jednotlivá díla komunikují a vyvolávají pocit ošklivosti u diváka.

Navrhovaná metodologie pro výzkum fenoménu ošklivosti ve fotografii pořízené po roce 1945 se skládá z následujících výzkumných procesů:

1. **Identifikace fotografického díla:**
    - Výběr konkrétních fotografií nebo cyklů, které budou analyzovány. Při výběru zohledním různorodost stylů, období a kontextů. Cílem je vybrat díla, která nejlépe reprezentují různé aspekty ošklivosti.
2. **Kontextualizace díla:**
    - Zjištění kontextu vzniku díla, včetně historických, kulturních a osobních okolností, které ovlivnily vznik fotografie. Pochopení autorových záměrů a situace, ve které fotografie vznikala, je klíčové pro správnou interpretaci díla.
3. **Kategorizace ošklivosti:**
    - Určení, do které kategorie ošklivosti dílo spadá. Navržené kategorie zahrnují:
        - Fyzická ošklivost
        - Estetická ošklivost
        - Ošklivost zobrazování násilí a smrti
        - Morální a etická ošklivost
        - Kulturní a relativní ošklivost
        - Psychologická a emocionální ošklivost
        - Sociální a politická ošklivost
4. **Formální analýza:**
    - Analýza vizuálních a formálních prvků fotografie, které přispívají k vnímání ošklivosti. To zahrnuje kompozici, osvětlení, barvy, perspektivu a další technické aspekty. Formální prvky jsou důležité pro pochopení, jak vizuální prostředky ovlivňují divákovo vnímání ošklivosti.

5. **Tematická analýza:**
    - Zkoumání tematických prvků fotografie spojených s ošklivostí. To zahrnuje obsah fotografie, zobrazované subjekty a situace. Tematická analýza umožňuje identifikovat hlavní motivy a poselství, které dílo komunikuje.
6. **Psychologická a emocionální analýza:**
    - Zkoumání emocionálních a psychologických reakcí, které ošklivost ve fotografiích může vyvolávat u diváka, včetně pocitů znechucení, strachu a úzkosti. I když nejsem psycholog, mohu tuto analýzu provádět subjektivním interpretačním způsobem, kde budu reflektovat své vlastní reakce a pocity jako divák. Subjektivní analýza je v kvalitativním výzkumu běžná a uznávaná, pokud je prováděna systematicky a s reflexí vlastních předpokladů.
7. **Sociální a kulturní analýza:**
    - Zkoumání, jak fotografie reflektuje nebo kritizuje společenské a kulturní normy a hodnoty. To zahrnuje analýzu toho, jak fotografie zpochybňuje nebo potvrzuje existující společenské struktury a normy.
8. **Analýza vizuálních znaků ošklivosti:**
    - Tato část výzkumu se zaměřuje na identifikaci a popis konkrétních vizuálních prvků a fyzických znaků ošklivosti, které jsou patrné přímo na fotografiích. To zahrnuje například detaily jako tělesné proporce, výrazné fyzické rysy, oblečení, a prostředí, které přispívají k vnímání ošklivosti. Cílem je analyzovat, jak vizuální a formální prvky fotografie přispívají k vnímání ošklivosti divákem, a to nezávisle na kontextu nebo historických okolnostech.
9. **Analýza kontextuálních znaků ošklivosti:**
    - Tato část výzkumu se zaměřuje na ošklivost, která vyplývá z širšího kontextu fotografie, jako jsou historické, kulturní, sociální, nebo osobní okolnosti, za kterých fotografie vznikla. Zahrnuje analýzu toho, jak tyto kontextuální

faktory přispívají k vnímání ošklivosti. Cílem je identifikovat a analyzovat, jak kontextuální prvky, jako je životní styl subjektů, sociální a kulturní prostředí, nebo autorovy záměry, ovlivňují vnímání ošklivosti na fotografii.

10. **Interpretace a diskuse:**
    - Na základě výše uvedených analýz interpretuji význam fotografie a jejího zobrazení ošklivosti. Diskutuji, jak dílo přispívá k pochopení fenoménu ošklivosti a jakým způsobem může ovlivnit diváka.

Kategorie ošklivosti a vybraní fotografové

Tyto procesy kvalitativního výzkumu jsem aplikoval v rámci dvou vybraných kategorií ošklivosti – fyzické a estetické. Abych však nepřipravil čtenáře o širší pohled na fenomén ošklivosti, zařadil jsem do své práce přehled dalších 16 autorů, jejichž díla obsahují různé aspekty všech navržených kategorií ošklivosti. Tento výběr zároveň ukazuje, jak se mohou jednotlivé kategorie ošklivosti překrývat a vzájemně doplňovat, čímž fenomén ošklivosti ve fotografii získává mnohoznačný a různorodý charakter. Tímto způsobem jsem chtěl ilustrovat, že hranice mezi kategoriemi ošklivosti nejsou pevné a mohou se splývat, což divák podprahově zažívá při pohledu na vybraná fotografická díla. Přehled těchto 16 autorů doplňuje dva klíčové výzkumy, které jsem podrobněji analyzoval, a to v následujících kategoriích:

1. **Fyzická ošklivost:**
    - V této kategorii jsem vybranou metodikou kvalitativního výzkumu zkoumal několik fotografií od dvou autorů. Diana Arbusová byla zastoupena čtyřmi snímky, zatímco Bruce Gilden jedním snímkem. Každého z autorů jsem představil textem a následně analyzoval jejich vybraná díla.
    - Vybraní fotografové: Diana Arbusová, Bruce Gilden

2. **Estetická ošklivost:**

    - V této kategorii jsem vybranou metodikou kvalitativního výzkumu zkoumal několik fotografií od dvou autorů. Cindy Shermanová byla zastoupena jedním snímkem, zatímco Joel-Peter Witkin dvěma snímky. Každého z autorů jsem představil textem a následně analyzoval jejich vybraná díla.
    - Vybraní fotografové: Cindy Shermanová, Joel-Peter Witkin

3.3. Shrnutí metodologické sekce

Tento kvalitativní výzkum, zaměřený na analýzu fyzické a estetické ošklivosti ve fotografii po roce 1945, mi umožnil lépe pochopit a interpretovat fenomén ošklivosti. Díky tomuto zaměření a použití různých analytických přístupů jsem získal komplexní pohled na to, jak jednotlivá díla komunikují ošklivost a jaký mají vliv na diváka. Vzhledem k rozsáhlosti tématu, omezenému časovému rámci a dalším produkčním limitům jsem zvolil explorativní přístup, který kombinuje detailní analýzu vybraných autorů v kategoriích fyzické a estetické ošklivosti s přehledovou studií dalších 16 autorů. Tento explorativní přístup umožňuje položit základy pro budoucí, rozsáhlejší výzkum v této oblasti a přispívá k obohacení teoretického a praktického porozumění fenoménu ošklivosti ve fotografii.

4. Analýza vybraných fotografických děl pořízených po roce 1945 obsahujících různé druhy fenoménu ošklivosti

Vnímání fenoménu ošklivosti ve fotografii je značně subjektivní záležitostí, což představuje výzvu pro metodologické nadefinování vhodného kvalitativního postupu. V této sekci výzkumu jsem se rozhodl zaměřit na podrobnou analýzu fotografických děl čtyř autorů v rámci dvou klíčových typologických kategorií ošklivosti, kterými jsou fyzická a estetická ošklivost. Tyto kategorie zahrnují: 1) **fyzickou ošklivost**, 2) **estetickou ošklivost**.

V rámci těchto dvou klíčových kategorií budu zkoumat vybraná díla od čtyř fotografů. U Diany Arbusové (fyzická ošklivost) budu analyzovat čtyři snímky, u Bruce Gildena (fyzická ošklivost) jeden snímek, u Cindy Shermanové (estetická ošklivost) jeden snímek a u Joela-Petera Witkina (estetická ošklivost) dva snímky. Každého z těchto autorů stručně představím a následně budu analyzovat jejich díla, abych lépe porozuměl, jak jednotliví autoři využívají různé formy ošklivosti ve své tvorbě a jak tyto prvky přispívají k celkovému estetickému a emocionálnímu vyznění jejich děl.

Vedle této detailní analýzy vytvořím v následující kapitole přehledovou studii dalších 16 autorů, jejichž díla obsahují různé aspekty všech navržených kategorií ošklivosti. Tento přehled mi umožní ukázat, jak se jednotlivé kategorie ošklivosti mohou překrývat a vzájemně doplňovat, a tím poskytne širší kontext pro pochopení fenoménu ošklivosti ve fotografii po roce 1945.

4.1. Fyzická ošklivost

V této sekci budu zkoumat vybraná díla od fotografky Diany Arbusové a Bruceho Gildena. Tito autoři představují klíčové osobnosti, jejichž fotografie zachycují prvky fyzické ošklivosti, které budu v této části podrobně analyzovat. Tvorba Diany Arbusové a Bruce Gildena se vyznačuje specifickým zaměřením na zachycení fyzických atributů, které jsou často považovány za ošklivé, což umožní vhodné ukázkové reprezentování a hlubší pochopení tohoto fenoménu v oblasti fotografie pořízené po roce 1945.

4.1.1. Diane Arbusová

4.1.1.1. Informace o autorce

Diana Arbusová (1923–1971) je považována za jednu z nejvýznamnějších amerických fotografek druhé poloviny 20. století. Ve své tvorbě se zaměřovala na dokumentární portréty fyzicky či psychicky stigmatizovaných jedinců, přičemž fenomén ošklivosti se stal téměř jejím autorským rukopisem[412].

Po opuštění módní fotografie se Arbusová začala věnovat subjektivně pojaté portrétní fotografii. Její pozornost přitahovali lidé s netypickou fyzickou konstitucí, v depresivním stavu nebo společenští outsideři. K této transformaci přispěly fotografické kurzy, které v letech 1956-1957 absolvovala u Lisette Modelové v New Yorku. Modelová měla na Arbusovou významný vliv[413]. Nejen že ji naučila základy fotožurnalistiky, ale především ji inspirovala k odvážnému přístupu ve fotografování. Sama Modelová často zachycovala na ulicích škaredé, přízračné, tělnaté či zlověstně se tvářící osoby. Její objektiv se zaměřoval na

[412] (Poláček, 2019), s. 62.

[413] (Phillips, 2003), s. 22; čerpáno z: (Poláček, 2019), s. 62.

lidi na okraji společnosti, jako byli žebráci, liliputi, slepci, alkoholici či příslušníci národnostních menšin s nízkým sociálním statusem[414].

Arbusová byla ovlivněna i dalšími fotografy. Mezi nimi byli Jacob A. Riis, známý svými sociálními sondážemi v prostředí newyorské chudiny, a August Sander, který ve 20. a 30. letech 20. století vytvářel portrétní soubor lidí z různých sociálních vrstev Německa, mezi kterými zaznamenal také osoby trpasličího vzrůstu[415]. Je možné, že Dianu Arbusovou inspirovaly také některé fotografie amerického fotografa Paula Stranda, který při uličním fotografování používal boční objektiv a zachytil na nich i nepříliš vzhledné tváře slepců či mrzutě obézních žen[416]. Významný vliv na Arbusovou měl také americký fotograf Weegee, proslulý svým syrovým dokumentárním stylem. Weegee agresivním způsobem zachycoval následky vražd a nehod v New Yorku 30. a 40. let. Arbusové imponoval jeho energický a rebelský přístup, který kontrastoval s jejím ultra-konzervativním rodinným zázemím[417]. Arbusová dokonce později během života pomáhala zpřístupnit 383 Weegeeho dosud nepublikovaných fotografií, které byly nalezeny mezi 4000 negativy v jeho pozůstalosti po jeho smrti v roce 1968[418].

Diana Arbusová považovala fotografování „ošklivých" lidí za něco rebelského a fascinujícího, což ji přitahovalo už od jejích prvních kroků v oblasti fotografie. Při této činnosti se Arbusová cítila vnitřně tvůrčím způsobem příjemně rozrušená, protože cítila, že dělá něco, co tehdy podle ostatních lidí nebylo žádoucí fotografovat[419]. V tomto smyslu si Arbusová při vyhledávání a fotografování různých ošklivců a bizarně vypadajících outsiderů

[414] (Poláček, 2019), s. 62–63.

[415] (Rubinfien, 2005), s. 4; čerpáno z: (Poláček, 2019), s. 63–64.

[416] (Poláček, 2015), s. 26.

[417] (Rubinfien, 2005), s. 4; čerpáno z: (Poláček, 2019), s. 65.

[418] (Phillips, 2003), s. 57; čerpáno z (Poláček, 2019), s. 65.

[419] (Sontag, 2005), s. 9; čerpáno z: (Poláček, 2019), s. 65–66.

společnosti počínala velice neohroženě a infantilně energicky a představovala tak v kontextu rázu tehdejšího mainstreamového dokumentárního žánru těkající element nebojácné fotografie, který je možné metaforicky přirovnat, podle některých badatelů zkoumající její dílo, k odjištěnému granátu v rukou dítěte[420].

Pro Dianu Arbusovou bylo fotografování ošklivých lidí způsobem, jak vzdorovat a odmítat dobové oslavování krásy, které dominovalo například módnímu průmyslu, kde působil i její manžel, kterému asistovala. Arbusová se tím také zároveň chtěla oprostit od viktoriánských morálně-estetických předsudků její buržoazní židovské rodiny[421]. Pro Arbusovou představovala fotografie zachycující ošklivost a jinakost společenských outsiderů zbraň, pomocí které mohla zachytit latentní odkazy odrážející se v jejím vnitřním zrcadle plném pochyb a depresí[422]. Je rovněž důležité zmínit, že většina ošklivých a podivně vypadajících lidí, které Arbusová fotografovala, si pravděpodobně svou ošklivost neuvědomovala, a proto ochotně Dianě Arbusové pózovala při fotografování[423]. Tento aspekt u Diany Arbusové velice kriticky napadla americká teoretička Susan Sontagová, jak už jsem uvedl v jiné části této disertační práce, podle které mohla některým fotografovaným osobám způsobit stigmatizační psychické trauma, pokud se později poznali na některých výstavách fotografiích Diany Arbusové v kontextu zobrazování fyzicky nehezkých či bizarních lidí. S touto kritikou Sontagové si ovšem dovolím nesouhlasit, protože se v rámci dosažení autenticity jedná o akceptovatelný přístup, bez kterého by nemohly vzniknout tak působivé a z historického hlediska významná fotografická díla Diany Arbusové.

V počátečním období své tvorby (1956–1960) Arbusová objevovala podivnost a přízračnost lidí z citelné distance a toto období lze považovat za dobu, v níž Arbusová teprve hledala svůj fotografický styl práce. Postupně však prolomila ostych a navázala s

[420] (Fulford, 2016); čerpáno z: (Poláček, 2019), s. 66.

[421] (Sontag, 2005), s. 35; čerpáno z: (Poláček, 2019), s. 66.

[422] (Poláček, 2019), s. 66.

[423] (Sakhno, 2018), s. 2; čerpáno z: (Poláček, 2019), s. 66.

fotografovanými objekty bližší kontakt. To jí umožnilo opustit fotožurnalistickou popisnost a přejít k subjektivně pojatým a působivým portrétům[424]. Diane Arbus u lidí, které potkávala, hledala určité chyby nebo vady, které je odlišují od ostatních „normálních" osob[425]. Arbusová fotografovala v různých prostředích – od kinosálů, márnic přes šatny podniků až po „freak" cirkusy, v níž se jako atrakce předváděli lidé s tělesnými vadami a abnormalitami[426]. Její snímky často zachycovaly lidi s neobvyklým zjevem nebo chováním, jako byli transvestité, trpaslíci nebo extrémně obézní jedinci. Tyto fotografie vyvolávaly u diváků různé emoce, od lítosti přes fascinaci až po znepokojení[427].

Fotografie Diany Arbusové z roku 1959 ukazují, že se jí podařilo překonat počáteční ostych a navázat bližší kontakt s fotografovanými subjekty. Například na snímku v jejím domě vidíme usmívající se ruskou trpaslici při zametání podlahy. Tento přístup jí umožnil opustit pouhý popisný styl fotožurnalistiky a přejít k subjektivněji pojatým portrétům. V roce 1960 Arbusová publikovala svou volnou tvorbu v periodikách, například ve fotoeseji „The Vertical Journey" v časopise Esquire, kde zachytila bizarní jedince jako slepého alkoholika Waltera Gregoryho[428] nebo herce Andrewa Ratoucheffa. Její snímky kontrastovaly ošklivost a znepokojující aspekty svých objektů s prostředím vyšších společenských vrstev, což zdůrazňovalo bolestný problém sociální exkluze a nezájem většinové společnosti o tyto zranitelné osoby[429].

---

[424] (Poláček, 2019), s. 66.

[425] (Sontag, 2005), s. 27; čerpáno z: (Poláček, 2019), s. 66.

[426] (Poláček, 2019), s. 66–68.

[427] (Poláček, 2019, s. 66-68.

[428] V deníkových zápisech Diany Arbusové je patrná fascinace nad Gregoryho znetvořeným vzhledem – jeho pokřiveným nosem a malým, znetvořeným okem, kterým neviděl více než nad jeho zjevnou opilostí, kterou předstíral, aby na Arbusovou udělal dojem. O měsíc později Gregory tragicky zahynul pod koly autobusu, což Arbusová zmínila ve své eseji pro Esquire. Tento fakt naznačuje, že Arbusová se o některé své fotografické subjekty skutečně zajímala a jejich osud jí nebyl lhostejný, navzdory některým kritikám, které tvrdily opak. (Poláček, 2019), s. 69.

[429] (Poláček, 2019), s. 68–70.

Diana Arbusová fotografovala nejen účinkující ve freak show v Hubert's Museum v New Yorku, ale také v lunaparcích Coney Islandu a na různých karnevalových akcích. Tady objevovala vizuálně podivné a společností vnímané jako „jiné" typy lidí, které ji fascinovaly. Příkladem je portrét extrémně potetovaného muže s uměleckým jménem Jack Dracula, pořízený v roce 1961. Tato fotografie zobrazuje blízkost a upřímnost mezi Arbusovou a jejím subjektem, což odhaluje citlivost a niternou harmonii muže. Diana Arbusová dokázala i osoby často pejorativně označované jako „zrůdy" či „podivíni" vykreslit jako obyčejné lidi s vnitřní krásou.

V 60. letech se tvorba Diany Arbusové změnila, když začala používat čtvercový formát a elektronický blesk, což zvýraznilo syrovost jejích fotografií. Mezi její nejslavnější snímky patří portrét chlapce s atrapou granátu, který symbolizuje bolest a bezvýchodnost dětství. Arbusová měla schopnost navázat kontakt s podivínskými lidmi a zachytit jejich vnitřní svět. Její fotografie často zobrazují ošklivost jako estetickou dominantu, což vyvolává různé emoce u diváků.

V pozdějších letech se Arbusová zaměřila na dokumentaci mentálně postižených v ústavech, kde vytvořila nepojmenovanou sérii „Untitled". Tyto fotografie zachycují explicitně tělesně znetvořené tváře lidí, často trpících Downovým syndromem, přičemž vytvářejí neobyčejně tísnivou a naléhavou atmosféru s existenciálním přesahem [430]. Arbusové se podařilo zachytit hravost a bezstarostnost těchto lidí, což kontrastuje s jejich znetvořeným vzhledem a tím, že je mainstreamová společnost internovala na okraji společnosti – téměř mimo dosah jejího dohledu[431]. V souběžné době, kdy Arbusová v roce 1970 pracovala na uvedeném cyklu fotografií, se vystupňovaly psychické obtíže autorky, která podobně jako její matka trpěla návaly těžkých depresí a zároveň měla po několika prodělaných hepatitidách zhoršené zdraví. Tyto psychické a zdravotní těžkosti bohužel přispěly k tomu, že ačkoliv se

[430] (Poláček, 2019, s. 64.

[431] (Poláček, 2019), s. 76–83.

Arbusová dožila velké mezinárodní slávy a ocenění za její mimořádnou fotografickou tvorbu, tak v červenci roku 1971 bohužel spáchala sebevraždu.

V závěru této sekce, která měla přiblížit tuto fotografku, je možné konstatovat, že dílo Diany Arbusové je nutné považovat za klíčové v kontextu zobrazování fenoménu fyzické ošklivosti ve fotografii. Její schopnost zachytit „jiné“ lidi s empatií a hloubkou, stejně jako její odvaha konfrontovat společenská tabu, z ní činí jednu z nejvýznamnějších fotografek 20. století.

4.1.1.2. Analýza fenoménu ošklivosti na vybraných fotografiích Diany Arbusové

4.1.1.2.1. Identifikace vybraných fotografických děl k výzkumu

Do této sekce disertační práce zasvěcené výzkumu vybraných fotografických děl Diany Arbusové, které zachycují fenomén fyzické ošklivosti, jsem se rozhodl zařadit následující snímky. Tyto fotografie vhodným způsobem vystihují důležité aspekty tvorby Diany Arbusové, v nichž je viditelně přítomný fenomén fyzické ošklivosti:

1. „Russian Midget Friends in a Living Room on 100th Street, N.Y.C." (1963)
2. „Patriotic Young Man with a Flag, N.Y.C." (1967)
3. „Jewish Giant at Home with His Parents in the Bronx, New York" (1970)
4. „Untitled 1" (1970-1971)

Tyto fotografie představují reprezentativní výběr z díla Diany Arbusové, který umožňuje hloubkovou analýzu její umělecké vize a přístupu k zobrazování jedinců na okraji společnosti. Arbusová ve své tvorbě často zachycovala osoby s fyzickými anomáliemi nebo ty, kteří se vymykali konvenčním představám o kráse a normalitě. Její dílo tak nabízí unikátní pohled na fenomén fyzické ošklivosti v kontextu americké společnosti 60. a 70. let 20. století.

Každá z vybraných fotografií přináší specifický úhel pohledu na téma fyzické ošklivosti a zároveň odráží Arbusové charakteristický styl, který kombinuje dokumentární přístup s hlubokou empatií k fotografovaným subjektům.

Tato sekce disertační práce se zaměří na detailní rozbor uvedených snímků dle stanovené metodiky kvalitativního výzkumu, jejich kontextualizaci v rámci Arbusové tvorby a širšího umělecko-historického kontextu, a na analýzu způsobu, jakým tyto fotografie přispívají k diskurzu o fyzické ošklivosti ve fotografickém umění.

4.1.1.2.1.1. Fotografie: Diane Arbus, Russian Midget Friends in a Living Room on 100th Street, N.Y.C., 1963

4.1.1.2.1.1.1. Identifikace fotografického díla

Snímek „Russian Midget Friends in a Living Room on 100th Street, N.Y.C., 1963“ od Diany Arbusové je jedním z významných děl této americké fotografky, která je známá svým zaměřením na okrajové skupiny společnosti. Tato fotografie byla pořízena v roce 1963 a je součástí širšího cyklu, který zkoumá životy lidí žijících na okraji společnosti.



Diane Arbus, Russian Midget Friends in a Living Room on 100th Street, N.Y.C., 1963.

Fotografie „Russian Midget Friends in a Living Room on 100th Street, N.Y.C., 1963“ je jedním z nejznámějších děl Diany Arbusové. Arbusová byla fascinována lidmi, kteří byli považováni za jiné nebo odlišné a často fotografovala jedince s fyzickými nebo

mentálními odlišnostmi. Tato konkrétní fotografie zobrazuje skupinu ruských trpaslíků v obývacím pokoji na 100. ulici v New Yorku[432].

4.1.1.2.1.1.2. Kontextualizace díla

Diana Arbusová se narodila v roce 1923 v New Yorku do bohaté rodiny obchodníků. V roce 1956 opustila komerční fotografii a začala se věnovat dokumentární fotografii, často zaměřené na lidi na okraji společnosti. Její práce byla ovlivněna jejími studiemi u Lisette Modelové a jejími vlastními zkušenostmi s depresí a osobními problémy[433]. Fotografie „Russian Midget Friends in a Living Room on 100th Street, N.Y.C., 1963" byla součástí výstavy „New Documents" v Muzeu moderního umění (MoMA) v roce 1967, která představovala novou generaci dokumentárních fotografů[434].

4.1.1.2.1.1.3. Kategorizace ošklivosti

Fenomén ošklivosti přítomný v této fotografii primárně odpovídá „fyzické ošklivosti". Tato kategorie je reprezentována neobvyklými tělesnými proporcemi zobrazených osob s trpasličím vzrůstem, jejich vrásčitými obličeji a masitými prsty, které mohou u diváka vyvolávat pocit diskomfortu či odporu.

Zároveň lze v díle identifikovat prvky „sociální a politické ošklivosti". Arbusová tímto snímkem nepřímo kritizuje tehdejší společnost, která marginalizovala a stigmatizovala osoby s fyzickými odlišnostmi. Fotografie tak odhaluje ošklivost sociálního vyloučení a předsudků vůči lidem, kteří se vymykají běžným normám.

---

[432] (Whetham, 2016)

[433] (Norman, 2023)

[434] (Photoworks, 2023)

V menší míře lze v díle spatřovat i aspekty „psychologické a emocionální ošklivosti“, které se projevují v melancholickém výrazu tváře muže na fotografii, kontrastujícím s úsměvy žen. Tento kontrast může u diváka vyvolávat pocity nepohodlí a introspekce nad vnitřním světem zobrazených osob.

„Estetická ošklivost“ může být v díle přítomna v podobě chaotického uspořádání interiéru a zdánlivého nepořádku v pozadí, což narušuje harmonii kompozice a může přispívat k celkovému dojmu disharmonie.

Tato fotografie tedy celistvě pracuje s několika vrstvami ošklivosti, přičemž dominantní zůstává fyzická ošklivost, která je však Arbusovou využita k hlubší společenské reflexi a kritice.

4.1.1.2.1.1.4. Formální analýza

Kompozice

Fotografie zobrazuje tři osoby sedící v obývacím pokoji. Hlavní subjekty jsou umístěny vlevo od středu snímku, což narušuje tradiční centrální kompozici a posouvá těžiště obrazu. Tento neobvyklý způsob umístění přitahuje divákovu pozornost nejen na samotné postavy, ale také na jejich okolí. Zvláštní důraz je kladen na zrcadlo, které hraje důležitou roli v kompozici a přidává fotografii další rozměr tím, že odráží zadní část místnosti, což vytváří dojem většího prostoru a mnohovrstevnatosti. Pozadí je zaplněno různými předměty, které dodávají snímku kontext a vytvářejí pocit intimity a osobního prostoru. Kompozice vytváří jemný kontrast mezi stabilitou a klidem symetrických prvků v pozadí a neobvyklým umístěním postav, což může vyvolávat pocit nepohodlí nebo disharmonie.

Osvětlení

Osvětlení je měkké a rozptýlené, přirozené denní světlo, které vstupuje do místnosti pravděpodobně okny. Tento typ osvětlení minimalizuje stíny a vytváří přirozeně působící kombinaci rovnoměrného osvětlení na většině plochy celé scény s vykreslení intimně působícího přítmí v pozadí snímku. Tyto světelné podmínky na fotografii zvyšují intimní a empatické vyznění snímku.

Barvy

Fotografie je černobílá, což odstraňuje jakýkoli rušivý vliv barev a soustředí divákovu pozornost na textury, tvary a kompozici. Černobílá fotografie může také evokovat nostalgii nebo pocit minulosti, což může zesilovat vnímání ošklivosti tím, že se divák soustředí na kontrasty a detaily bez rozptylování barevnými prvky.

Perspektiva

Perspektiva je rovná a přímá, což znamená, že fotografka stála na úrovni očí subjektů. Tento způsob perspektivy vytváří pocit rovnosti a intimity mezi divákem a subjekty. Rovná perspektiva také zdůrazňuje realismus a dokumentární charakter fotografie, což může přispívat k pocitu nepohodlí nebo ošklivosti, protože divák je konfrontován s realitou bez jakéhokoli zkreslení.

Technické aspekty

Fotografie byla pořízena středně formátovým fotoaparátem, pravděpodobně Rolleiflexem, který Arbusová často používala. Tento typ fotoaparátu umožňuje vysokou úroveň detailů a ostrosti, což je patrné na texturách a detailech na snímku. Použití středně formátového fotoaparátu také znamená, že Arbusová musela být pečlivá a promyšlená při komponování každého snímku, což přispívá k formální kvalitě fotografie.

4.1.1.2.1.1.4.1. Shrnutí formální analýzy snímku

Fotografie „Russian Midget Friends in a Living Room on 100th Street, N.Y.C., 1963“ od Diany Arbusové využívá asymetrickou kompozici s hlavními subjekty umístěnými vlevo od středu, měkké osvětlení, černobílou paletu, rovnou perspektivu a technické přednosti středně formátového fotoaparátu k vytvoření intimního, realistického a dokumentárního snímku. Toto netradiční umístění postav v kombinaci s využitím zrcadla a detailů v pozadí vytváří mnohovrstevnatý obraz, který přitahuje pozornost diváka nejen k subjektům, ale i k jejich okolí. Tyto formální prvky přispívají k vnímání komplexnosti a potenciální disharmonie scény, umožňují divákovi konfrontovat se s realitou subjektů bez jakéhokoli zkreslení nebo idealizace, a tím podporují Arbusové charakteristický přístup k zobrazování „ošklivosti“ v její dokumentární fotografii.

4.1.1.2.1.1.5. Tematická analýza

Fotografie zobrazuje tři osoby s trpasličím vzrůstem v běžném domácím prostředí, což kontrastuje s běžným zobrazením těchto osob v cirkusovém nebo zábavním kontextu. Arbusová tímto způsobem zpochybňuje společenské normy a stereotypy, které se vztahují k lidem s fyzickými odlišnostmi. Její práce často vyvolává otázky ohledně normality a identity[435].

[435] (Guillot, 2023)

4.1.1.2.1.1.6. Psychologická a emocionální analýza

Fotografie Diany Arbusové může vyvolávat silné emocionální reakce. Její zobrazení lidí s fyzickými odlišnostmi může u diváků vyvolávat pocity znechucení, strachu nebo úzkosti. Arbusová však také ukazuje své subjekty jako hrdé a sebevědomé, což může u diváků vyvolávat pocity znechucení, strachu nebo úzkosti, ale také empatii a úctu[436]. Její práce je často interpretována jako zrcadlo společnosti, které odhaluje její pokrytectví a předsudky[437].

4.1.1.2.1.1.7. Sociální a kulturní analýza

Fotografie „Russian Midget Friends in a Living Room on 100th Street, N.Y.C., 1963" reflektuje a kritizuje společenské normy a hodnoty tím, že zobrazuje lidi s fyzickými odlišnostmi v běžném, neexotickém prostředí. Arbusová tímto způsobem zpochybňuje segregaci a stigmatizaci těchto lidí a ukazuje je jako plnohodnotné členy společnosti[438]. Její práce často vyvolává diskuse o tom, co je považováno za normální a jak společnost zachází s těmi, kteří se odlišují.

4.1.1.2.1.1.8. Analýza vizuálních znaků ošklivosti

Fotografie zobrazuje tři osoby s trpasličím vzrůstem, což je výrazný znak fyzické odlišnosti. Jejich obličeje jsou poznamenány vráskami a sešlostí, což zdůrazňuje jejich věk. Výrazné fyzické rysy, jako jsou vrásky, naduté obličejové partie a masité prsty, přispívají k vnímání ošklivosti. Obzvláště patrné jsou vrásky na tvářích a masité prsty jedné z žen, která se jimi opírá o koleno. Dalším vizuálním prvkem je výraz tváře zobrazených osob na analyzované fotografii. Muž na fotografii má nevýrazný, až depresivní výraz, který může

[436] (Whetham, 2016)

[437] (Hariman, 2007)

[438] (Guillot, 2023)

umocňovat celkový dojem ošklivosti. Naopak ženy se usmívají, což může sice mírně zmírnit negativní vnímání, avšak jejich fyzické odpudivé rysy stále dominují. Prostředí obývacího pokoje, zaplněné různými předměty, sice na jednu stranu vytváří pocit intimity, ale zároveň také může přispívat k percepci nepořádku a chaotičnosti. Tento nepořádek může být do jisté míry vnímán jako vizuální znak ošklivosti, protože narušuje estetickou harmonii snímku.

4.1.1.2.1.1.9. Analýza kontextuálních znaků ošklivosti

Fotografie byla pořízena v roce 1963, v době, kdy lidé s fyzickými odlišnostmi často čelili sociální segregaci a stigmatizaci. Kontext doby a kulturních norem přispívá k vnímání ošklivosti, protože tito lidé na zkoumané fotografii byli často vnímáni jako „jiní" a nepatřiční ve společnosti. Tento faktor sociálního stigmatu je tak jedním z hlavních dobových kontextuálních znaků tohoto snímku a jejich fyzická ošklivost a odlišnost může u diváku kromě emocí odporu, empatie vyvolat i nutkání zvědavosti a senzace. Dojem z fyzické ošklivosti může ze sekundárního hlediska zdůrazňovat uzavřené prostředí, které může divák dostatečně neinformovaný o kontextových podmínkách o těchto konkrétních zachycených osobách a jejich osudech, považovat za jakýsi úkryt fyzických „monster" (alias „freaks"), kam by se mohl člověk zatížený předsudky o lidech trpících tělesnou vadou růstu bát jít, což může ještě zdůrazňovat atmosféra světelného přítmí a znaky určitého nepořádku, který je v dané místnosti patrný v pozadí snímku.

4.1.1.2.1.1.10. Shrnutí celkové analýzy snímku. Interpretace a diskuse

Fotografie „Russian Midget Friends in a Living Room on 100th Street, N.Y.C., 1963“ od Diany Arbusové využívá centrální kompozici, měkké osvětlení, černobílou paletu, rovnou perspektivu a technické přednosti středně formátového fotoaparátu k vytvoření intimního, realistického a dokumentárního snímku. Tyto formální prvky přispívají k vnímání ošklivosti tím, že divákovi umožňují konfrontovat se s realitou subjektů bez jakéhokoli zkreslení nebo idealizace.

Fotografie zobrazuje tři osoby s trpasličím vzrůstem v běžném domácím prostředí, což kontrastuje s běžným zobrazením těchto osob v cirkusovém nebo zábavním kontextu. Arbusová tímto způsobem zpochybňuje společenské normy a stereotypy, které se vztahují k lidem s fyzickými odlišnostmi. Její práce často vyvolává otázky ohledně normality a identity.

V díle lze identifikovat několik vrstev ošklivosti. Dominantní je fyzická ošklivost, reprezentovaná neobvyklými tělesnými proporcemi, vráskitými obličeji a masitými prsty zobrazených osob. Zároveň je přítomna sociální a politická ošklivost, která se projevuje v kritice společnosti marginalizující osoby s fyzickými odlišnostmi. Psychologická a emocionální ošklivost je patrná v kontrastu mezi melancholickým výrazem muže a úsměvy žen. Estetická ošklivost se projevuje v chaotickém uspořádání interiéru a zdánlivém nepořádku v pozadí.

Zobrazení lidí s fyzickými odlišnostmi může u diváků vyvolávat různorodé emoce – od znechucení, strachu a úzkosti až po empatii a úctu. Diana Arbusová tímto snímkem kritizuje společenské normy tím, že zobrazuje lidi s fyzickými odlišnostmi jako plnohodnotné členy společnosti, což vyvolává diskuse o normalitě a sociální segregaci.

Fyzická odlišnost a kontext doby, kdy lidé s tělesnými vadami čelili sociální segregaci, přispívají k celkovému vnímání ošklivosti v této fotografii. Arbusová tak využívá různé aspekty ošklivosti k hlubší společenské reflexi a kritice, čímž překračuje pouhé dokumentární zachycení reality a vytváří komplexní umělecké dílo s významným sociálním přesahem. Tento

přístup umožňuje pozorovateli zapojit se do rozjímání o estetické dimenzi, stejně jako o společenských a kulturních konvencích, které formují naše chápání krásy a ošklivosti. V důsledku toho získává práce význam a objevuje se jako zásadní příspěvek k diskurzu kolem lidské rozmanitosti a přijetí odchylek.

4.1.1.2.1.2. Fotografie: Diane Arbus, Patriotic Young Man with a Flag, N.Y.C., 1967

4.1.1.2.1.2.1. Identifikace fotografického díla

Fotografie „Patriotic Young Man with a Flag, N.Y.C., 1967“ od Diany Arbusové je jedním z jejích nejznámějších děl, které zachycuje mladého muže s americkou vlajkou v době vrcholu války ve Vietnamu. Tato fotografie je součástí širšího cyklu Arbusové, ve kterém se zaměřovala na portréty jednotlivců v davu, místo aby dokumentovala masové demonstrace jako takové[439].



Diane Arbus, Patriotic Young Man with a Flag, N.Y.C., 1967.

[439] (National Galleries of Scotland, 2024)

Snímek „Patriotic Young Man with a Flag, N.Y.C., 1967“ je součástí cyklu portrétů, které Arbusová vytvořila v 60. letech 20. století. Tento cyklus se zaměřuje na jednotlivce, kteří se často nacházejí na okraji společnosti nebo představují neobvyklé či kontroverzní postavy. Arbusová byla známá svým přímým a nekompromisním přístupem k portrétování, což je patrné i v této fotografii[440].

4.1.1.2.1.2.2. Kontextualizace díla

Fotografie vznikla v roce 1967, tedy v době, kdy válka ve Vietnamu byla na svém vrcholu a veřejné mínění ve Spojených státech bylo silně rozdělené. V této době se konaly jak protesty proti válce, tak i pochody na podporu amerických vojáků ve Vietnamu[441]. Arbusová se rozhodla nezachycovat masové demonstrace, ale místo toho se zaměřila na jednotlivé tváře, které ji zaujaly. Tento přístup jí umožnil vytvořit intimní a silně osobní portréty, které často vyvolávají nepohodlí u diváka[442].

4.1.1.2.1.2.3. Kategorizace ošklivosti

Fenomén ošklivosti přítomný v této fotografii lze kategorizovat do několika rovin. „Fyzická ošklivost“ je v díle nejvýraznější. Projevuje se především v podobě těžkého akné pokrývajícího tvář mladého muže, jeho poškozených zubů a celkově zanedbaného vzhledu. Tyto fyzické nedokonalosti jsou zvýrazněny ostrým frontálním osvětlením, které nemilosrdně odhaluje každý detail.

„Sociální a politická ošklivost“ se v díle projevuje nepřímou kritikou tehdejší společnosti, která byla silně polarizovaná kvůli válce ve Vietnamu. Arbusová tímto snímkem

[440] (National Galleries of Scotland, 2024)

[441] Tamtéž.

[442] Tamtéž.

zpochybňuje nekritický patriotismus a slepou oddanost vlasti, které byly často propagovány jako ctnosti. Fotografie tak odhaluje ošklivost sociálního rozdělení a manipulace veřejného mínění prostřednictvím národních symbolů.

„Psychologická a emocionální ošklivost" je patrná v kontrastu mezi patriotickým nadšením mladíka a jeho fyzickou odpudivostí. Výraz jeho tváře, který lze popsat jako přihlouplý škleb, může evokovat dojem psychické lability nebo nižšího intelektu, což přispívá k celkovému pocitu nepohodlí při pohledu na fotografii.

„Estetická ošklivost" je v díle přítomna prostřednictvím použití tvrdého osvětlení, které vytváří ostré kontrasty a zdůrazňuje každou nedokonalost. Neupravený vzhled mladíka a celková kompozice narušují tradiční estetické normy, čímž Arbusová záměrně vytváří vizuálně znepokojivý obraz.

„Kulturní a relativní ošklivost" se v díle projevuje zpochybněním dobových norem krásy a patriotismu. Arbusová poukazuje na relativitu těchto konceptů v různých kulturních a historických kontextech. Zatímco pro některé mohly projevy nadšeného vlastenectví představovat pozitivní hodnotu, pro jiné, zejména v kontextu kontroverzní války ve Vietnamu, mohl tento fenomén působit odpudivě a nemorálně.

Tato fotografie tedy důmyslně operuje s několika rovinami ošklivosti, přičemž dominantní zůstává fyzická odlišnost, kterou Arbusová využívá jako prostředek k pronikavější společenské reflexi a kritice.

4.1.1.2.1.2.4. Formální analýza

Kompozice

Kompozice této fotografie je centrální, což přitahuje pozornost diváka přímo na subjekt. Fotografka Diana Arbusová umístila mladého muže přesně do středu snímku, čímž zvýraznila jeho postoj a výraz. Tento centrální rámec umocňuje vnímání intenzity a téměř

přímého pohledu do očí, které jen se slabým rozdílem míjejí objektiv fotoaparátu Diany Arbusové. Subjekt drží vlajku USA, jejíž hrana vytváří na snímků působivě kontrastující motiv diagonály a zároveň její grafický a symbolický motiv vizuálně koresponduje jako repetitivní kompoziční prvek se symbolem americké vlajky na připnutém odznaku, což přidává další vrstvu k interpretaci obrazu a jeho významu.

Osvětlení

Osvětlení je na této fotografii klíčové. Arbusová použila přímé, možná bleskové osvětlení, které vytváří ostré kontrasty a zdůrazňuje texturu pleti, její fyzické vady a odpudivosti a zároveň plasticky zvýrazňuje i oblečení zobrazeného muže na snímku. Světlo působí tvrdě, což zvýrazňuje detaily obličeje a jeho nedokonalosti. Tento přístup přispívá k vnímání ošklivosti tím, že odhaluje a zdůrazňuje každý detail, který by mohl být za měkčího osvětlení skryt či by nebyl divákem tak výrazně vnímán, jako například při fotografování v podmínkách přirozeného ambientního osvětlení.

Barvy

Fotografie je černobílá, což odstraňuje rozptýlení způsobené barvou a soustřeďuje pozornost na formu a texturu. Tónování je silně kontrastní, s hlubokými černými a jasnými bílými tonálními plochami, což dodává zkoumanému dramatický efekt a umocňuje vizuální razantnost snímku. Černobílé zpracování může také evokovat určitou nadčasovost a univerzálnost zobrazovaného tématu.

Perspektiva

Perspektiva je přímá a frontální, což znamená, že fotografka a subjekt byli na stejné úrovni. Tento způsob pohledu působí konfrontačně a intimně zároveň, jako by divák stál přímo před subjektem. Tento přístup zvyšuje pocit nepohodlí z narušení intimní zóny a intenzity blízkého kontaktu s fotografovanou osobou, což přispívá k silnějšímu vnímání ošklivosti ve fotografii.

Technické aspekty

Fotografie je ostrá a detailní, což naznačuje použití kvalitního objektivu a pevného držení kamery autorkou snímku. Každý detail je jasně viditelný, od struktury oblečení po texturu pleti a vlasy. Technická preciznost v kombinaci s výrazným osvětlením a kompozicí zvyšuje celkový dojem autenticity a bezprostřednosti, což přispívá k celkovému impaktnímu vnímání fenoménu ošklivosti nacházející se ve fotografii.

4.1.1.2.1.2.4.1. Shrnutí formální analýzy snímku

Fotografie „Patriotic Young Man with a Flag, N.Y.C., 1967" od Diany Arbusové je silným příkladem toho, jak formální prvky fotografie mohou ovlivnit vnímání subjektu. Použití centrální kompozice, tvrdého osvětlení, černobílého formátu, přímé perspektivy a technické preciznosti přispívá k pocitu nepohodlí a intenzity. Tyto prvky společně vytvářejí obraz, který zdůrazňuje detaily a nedokonalosti, čímž podporuje vnímání ošklivosti.

4.1.1.2.1.2.5. Tematická analýza

Snímek zobrazuje mladého muže s americkou vlajkou a odznakem s nápisem „I'm Proud", což v češtině můžeme přeložit jako „Jsem hrdý". Tvář zachyceného mladíka je osvětlena bleskem, což zdůrazňuje jeho ošklivě vypadající akné, popraskané zuby a lesklou košili. Tento způsob osvětlení a kompozice vytváří syrový obraz, který je jak oslavou nadšení mladého člověka identifikující s podporou své vlasti, tak i podprahovou kritikou amerického patriotismu. Fotografie zachycuje kontrast mezi idealizovaným obrazem amerického nacionalismu a realitou zobrazenou skrze fyzické nedokonalosti mladíka[443]. Toto dílo lze interpretovat jako kritický pohled na nekritický patriotismus v době kontroverzní války ve Vietnamu[444]. Fotografie tak odráží širší kulturní kontext té doby, kdy byl americký

[443] (Rowe, 2016)

[444] (National Galleries of Scotland, 2024)

patriotismus vystavován ostré kritice nejen kvůli válce ve Vietnamu, ale i kvůli domácím sociálním problémům. Ošklivost, kterou Arbusová v této práci odhaluje, není jen fyzická; zároveň představuje symbolickou reprezentaci vnitřních konfliktů mladé generace, která se potýká s rozporuplnými hodnotami a očekáváními společnosti. Snímek tak nabízí divákovi nejen portrét jedince, ale i kritický vhled do společenského klimatu doby.

4.1.1.2.1.2.6. Psychologická a emocionální analýza

Fotografie vyvolává silné emocionální a psychologické reakce a může u diváka vyvolávat smíšené pocity. Přímý pohled mladého muže a detaily jeho fyzicky ošklivého vzhledu až hyperrealisticky zvýrazněné frontálním zábleskem fotografického blesku, mohou u diváka vyvolat emoce evokující pocity nepohodlí, znechucení nebo dokonce strachu, protože šeredný muž na snímku může někomu připadat dokonce jako nebezpečný fanatický maniak. Nelítostná syrovost fyzické ošklivosti zobrazeného muže na fotografii může ovšem na druhou stranu u diváků vyvolat duševní pohnutky odporu kvůli nemilosrdnému zobrazení jeho fyzických nedokonalostí[445] a empatické pocity lítosti nad tím, že jej takto autorka snímku zachytila v nelichotivém světle.

Arbusová mohla často využívat tyto reakce diváku hledící na její fotografie k tomu, aby diváka přinutila přemýšlet o hlubších otázkách lidské existence a společnosti. Arbusová svým přímým stylem nutí diváka konfrontovat se s realitou, která může být nepohodlná. V tomto případě může tato analyzovaná fotografie vyvolávat otázky ohledně role patriotismu, války a individuální identity jedince[446], který je díky svému odpudivému vzhledu outsiderem ve společnosti, na jejíž podporu tak vehementně vystoupil. Arbusová často využívala tyto reakce diváků na její fotografie k tomu, aby je donutila přemýšlet o hlubších otázkách lidské existence a společnosti. Tato analyzovaná fotografie může evokovat otázky ohledně role

[445] (Rowe, 2016)

[446] (National Galleries of Scotland, 2024)

patriotismu, války a identity jedince, který je kvůli svému odpudivému vzhledu outsiderem ve společnosti, kterou tak vehementně podporuje. Psychologicky vzato, snímek může vyvolávat zamyšlení nad tím, jak se tento jedinec vyrovnává se svým postavením ve společnosti a jak vnímá svoji vlastní hodnotu v souvislosti s tímto vyloučením. Fotografie tak poskytuje hlubší reflexi o vztahu mezi fyzickým vzhledem a společenským přijetím, ale i o tom, jak vnější okolnosti mohou formovat individuální identitu a sounáležitost.

4.1.1.2.1.2.7. Sociální a kulturní analýza

Fotografie reflektuje a kritizuje společenské a kulturní normy té doby. V době, kdy byla pořízena, byla americká společnost silně polarizovaná kvůli válce ve Vietnamu. Arbusová svým dílem zpochybňuje slepou oddanost a nacionalismus, které byly často propagovány jako ctnosti[447]. Arbusová ukazuje rozpor mezi idealizovaným obrazem amerického patriotismu a realitou obyčejných lidí[448]. Fotografie také zkoumá, jak se jednotlivci identifikují s národními symboly a jak tyto symboly mohou být použity k manipulaci veřejného mínění[449]. Zároveň tato fotografie rovněž zpochybňuje dobové normy krásy, protože takto přímé zobrazení fyzické ošklivosti nebylo v kontextu dokumentárního zobrazování tehdejších demonstrací spojených s válkou ve Vietnamu obvyklé.

4.1.1.2.1.2.8. Analýza vizuálních znaků ošklivosti

Fotografie vykazuje několik výrazných vizuálních prvků, které přispívají k vnímání ošklivosti. Nejvýraznějším prvkem je stav pleti mladého muže. Jeho tvář je postižena těžkým akné, které je zvýrazněno ostrým frontálním osvětlením. Kožní záněty pokrývají zejména spodní část obličeje, což vytváří dojem nečistoty a může u diváka vyvolávat pocit odporu.

[447] (Rowe, 2016)

[448] (National Galleries of Scotland, 2024)

[449] Tamtéž.

Dalším výrazným znakem fyzické ošklivosti je stav jeho zubů. Některé z nich jsou viditelně poškozené, zkřivené a jeden z předních zubů má v dolní části odlomenou část. Tento detail přispívá k celkovému dojmu zanedbanosti.

Výraz mladíka lze popsat jako přihlouplý škleb, který v kombinaci s intenzivním pohledem může evokovat dojem psychické lability nebo nižšího intelektu. Neupravený vzhled, neuspořádanost jeho obleku a celkový zanedbaný vzhled zesilují dojem fyzické ošklivosti a mohou naznačovat jeho příslušnost k nižší sociální vrstvě. Použití přímého, pravděpodobně bleskového osvětlení vytváří ostré kontrasty, které zdůrazňují texturu pleti, její vady a nedokonalosti. Tento způsob osvětlení nemilosrdně odhaluje každý detail, který by za měkčího světla mohl zůstat skryt.

4.1.1.2.1.2.9. Analýza kontextuálních znaků ošklivosti

Fotografie vznikla v roce 1967, během vrcholu kontroverzní války ve Vietnamu, kdy bylo veřejné mínění ve Spojených státech silně rozdělené. Kontextuální znaky ošklivosti v této fotografii zahrnují kritiku nekritického patriotismu. Fotografie zachycuje kontrast mezi idealizovaným obrazem amerického nacionalismu a realitou zobrazenou skrze fyzické nedokonalosti mladíka. Toto dílo lze interpretovat jako kritický pohled na slepou oddanost vlasti v době kontroverzní války ve Vietnamu. Snímek reflektuje a kritizuje společenské a kulturní normy té doby. Arbusová zpochybňuje slepou oddanost a nacionalismus, které byly často propagovány jako ctnosti a pomocí zdůraznění fyzické škaredosti muže se autorka snaží tyto společenské aspekty doby ošklivizovat.

Mladík na fotografii drží vlajku USA a nosí odznak „I'm Proud“, což symbolizuje jeho hrdost a patriotismus. Fotografie Arbusové v této souvislosti může zkoumat, jak se jednotlivci identifikují s národními symboly a jak tyto symboly mohou být použity k manipulaci veřejného mínění. Zároveň zpochybňuje dobové normy krásy tím, že přímočaře zobrazuje fyzickou ošklivost, což nebylo v kontextu dokumentárního zobrazování tehdejších demonstrací obvyklé. Někteří diváci mohou vnímat takto syrovou formu zobrazení jako

určitou formu dehonestace fyzicky ošklivého mladého muže, zejména kvůli téměř hyperrealistickému zvýraznění fyzických vad jeho tváře.

Fotografie může být interpretována jako zobrazení společensky vyčleněného jedince, který se možná naivně snaží nalézt své místo ve společnosti a identifikovat se s dominantní kulturou prostřednictvím výrazných symbolů patriotismu. Téměř přímý pohled mladého muže, který jen jakoby lehce přehlíží směrem do přízračné prázdnoty mysli objektiv fotoaparátu Arbusové a detaily jeho fyzicky odpudivého vzhledu mohou u diváka vyvolávat smíšené pocity nepohodlí, znechucení nebo dokonce strachu. Arbusová tímto svým dílem nutí diváka konfrontovat se s nepohodlnými aspekty lidské existence a společnosti.

4.1.1.2.1.2.10. Shrnutí celkové analýzy snímku. Interpretace a diskuse

Fotografie „Patriotic Young Man with a Flag, N.Y.C., 1967“ od Diany Arbusové je komplexním uměleckým dílem, které prostřednictvím formálních a kontextuálních prvků zkoumá témata patriotismu, identity a fyzické ošklivosti. Centrální kompozice, tvrdé osvětlení, černobílý formát, přímá perspektiva a technická preciznost společně vytvářejí obraz, jenž zdůrazňuje detaily a nedokonalosti, čímž podporuje vnímání šerednosti.

Tato fotografie pracuje s několika vrstvami ošklivosti. Dominantní je „fyzická ošklivost“, projevující se těžkým akné, poškozenými zuby a celkově zanedbaným vzhledem mladíka. „sociální a politická ošklivost“ se projevuje v kritice nekritického patriotismu a polarizace společnosti během války ve Vietnamu. „Psychologická a emocionální ošklivost“ je patrná v kontrastu mezi patriotickým nadšením a fyzickou odpudivostí subjektu. „Estetická ošklivost“ je přítomna v použití tvrdého osvětlení a narušení tradičních estetických norem. „Kulturní a relativní ošklivost“ se projevuje zpochybněním dobových norem krásy a patriotismu, poukazujíc na jejich relativitu v různých kontextech.

Fotografie může být vnímána jako zobrazení sociálně vyloučeného jedince, který se naivně snaží nalézt své místo ve společnosti a identifikovat se s dominantní kulturou prostřednictvím výrazných symbolů patriotismu. Téměř přímý pohled mladého muže a detaily jeho fyzicky odpudivého vzhledu mohou u diváka vyvolávat pocity nepohodlí, znechucení či strachu. Toto dílo Arbusové funguje jako vizuální stimul, který diváka vyvádí z komfortní zóny a nutí jej čelit nepohodlným pravdám o lidské podmíněnosti a sociálních nerovnostech. Celková analýza snímku ukazuje, jak formální prvky fotografie mohou ovlivnit vnímání subjektu a zdůraznit fyzickou ošklivost jako prostředek sociální a kulturní kritiky.

4.1.1.2.1.3. Fotografie: Diane Arbus, Jewish Giant At Home With His Parents In The Bronx, New York, 1970

4.1.1.2.1.3.1. Identifikace fotografického díla

Fotografie „Jewish Giant At Home With His Parents in the Bronx, New York, 1970“ od Diany Arbusové je jedním z jejích nejznámějších děl, které zachycuje Eddieho Carmela, známého jako „židovský obr“, spolu s jeho rodiči v jejich domě v Bronxu. Tato fotografie je významná svým kontextem a interpretací, která odhaluje Arbusové jedinečný přístup k zobrazování lidí na okraji společnosti.



Diane Arbus, Jewish Giant At Home With His Parents In The Bronx, New York, 1970.

Fotografie zobrazuje Eddieho Carmela, muže s akromegalií[450], stojícího vedle svých výrazně menších rodičů v jejich obývacím pokoji v Bronxu[451]. Tento snímek je součástí Arbusové širšího zájmu o dokumentování lidí, kteří se nějakým způsobem vymykali společenským normám.

4.1.1.2.1.3.2. Kontextualizace díla

Fotografie vznikla v roce 1970 a je součástí širšího kontextu Arbusové tvorby, která se zaměřovala na zkoumání identity a jinakosti. Eddie Carmel, který trpěl akromegalií, byl známý jako cirkusový obr[452]. Carmel byl synem imigrantů z Tel Avivu. Do 15 let žil normální život, než se u něj začala projevovat akromegalie způsobující extrémní růst. Kvůli svému vzhledu nemohl dokončit školu ani najít běžné zaměstnání, cítil se jako vyvrhel. Přijal proto život v zábavním průmyslu, kde svou fyzickou výjimečnost, která mu byla zároveň prokletím, oslavoval a zveličoval[453].

Arbusová se s Carmelem poprvé setkala v roce 1960 při fotografování v cirkuse Ringling Brothers and Barnum & Bailey. Arbusová se zajímala především o Carmelovu rodinnou situaci. Otec toužil vrátit se do Izraele, ale kvůli synově nemoci to nebylo možné. Syn nesdílel náboženské přesvědčení rodičů ani touhu po Izraeli. Arbusová vnímala matku jako jakéhosi „mírotvorce“ mezi otcem a synem[454]. Diana Arbusová Carmela postupem času

[450] Akromegalie představuje hormonální poruchu. Jedná se o stav charakterizovaný abnormálním zvýšením sekrece růstového hormonu somatotropinu z hypofýzy, přetrvávající až do dospělosti. To má za následek zvětšení periferních částí těla, jako jsou prsty, nos, brada, dolní čelist a lícní kosti, stejně jako vnitřní orgány, což vede ke škodlivým účinkům na celkové zdraví a potenciálu závažných zdravotních komplikací. (Akromegalie, 2001)

[451] (The Jewish Museum, 2001)

[452] (Lubow, 2014)

[453] (The Jewish Museum, 2001)

[454] (DeCarlo, 2004)

několikrát fotografovala, ale tato ikonická fotografie, kterou zde analyzuji, vznikla až o deset let později, v roce 1970[455]. V této souvislosti je vhodné uvést, že Arbusová udržovala dlouhodobé vztahy s mnoha svými subjekty, což jí umožnilo zachytit intimní momenty jejich životů.

4.1.1.2.1.3.3. Kategorizace ošklivosti

Fotografie „Jewish Giant At Home With His Parents In The Bronx, New York, 1970" představuje dominantní přítomnost „fyzické ošklivosti", jak je charakterizována v rámci této kategorie. Eddie Carmel, známý jako „židovský obr", trpěl akromegalií, což způsobovalo jeho extrémní růst a deformaci tělesných proporcí, čímž se zcela odlišoval od běžných představ o kráse a estetické harmonii. Jeho disproporční postava, hrb na zádech a velké ruce v kontrastu s malým prostorem bytu a drobnými postavami rodičů vytváří silný vizuální dojem fyzické anomálie. Tato výrazná tělesná abnormalita je podtržena detaily, jako je znečištění na jeho kalhotách, které odkazuje na ztrátu tělesné kontroly a dále posiluje vnímání fyzické degradace.

Kromě „fyzické ošklivosti" lze na snímku identifikovat i aspekty „sociální a politické ošklivosti". Eddie Carmel, stejně jako mnoho dalších jedinců s tělesnými deformacemi v té době, byl marginalizován společností, která ho vnímala spíše jako atrakci než jako člověka. Arbusová svým snímkem odhaluje krutou realitu tehdejšího zacházení s tělesně postiženými lidmi, kteří byli nuceni pracovat v cirkusech a předvádět svou odlišnost, což z nich činilo objekty posměchu a strachu. Fotografie tak reflektuje sociální nespravedlnost a dehumanizaci jedinců, kteří se vymykali normám společnosti, a tím upozorňuje na sociální ošklivost v přístupu k těmto lidem. Tímto snímkem Arbusová nejen zobrazuje fyzické odlišnosti Eddieho Carmela, ale také odhaluje výrazné společenské nerovnosti, které byly zakotveny v kulturních a politických strukturách té doby. Fotografie tak vyvolává diskusi o tom, jak

[455] (Lubow, 2014)

mocenské vztahy ve společnosti definují postavení jedinců mimo normu, a zároveň vybízí k přehodnocení toho, jak tyto osoby byly využívány pro pobavení a ekonomický zisk, čímž se prohlubovala jejich marginalizace.

Na snímku lze dále rozeznat „psychologickou a emocionální ošklivost". Vztah mezi Carmelem a jeho rodiči, zvláště matkou, je vizuálně nabitý napětím, což může u diváka vyvolávat pocity nepohodlí. Velikostní kontrast mezi synem a jeho rodiči vyvolává dojem izolace a odcizení, zatímco matčin výraz směrem k synovi naznačuje obavy či nejistotu. Emocionální tíseň se zde projevuje nejen v kontrastu fyzických proporcí, ale také v psychickém napětí, které zobrazuje složitost rodinných vztahů zatížených Eddieho fyzickou abnormalitou.

4.1.1.2.1.3.4. Formální analýza

Kompozice

Fotografie je komponována tak, aby vyvolávala pocit disharmonie a nepohodlí. Eddie Carmel na fotografii Arbusové označený jako „Jewish Giant"[456], je umístěn vlevo, kde zaujímá dominantní pozici nejen svou výškou, ale i umístěním v rámci prostoru. Arbusová na snímku plně využívá kompozičních zákonitostí zlatého řezu a efekt tohoto kompozičního postupu umocňuje půlkulatá linie Carmelových výrazně shrbených zad. Tvar kontur obřích nohou působivě evokuje linie dvou diagonál, které jsou v kontrapunktu s odlišným nakloněním Carmelovy hole, o kterou se opírá. Imaginární linii diagonály můžeme na snímku detekovat ve směru přímého očního kontaktu, který má Carmel se svou matkou, která na něj hledí směrem vzhůru. Obrovy rodiče, stojící vpravo, jsou zobrazeni jako malé postavy, což vytváří sugestivní kontrast, který zdůrazňuje jeho nadměrnou velikost. Tato celková kompozice fotografie Arbusové přispívá k vnímání groteskności a anomálie. Arbusová v této fotografii využívá také kontrast mezi otevřeným prostorem v horní části snímku a těsností kompozice

[456] Do českého jazyka to lze přeložit jako „Židovský obr".

níže, kde jsou postavy situovány. Prázdné místo nad hlavou Eddieho Carmela nejen umocňuje jeho ohromnou výšku, ale zároveň vytváří pocit, že do prostoru nepatří nebo se z něj doslova vymyká. Tento kompoziční prvek může symbolizovat jeho izolaci od ostatních lidí a společnosti jako celku. Zároveň podtrhuje jeho odlišnost a fyzickou dominanci, kterou už tak jasně zobrazuje jeho postava v kontrastu s malými rodiči.

Osvětlení

Osvětlení na fotografii je měkké a rovnoměrné, ale zároveň ponuré, což dodává scéně melancholický nádech. Světlo přichází pravděpodobně ze zábleskového zařízení Arbusové a světlé stěny bytu ho rozptylují odrazem rovnoměrně po místnosti. Nicméně i tak záblesk světla produkuje na fotografované scéně jemné stíny a zvýrazňuje tak textury na postavách i v prostředí. Rozdílná tonalita a struktura viditelná na kalhotách obřího muže podprahově zdůrazňuje částečné znečištění tohoto oděvu, které graduje v oblasti jeho rozkroku, kde je patrná dokonce skvrna evokující částečný průsak moči. Světelné podmínky tohoto snímku Arbusové zvyšují dramatičnost scény, kterou umocňuje i výrazná vinětace na okrajích snímku, a přispívá tak k celkovému vnímání bizarní podivnosti a neobvyklosti snoubené s výraznými prvky fyzické ošklivosti.

Barvy

Přestože fotografie je černobílá, kontrasty mezi světlými a tmavými oblastmi jsou výrazné. Černobílá škála zvyšuje dramatičnost a napětí obrazu, což by v barevném provedení nemuselo být tak silně vnímáno. Monochromatický styl navíc podtrhuje historický kontext a nadčasovost scény.

Perspektiva

Perspektiva je zvolena tak, aby zdůrazňovala gigantismus Eddieho Carmela. Fotografka drží svůj aparát pravděpodobně pod úrovni očí rodičů a snímá tak „židovského obra“ mírným nakloněním fotoaparátu směrem vzhůru, což způsobuje, že Eddie vyčnívá nad rámec běžné perspektivy a působí ještě vyšší a monumentálnější. Tento úhel pohledu podporuje vnímání monstrózní nepřirozenosti a odlišnosti, což podtrhuje intenzitu zobrazené fyzické ošklivosti.

Technické aspekty

Diana Arbusová použila středně formátový fotoaparát, což umožňuje zachytit detaily s vysokou ostrostí. Tento technický aspekt přispívá k vnímání realismu a autenticity scény. Ostrost detailů na oblečení, tvářích a v interiéru dodává obrazu hloubku a texturu, což umocňuje pocit fyzické přítomnosti a neobvyklosti.

4.1.1.2.1.3.4.1. Shrnutí formální analýzy snímku

Fotografie „Jewish Giant at Home with His Parents in The Bronx, New York, 1970" od Diany Arbus je silným příkladem použití formálních prvků k vyvolání pocitů podivnosti a nepohodlí. Kompozice, osvětlení, barvy, perspektiva a technické aspekty jsou pečlivě zvoleny a využity k zdůraznění gigantismu hlavní postavy a jejího kontrastu s rodiči. Tyto prvky společně vytvářejí obraz, který silně působí na diváka a nutí ho reflektovat o tématech odlišnosti, anomálie a lidské křehkosti.

4.1.1.2.1.3.5. Tematická analýza

Fotografie zobrazuje kontrast mezi obřím synem a jeho rodiči, což vyvolává silné vizuální a emocionální reakce. Snímek Arbusové lze z tematického hlediska interpretovat tak, že zkoumá témata odlišnosti, rodinných vztahů a společenských norem. Arbusová zde zachycuje napětí mezi Carmelovým gigantismem a tradičním rodinným prostředím. Kontrast mezi Carmelovou výškou a jeho rodiči vytváří vizuální metaforu pro jeho odlišnost a potenciální izolaci[457].

[457] (National Galleries of Scotland, 2024)

4.1.1.2.1.3.6. Psychologická a emocionální analýza

Snímek vyvolává směs emocí – od fascinace po duševní rozrušení plynoucí z pocitu nepohodlí. Zároveň i zde může dojít u některých diváku ke stimulaci jejich empatie a pocitu soucitu s nelehkými osudy zobrazovaných osob na snímku. Carmelova impozantní a monstrózní postava kontrastuje s jeho křehkostí a neschopností se v malém bytě narovnat. Vzbuzuje soucit i znepokojení z tělesné abnormality a obtíží, které přináší[458]. Výraz tváře Carmelovy matky, který lze subjektivně interpretovat jako jakýsi „zdánlivý strach", když vzhlíží ke svému synovi, přidává fotografii silnou emocionální hloubku[459]. Postoje a výrazy rodičů lze tak interpretovat tak, že explicitně naznačují napjatý vztah a vyčerpání z péče o nemocného syna[460]. Tato perspektiva může divákům pomoci vidět subjekty Arbusové s větším respektem a pochopením, i když první reakce může být šok nebo nepohodlí. Tento snímek Diany Arbusové, podobně jako řada jejích dalších fotografií, nepřímo vyzývá diváky k zamyšlení nad vlastními reakcemi na odlišnost a rodinnou dynamiku napjatých vztahů.

4.1.1.2.1.3.7. Sociální a kulturní analýza

Obří muž na snímku Diany Arbusové Eddy Carmel byl kvůli vzhledu vyloučen z běžného života a donucen se stát atrakcí pro pobavení druhých[461]. Arbusová tímto snímkem narušuje zažité konvence zobrazování tělesně odlišných jedinců, pejorativně označovaných jako „zrůdy", a nabízí neotřelý pohled na hloubku a intenzitu jejich rodinných pout. Fotografie může zachycovat napětí mezi Carmelovým povoláním v cirkusech a karnevalech

[458] (The Jewish Museum, 2001)

[459] Tamtéž.

[460] (A Jewish Giant at Home with His Parents in the Bronx., 2021)

[461] (Lubow, 2014)

a ortodoxním židovským prostředím jeho rodičů[462]. Toto dílo také odráží Arbusové širší zájem o dokumentování lidí na okraji společnosti a její snahu humanizovat ty, kteří byli tehdejší většinovou společností často vnímáni jako „podivíni".

Arbusová sama se k této fotografii vyjádřila, když popsala tenze a vztahovou dynamiku rodiny: „*Rodiče jsou ortodoxní a represivní a neschvalují jeho cirkusovou kariéru... Když stojí s rukama kolem každého z nich, vypadá, jako by je rád rozdrtil. Hrozně se hádají naprosto typickým způsobem, který se zdá být jen zveličený jejich tragédií.*"[463]

4.1.1.2.1.3.8. Analýza vizuálních znaků ošklivosti

Fotografie Diany Arbusové „Jewish Giant At Home With His Parents In The Bronx, New York, 1970" představuje komplexní soubor vizuálních prvků, které společně vytvářejí silný dojem fyzické ošklivosti a abnormality. Dominantním nositelem těchto znaků je postava Eddieho Carmela, jehož tělo je výrazně deformováno v důsledku akromegalie. Jeho obří proporce, které kontrastují s malým prostorem bytu a drobnými postavami rodičů, vyvolávají pocit nepřirozenosti a monstróznosti. Carmelova tvář s atypicky velkými rysy, výrazný hrb na zádech a celkově disproporční stavba těla jsou primárními vizuálními znaky ošklivosti na snímku.

Další významný prvek fyzické ošklivosti lze pozorovat v detailu Carmelovy pravé ruky držící hůl. Přeexponovaná bílá rukojeť hole splývá s jeho prsty, což vytváří optickou iluzi deformovaného či chybějícího prstu. Tento detail může v divákovi vyvolat pocit znepokojení či odporu, neboť narušuje očekávané proporce lidské ruky a evokuje představu tělesného postižení či znetvoření. Arbusová zde využívá hru světla a stínu, aby zdůraznila fyzickou odlišnost a vyvolala v divákovi silnou emocionální reakci. K celkovému dojmu ošklivosti

[462] (Lubow, 2014)

[463] (National Galleries of Scotland, 2024)

přispívají i špinavé kalhoty Carmela, zejména skvrna v oblasti rozkroku evokující inkontinenci, což podtrhuje dojem fyzické degradace a nečistoty. Zajímavé je také všimnout si kontrastu mezi touto fyzickou ošklivostí a výrazem Carmelovy tváře, která působí klidně a vyrovnaně. Tento kontrast může naznačovat, že navzdory své tělesné jinakosti a společenskému stigmatu si Carmelo zachovává vnitřní důstojnost a sílu. Arbusová tak možná naznačuje, že skutečná krása a hodnota člověka se skrývá uvnitř, bez ohledu na jeho fyzický vzhled či společenské postavení.

Sekundární prvky fyzické ošklivosti jsou patrné i na postavách Carmelových rodičů. Matka trpí nadváhou, její tvář nese známky únavy a stresu, což se projevuje kruhy pod očima a celkově strhaným výrazem. Otec, ačkoli méně výrazně, také vykazuje známky stárnutí a fyzické sešlosti. Jeho knír, připomínající vzhled Adolfa Hitlera, vytváří bizarní kontrast s židovským původem rodiny a může být vnímán jako další prvek vizuální disharmonie. Prostředí bytu, ačkoli na první pohled uspořádané, obsahuje prvky nepořádku, jako jsou pohozené papírky na gauči, což podtrhuje celkový dojem chaosu a neuspořádanosti scény.

4.1.1.2.1.3.9. Analýza kontextuálních znaků ošklivosti

Kontextuální znaky ošklivosti v této fotografii jsou hluboce zakořeněny v sociálních a kulturních aspektech doby, ve které snímek vznikl. Ošklivost zde není jen fyzická, ale má hluboký společenský rozměr. Primárním zdrojem kontextuální ošklivosti je přístup tehdejší společnosti k lidem s fyzickými odlišnostmi, jako byl Eddie Carmel. Společnost 60. a 70. let 20. století často marginalizovala a dehumanizovala jedince s neobvyklým vzhledem, relegujíc je do role „atrakcí“ v cirkusech a na karnevalech. Tato praxe odrážela hluboce zakořeněné předsudky a nedostatek empatie vůči lidem s tělesným postižením nebo neobvyklým vzhledem. Carmelova nucená kariéra cirkusové atrakce odhaluje ošklivou tvář společnosti, která namísto empatie a pochopení reagovala na jeho odlišnost posměchem či strachem. Carmelův osud, kdy byl nucen využívat svou fyzickou odlišnost jako zdroj obživy v zábavním průmyslu, ilustruje rovněž ošklivost společenského systému, který nedokázal integrovat a dostatečně respektovat jedince s odlišnostmi.

Arbusová svým přístupem k fotografování Carmela a jeho rodiny poukazuje na tuto společenskou ošklivost. Tím, že zachytila Carmela v intimním prostředí jeho domova s rodiči, vrací mu lidskost a důstojnost, kterou mu společnost necitelně upírala. Fotografie tak nepřímo kritizuje dobové omezené chápání a přístup k odlišným jedincům. Zároveň odhaluje vnitřní krásu člověka uvězněného v těle, které společnost považuje za ošklivé a monstrózní.

Napětí ve vztazích v Carmelově rodině, které je na fotografii patrné, představuje další vrstvu kontextuální ošklivosti. Konflikt mezi Carmelovým povoláním v cirkusech a karnevalech a ortodoxním židovským prostředím jeho rodičů odhaluje bolestivé rozpory v rodinných vztazích. Tato emocionální tenze, zachycená v postojích a výrazech rodičů, přidává fotografii další rozměr ošklivosti – ošklivost mezilidských vztahů narušených a zdeformovaných společenskými předsudky a osobními tragédiemi.

Arbusová tak prostřednictvím této fotografie nejen dokumentuje fyzickou ošklivost, ale také odhaluje hlubší, společensky podmíněnou ošklivost v podobě předsudků, sociálního vyloučení a narušených rodinných vztahů. Tím vyzývá diváka k zamyšlení nad vlastními reakcemi na odlišnost a nad tím, jak společnost definuje a zachází s tím, co považuje za „ošklivé“ nebo „abnormální“.

4.1.1.2.1.3.10. Shrnutí celkové analýzy snímku. Interpretace a diskuse

Fotografie „Jewish Giant At Home With His Parents In The Bronx, New York, 1970“ od Diany Arbusové představuje komplexní dílo, které prostřednictvím vizuálních a kontextuálních prvků zkoumá témata fyzické abnormality, sociální marginalizace a rodinné dynamiky. Centrálním bodem snímku je postava Eddieho Carmela, muže trpícího akromegalií, jehož disproporční tělesná konstituce a atypické rysy tváře jsou dominantními nositeli „fyzické ošklivosti“. Tato tělesná deformace je akcentována kontrastem s drobnými postavami jeho rodičů a stísněným prostorem bytu, což umocňuje dojem monstróznosti a nepřirozenosti.

Arbusová mistrně využívá kompozičních technik, osvětlení a perspektivy k umocnění pocitu disharmonie a nepohodlí, čímž akcentuje vizuální aspekty ošklivosti. Detaily jako špinavé oblečení či náznak inkontinence dále přispívají k celkovému dojmu fyzické degradace. Kromě explicitních znaků fyzické ošklivosti fotografie odhaluje i hlubší, společensky podmíněné aspekty ošklivosti. Zachycuje stigmatizaci a dehumanizaci jedinců s fyzickými odlišnostmi v tehdejší společnosti, čímž odráží „sociální a politickou ošklivost“, především ve formě kritiky marginalizace jedinců, kteří byli nuceni vystupovat jako cirkusové atrakce. Snímek tak vystihuje společenskou necitlivost a neochotu přijmout „odlišné“ jedince jako plnohodnotné členy společnosti.

Emocionální napětí, které snímek zachycuje, odhaluje i „psychologickou a emocionální ošklivost“. Vztah mezi Carmelem a jeho rodiči je vizuálně nabitý tísnivou atmosférou, která je podtržena velikostním kontrastem mezi synem a jeho rodiči, čímž se zdůrazňuje jejich vzájemná izolace a odcizení. Matčin výraz směrem k synovi naznačuje obavy či nejistotu, což přispívá k celkovému pocitu psychického napětí a složitosti rodinných vztahů.

Arbusová tak prostřednictvím tohoto snímku nejen dokumentuje fyzickou abnormalitu, ale také kriticky reflektuje sociální předsudky a marginalizaci „odlišných“ jedinců. Dílo vyzývá diváka k přehodnocení vlastních postojů k jinakosti a k zamyšlení nad společenskými normami týkajícími se vzhledu a tělesnosti. Tímto způsobem Diana Arbusová transformuje zdánlivě jednoduchou rodinnou scénu v komplexní sociální komentář, který zkoumá hranice mezi normalitou a abnormalitou, krásou a ošklivostí, přijetím a odmítnutím. Tento proces nejen rozšiřuje naše chápání „normálnosti“, ale také upozorňuje na křehkost a proměnlivost těchto kategorií, které jsou často podmíněny kulturními a historickými faktory. V kontextu její tvorby tak Arbusová neustále nutí diváka k introspekci a k zpochybnění toho, co je považováno za společensky přijatelné.

4.1.1.2.1.4. Fotografie: Diane Arbus, Untitled 1, 1970-1971

4.1.1.2.1.4.1. Identifikace fotografického díla

Fotografie „Untitled #1“ od Diany Arbusové je součástí série „Untitled“, která vznikla v letech 1970–1971. Tato série zahrnuje 66 snímků vytvořených v domovech pro mentálně postižené dospělé ve Vinelandu v New Jersey v USA. Arbusová se prostřednictvím tohoto snímku, podobně jako v předchozích fotografiích, které jsem ve své disertační práci analyzoval, opět zaměřila na zobrazení lidí na okraji společnosti, což je téma, jež prostupuje celou její tvorbou[464]. Jedná se o mistrovské dílo Arbusové a zároveň o jakousi její „labutí píseň“, protože během práce na tomto souboru Arbusová podlehla depresím a spáchala sebevraždu.



Diane Arbus, Untitled #1, 1970-1971.

[464] (Fraenkel Gallery, 2024) a (Lubow, 2018)

4.1.1.2.1.4.2. Kontextualizace díla

Fotografie série „Untitled“ vznikly v posledních dvou letech života Diany Arbusové, kdy pravidelně navštěvovala domovy pro mentálně postižené osoby. Tato doba byla pro Arbusovou obtížná, jelikož se potýkala s depresí a hledala nové způsoby, jak zachytit lidskou podstatu. Její práce v této sérii je často interpretována jako snaha o zachycení autenticity a lidskosti bez idealizace[465]. Diana Arbusová se ke svému fotografování duševně chorých chovanců vyjádřila v jednom ze svých dopisů, kde popsala, i přes své duševní utrpení, své nadšení z práce s obyvateli domovů pro mentálně postižené: „*Je to poprvé, kdy jsem narazila na téma, kde je multiplicita věcí. […] Nehledám jen nejlepší fotografii z nich. Chci jich udělat hodně.*“[466] Podobně jako u jejích dalších děl, si Arbusová cíleně vyhlédla osoby žijící na periférii zájmu společnosti, aby jí tak nastavila pomyslné zrcadlo o jejím negativním stavu v souvislosti s nepochopením a ignorací lidí, kteří nesplňují dobové kánony krásy a kteří se členům tehdejší mainstreamové konzumně kapitalistické společnosti jevili jako fyzicky a psychicky děsiví, groteskně směšní, nepochopitelní a nepotřební.

Diana Arbusová často mentálně retardované chovance ústavu ve Vinelandu zachycovala během konání různých kulturních aktivit, mezi kterými byly například rozličné maškarní akce. V rámci těchto eventů měli na sobě mentálně postižení často stylizované kostýmy a oděvní doplňky, což Arbusové umožnilo vytvořit mnohoznačně působící fotografie, které nejen zobrazujíc expresivním způsobem fyzickou ošklivost fotografovaných subjektů, ale zároveň je řadě snímků patrný existencionální a takřka až metafyzický přesah. Výše uvedené kontextuální aspekty jsou aplikovatelné i při nahlížení na snímek Diany Arbusové „Untitled #1“, který jsem zde zařadil ke zkoumání.

[465] (DeCarlo, 2004) a (Lubow, 2018)

[466] (Palumbo, 2018)

4.1.1.2.1.4.3. Kategorizace ošklivosti

Fotografie „Untitled #1“ od Diany Arbusové odpovídá kategorii „fyzické ošklivosti“ v rámci vizuálních prvků, které divák může vnímat jako tělesné nedokonalosti. Obě ženy na snímku vykazují fyzické rysy a deformace, které jsou často spojovány s mentálním postižením, včetně asymetrií obličeje a abnormálních rysů. Přestože jejich vzhled může být vnímán jako odlišný od běžných estetických standardů, je důležité zdůraznit, že Arbusová se nesnaží redukovat jejich identitu pouze na základě fyzických atributů. Naopak, její záměr spočívá v tom, odhalit složitost a autenticitu těchto osob, aniž by podléhala stereotypům. Zkažené zuby a neupravený vzhled mohou přispívat k dojmu zanedbanosti, ale tyto vizuální prvky jsou spíše odrazem jejich sociálního postavení a institucionalizace než inherentní fyzické ošklivosti. Tvrdé, přímé osvětlení na jejich tvářích zdůrazňuje všechny detaily, které by běžně zůstaly skryté, a tím záměrně odhaluje tyto fyzické rysy bez jakékoliv idealizace.

Kromě „fyzické ošklivosti“ lze v této fotografii identifikovat také prvky „sociální a politické ošklivosti“. Arbusová prostřednictvím tohoto snímku nepřímo vyjadřuje kritiku tehdejší společnosti, která osoby s mentálním postižením marginalizovala, stigmatizovala a často je izolovala v ústavech, aniž by se blíže zajímala o jejich skutečnou osobnost, životní osudy a prožívané emoce. Fotografie tak odhaluje ošklivost společenských předsudků a diskriminace vůči lidem s duševními odlišnostmi.

V neposlední řadě lze v této fotografii spatřovat i prvky „psychologické a emocionální ošklivosti“. Snímek může v divákovi evokovat pocity znepokojení, úzkosti či odporu, neboť mentálně postižené ženy zde působí bizarně a děsivě navzdory jejich úsměvům. Tato psychologická rovina ošklivosti nutí diváka konfrontovat se s vlastními strachy a předsudky vůči lidem s duševními poruchami a reflektovat složitost jejich vnitřního prožívání a emocí.

4.1.1.2.1.4.4. Formální analýza

Kompozice

Fotografie „Untitled #1“ od Diany Arbusové představuje dvě ženy stojící vedle sebe, zcela symetricky uprostřed záběru. Symetrie zde hraje klíčovou roli a podtrhuje absurditu a podivnost celé scény. Centrální kompozice, kde jsou ženy umístěny přesně v centru rámu, vytváří statický a formální dojem, což zdůrazňuje jejich neobvyklý vzhled a vystupování. Kompozice tak přispívá k pocitu neklidu a diskomfortu, který divák může pociťovat.

Osvětlení

Fotografie je nasvícena přímým, tvrdým světlem ze zábleskového zařízení, které je typické pro velké množství snímků Diany Arbusové. Světlo z blesku bylo použité na fotografované scéně, která se téměř celá nachází ve stínu, v kombinaci s tlumeně přiznaným přirozeným světlem v pozadí, což spoluvytváří sugestivně expresivní tonální atmosféru s nádechem dramatu. Použité zábleskové zařízení, které měla Arbusová pravděpodobně připevněné vedle v ručně drženého fotoaparátu, vytváří ostré stíny a odhaluje všechny detaily obličejů a oblečení postav. Tento způsob osvětlení zdůrazňuje texturu a vrásky na jejich tvářích, chybějící zuby (či jejich špatný stav) v jejich ústech, což silně přispívá k vnímání fyzické ošklivosti. Tvrdé světlo navíc zvyšuje kontrast mezi světlem a stínem, čímž umocňuje dramatický efekt a dává fotografii syrový, dokumentární charakter.

Barvy

Fotografie je černobílá, což je pro práci Diany Arbusové typické. Absence barev soustředí divákovu pozornost na formální prvky, jako jsou tvary, textury a kontrasty mezi světlem a tmou. Černobílá škála rovněž zvýrazňuje drsnost a realističnost scény, což přispívá k vnímání ošklivosti. Monochromatická tonalita tak podporuje atmosféru melancholie a odcizení.

Perspektiva

Arbusová používá přímou, frontální perspektivu, kdy je fotografický aparát umístěn ve výšce očí postav. Tento způsob snímání produkuje dojem přímého pohledu do objektivu aparátu a propůjčuje fotografii intimitu, což může divákovi způsobit nepříjemný pocit konfrontace s neobvyklými a neatraktivními rysy portrétovaných žen. Perspektiva tak v tomto případě hraje roli v tom, jak divák může vnímat a interpret výjev zachycený na fotografii.

Technické aspekty

Technicky je fotografie vysoce kvalitní, s ostrými detaily a dobře kontrolovaným osvětlením. Technická preciznost zajišťuje, že žádný na původním negativu snímku žádný detail není ztracen, což umožňuje divákovi plně prozkoumat a vnímat každý aspekt zobrazovaných subjektů. Detailní zpracování zvýrazňuje fyzické vlastnosti postav, které mohou být považovány za ošklivé či groteskní.

4.1.1.2.1.4.4.1. Shrnutí formální analýzy snímku

Diana Arbusová ve své fotografii „Untitled #1“ využívá kompozici, osvětlení, perspektivu a technickou preciznost k vytvoření díla, které diváka konfrontuje s neobvyklou a ošklivou krásou jejích subjektů. Symetrická kompozice, tvrdé světlo a černobílá tonalita přispívají k atmosféře odcizení a neklidu, zatímco frontální perspektiva zajišťuje intimitu a přímou konfrontaci. Tato formální analýza ukazuje, jak vizuální prostředky Diany Arbusové ovlivňují divákovo vnímání ošklivosti a podtrhují její jedinečný přístup k portrétování marginálních postav společnosti.

4.1.1.2.1.4.5. Tematická analýza

Fotografie „Untitled #1“ zobrazuje dvě ženy s květinovými klobouky, které se usmívají do objektivu. Téma ošklivosti je zde patrné v kontrastu mezi konvenčními představami o kráse a zobrazenými subjekty. Arbusová se snažila zachytit autenticitu a lidskost svých subjektů, aniž by je idealizovala nebo romantizovala[467].

4.1.1.2.1.4.6. Psychologická a emocionální analýza

Tato fotografie Diany Arbusové má potenciál vyvolat silné emocionální a psychologické reakce. Přestože se obě zachycené ženy na snímku vesele usmívají, nesou výrazné znaky fyzické odlišnosti, které mohou být vnímány jako ošklivost. Tato konfrontace s tělesnou jinakostí může v divácích probouzet rozporuplné pocity, od znechucení a strachu až po úzkost. Arbusová však svým snímkem neusiluje pouze o šokující efekt. Její dílo je především výzvou k empatii a porozumění. Skrze svůj citlivý a neotřelý přístup nás nutí přehodnotit zažité představy o lidské podstatě a identitě. Ukazuje nám, že i ti, kteří jsou často přehlíženi a odsouvání na okraj společnosti, jsou nedílnou součástí lidské zkušenosti a zaslouží si naši pozornost a pochopení. Arbusová nám svým snímkem připomíná, že skutečná krása a hodnota člověka se skrývá uvnitř, bez ohledu na fyzický vzhled či společenské postavení[468].

[467] (Higonnet, 2016) a (Palumbo, 2018)

[468] (The Art Story, 2024) a (National Gallery of Australia, 2016)

4.1.1.2.1.4.7. Sociální a kulturní analýza

Fotografie „Untitled #1“ od Diany Arbusové nabízí kritický pohled na společenské a kulturní normy tím, že zobrazuje subjekty, které jsou často marginalizovány a stigmatizovány. Arbusová svou prací zpochybňuje dobové koncepce krásy a normality tím, že se zaměřuje na osoby žijící na okraji společnosti. [469]. Její snímky mentálně postižených chovanců, kteří jsou vyobrazeni v různých kulturních aktivitách, nejenže reflektují jejich humanitu, ale také kritizují společenský postoj k těmto jedincům.

Fotografie ze série „Untitled“ vznikly v době, kdy byla americká společnost silně ovlivněna konzumním kapitalismem, který kladl důraz na estetické ideály a úspěch měřený materiálními hodnotami. Arbusová tyto normy podkopává tím, že představuje své subjekty v situacích, které jsou často považovány za groteskní nebo děsivé podle tehdejších standardů. Tímto způsobem nastavuje pomyslné zrcadlo společnosti, ukazujíc, jak hluboce zakořeněné jsou předsudky vůči těm, kteří se liší od konvenčních představ krásy a hodnoty.

Dílo „Untitled #1“ také reflektuje kulturní fenomén maskování a hraní rolí, které je patrné na maškarních akcích pořádaných v domovech pro mentálně postižené. Tento prvek dodává fotografii mnohovrstevnatý význam, kde se prolínají otázky identity, společenských rolí a přijetí. Arbusová využívá těchto kulturních kontextů k tomu, aby zdůraznila, že lidská hodnota a důstojnost by neměly být posuzovány na základě fyzického vzhledu nebo mentálních schopností, ale spíše na základě lidskosti a autenticity.

V kontextu jejího osobního boje s depresí a její konečné tragické smrti nabývá série „Untitled“ ještě hlubšího významu. Arbusová v těchto fotografiích nehledala jen způsob, jak zachytit autentickou lidskou podstatu, ale také jak vyjádřit své vlastní emocionální a psychologické zápasy. Skrze svou tvorbu nám Arbusová zprostředkovává setkání s lidmi na okraji společnosti, které většinová populace často přehlíží nebo odmítá. Její snímky nás nutí

[469] (American Suburb X, 2012) a (Sweigart, 2014)

čelit vlastním předsudkům a stereotypům, konfrontují nás s realitou, která je nepohodlná a znepokojivá. Arbusová nám však zároveň ukazuje, že za fasádou jinakosti se skrývají skuteční lidé s vlastními příběhy, touhami a bolestmi. Tím nás vybízí k většímu porozumění, soucitu a přijetí těch, kteří se od nás liší.

4.1.1.2.1.4.8. Analýza vizuálních znaků ošklivosti

Na snímku „Untitled #1" od Diany Arbusové jsou vizuální znaky ošklivosti velmi výrazné. Obě ženy na fotografii mají deformace obličeje, které typické pro různé formy mentální postižení, jako je například pro Downův syndrom. Tyto deformace zahrnují asymetrie obličeje, výrazné čelisti či atypický tvar očí. Úsměvy žen odhalují špatný stav chrupu, což zahrnuje zkažené zuby a chybějící přední zuby, zejména u ženy napravo. Tato vizuální charakteristika přispívá k celkovému dojmu fyzické ošklivosti. Ženy jsou oblečeny do stylizovaných kostýmů s velkými květinovými klobouky, které působí groteskně a nepřirozeně, čímž zvýrazňují jejich odlišnost od konvenčního vzhledu a dodávají fotografii surrealistický nádech. Neupravený vzhled, například rušivě polorozepnutý oblek ženy vlevo s knoflíčky napnutými k prasknutí pod záhyby odule vyklenutého obézního těla, přispívá k celkovému dojmu zanedbanosti a nedostatečné péče o sebe. Tvrdé světlo ze zábleskového zařízení zvýrazňuje textury na obličejích a tělech žen, což může evokovat špinavost a nedostatečnou hygienu. Například tmavší partie na tvářích a ztmavená ruka ženy vlevo vypadají špinavě a nečistě.

Symetrická kompozice a centrální umístění žen v záběru zdůrazňují jejich podivný a neobvyklý vzhled, čímž vytvářejí statický dojem, který zvýrazňuje kontrast mezi divákem a fotografovanými subjekty. Křepčivý úsměv žen, který může být divákem vnímán jako dementní, zdůrazňuje jejich mentální postižení a přispívá k celkovému pocitu diskomfortu. Výrazy obličeje jsou intenzivně expresivní a působí na diváka, ve spojení se známkami fyzické ošklivosti obou žen, znepokojujícím dojmem navzdory tomu, že se mentálně postižené na snímku jen neškodně smějí. Na základě fotografie „Untitled #1" od Diany Arbusové lze vizuální analýzu rozšířit o další prvky, které přispívají k vnímání ošklivosti a diskomfortu.

Kromě již zmíněných fyzických nedokonalostí žen a jejich groteskních kostýmů lze zohlednit i jejich statické a nepřirozené pózy, které evokují dojem umělého postavení před objektivem fotoaparátu. Toto nucené postavení žen, které se snaží zapůsobit dojmem radosti a veselí, vytváří paradoxní napětí mezi vnějším vzhledem a jejich skutečným postavením ve společnosti. Atmosféra fotografie je umocněna strohým a sterilním prostředím, které kontrastuje s jejich snahou vypadat slavnostně.

4.1.1.2.1.4.9. Analýza kontextuálních znaků ošklivosti

Při zkoumání kontextuálních znaků ošklivosti v díle „Untitled #1“ Diany Arbusové je nutné brát v úvahu širší společenské a kulturní souvislosti doby vzniku fotografie. Snímek slouží jako kritický komentář k sociální a politické ošklivosti tehdejší americké společnosti, která systematicky marginalizovala a izolovala jedince s mentálním postižením. Arbusová tímto dílem poukazuje na nehumánní praxi segregace těchto osob do uzavřených ústavů, čímž je de facto vyloučila z běžného života a odepřela jim plnohodnotnou účast ve společnosti. Kontextuální ošklivost se zde projevuje v kontrastu mezi veselými úsměvy žen a jejich zjevnou institucionalizací, což vyvolává u diváka pocit diskomfortu a nutí ho konfrontovat se s vlastními předsudky a společenskými normami.

Fenomén maškarních převleků a hraní rolí, který je na fotografii zachycen prostřednictvím květinových klobouků, přidává další vrstvu kontextuální ošklivosti. Tyto aktivity, běžně spojované s radostí a zábavou, zde nabývají tísnivého a groteskního charakteru. Tím, že Arbusová fotografovala tyto jedince v kostýmech, zdůrazňuje, jak jsou nuceni hrát role, které jim přiděluje společnost, což může evokovat ošklivé pocity u diváků. Řada snímků ze série „Untitled“ má tak v daném úhlu pohledu schopnost vyvolávat u diváka pocity znepokojení a hrůzy, jelikož zdůrazňují propast mezi světem „normálních“ a světem institucionalizovaných jedinců s mentálním postižením. Arbusová tak skrze tento snímek odhaluje ošklivost společenského systému, který tyto osoby dehumanizuje a redukuje je na pouhé objekty péče či zábavy.

Kontextuální ošklivost je dále umocněna skutečností, že tato fotografie je součástí Arbusové poslední série před její sebevraždou. Tato informace dodává dílu další rozměr melancholie a existenciální tísně, což může u diváka vyvolávat pocity nepohodlí a úzkosti. Arbusová tak prostřednictvím tohoto snímku nejen kritizuje společenskou ošklivost, ale také reflektuje svůj vlastní vnitřní boj a hluboké pochopení pro sociálně izolované jedince, se kterými se možná sama do jisté míry ztotožňovala.

4.1.1.2.1.4.10. Shrnutí celkové analýzy snímku. Interpretace a diskuse

Fotografie „Untitled #1" od Diany Arbusové, vytvořená v letech 1970–1971, je součástí série snímků, které vznikly v domovech pro mentálně postižené dospělé ve Vinelandu v New Jersey. Arbusová se v této sérii zaměřila na zobrazení lidí na okraji společnosti, což je téma, které prostupuje celou její tvorbou. Fotografie zachycuje dvě ženy s květinovými klobouky, které se usmívají do objektivu. Kompozice je symetrická, což podtrhuje absurditu a podivnost celé scény. Tvrdé světlo ze zábleskového zařízení zvýrazňuje detaily obličejů a oblečení, čímž přispívá k vnímání „fyzické ošklivosti". Deformace obličeje a zkažený chrup žen jsou vizuálními znaky, které divák může vnímat jako tělesné nedokonalosti, i když tyto rysy lze zároveň chápat jako důsledek jejich sociálního postavení a institucionalizace, spíše než jako inherentní fyzické vady.

Kromě fyzických znaků zahrnuje fotografie také prvky „sociální a politické ošklivosti". Arbusová tímto snímkem nepřímo vyjadřuje kritiku tehdejší společnosti, která marginalizovala osoby s mentálním postižením a izolovala je v ústavech. Tento snímek odhaluje ošklivost společenských předsudků a stigmatizace, které tyto jedince odsuzovaly k životu na okraji společnosti bez možnosti plnohodnotné účasti v běžném životě.

Fotografie rovněž obsahuje aspekty „psychologické a emocionální ošklivosti". Navzdory úsměvům žen působí scéna bizarně a může v divákovi vyvolat pocity znepokojení nebo úzkosti. Tento kontrast mezi úsměvem a jejich zjevnou izolací podtrhuje psychickou

rovinu ošklivosti, která vybízí diváka, aby se konfrontoval se svými předsudky a strachy vůči lidem s duševními poruchami. Perspektiva je přímá a frontální, což vytváří intimitu a přímou konfrontaci s divákem.

Fotografie má silný sociální a kulturní kontext, reflektuje nehumánní praxi segregace mentálně postižených osob a kritizuje společenský postoj k těmto jedincům. Kontextuální znaky ošklivosti zahrnují kontrast mezi veselými úsměvy žen a jejich zjevnou institucionalizací, což vyvolává u diváka pocit diskomfortu. Fotografie také odráží kulturní fenomén maskování a hraní rolí, což dodává snímku mnohovrstevnatý význam. V kontextu osobního boje Diany Arbusové s depresí a její konečné tragické smrti nabývá série „Untitled" na ještě hlubším významu. Arbusová tímto snímkem nejen kriticky nahlíží na ošklivost společenských norem, ale také reflektuje svůj vlastní komplikovaný vnitřní svět a upřímné porozumění pro lidi, kteří jsou společností často odsouváni na okraj.

4.1.2. Bruce Gilden

4.1.2.1. Informace o autorovi

Bruce Gilden, narozený v roce 1946 v Brooklynu v New Yorku, je významný americký pouliční fotograf, známý svým nekompromisním a invazivním stylem fotografování. Po studiu sociologie na Pensylvánské státní univerzitě, kde ho inspiroval film „Blowup" Michelangela Antonioniho, se rozhodl věnovat fotografii. V roce 1967 si pořídil svůj první fotoaparát a začal navštěvovat večerní kurzy fotografie na School of Visual Arts v New Yorku. Gilden je převážně samouk a jeho práce je charakterizována použitím blesku a blízkými záběry, které zachycují energii a stres městského života[470].

Gildenova kariéra zahrnuje více než 50 let a jeho styl je okamžitě rozpoznatelný díky emocionálně angažovaným a realistickým fotografiím. Jeho první významný projekt se zaměřil na lidi v Coney Islandu. Gilden také fotografoval japonské yakuza gangstery, bezdomovce, prostitutky a členy motorkářských gangů. Jeho práce byla vystavována po celém světě a je součástí mnoha významných sbírek, včetně Muzea moderního umění v New Yorku a Victoria and Albert Museum v Londýně[471].

Gildenova tvorba je často spojována s fenoménem ošklivosti, který je patrný zejména v jeho cyklu FACE. Tento cyklus, publikovaný v roce 2015, zahrnuje portréty lidí, kteří byli „zasaženi životem". V rozhovorech Gilden opakovaně zdůrazňuje, že jeho smysl pro krásu se liší od tradičních standardů krásy.

[470] (Bruce Gilden, 2024) a (Bruce Gilden, 2024)

[471] (Magnum Photos, 2023)

Autor tvrdí, že ho přitahují lidé s neobvyklým vzhledem, jako jsou ti s podivným výrazem, obličeji poznamenaným plastickými operacemi nebo špinavými tvářemi. Pro něj jsou tito lidé skuteční a zajímaví, a ne oškliví, jak by je mohli někteří nazvat[472].

Gildenovy fotografie jsou často kritizovány za jejich invazivní a neempatický styl, který mnozí považují za nepříliš neetický. Používání blesku a blízké záběry zdůrazňují fyzické nedokonalosti a vytvářejí hyperrealistický efekt, který může být pro diváka nepříjemný[473].

Gildenův styl fotografování vyvolává kontroverze. Jeho metoda, kdy skáče před lidi na ulici a ihned mačká spoušť, je považována za agresivní a neetickou. Kritici, jako například renomovaný fotograf Joel Meyerowitz, označují Gildena za „šikanujícího" a jeho přístup za neetický. Gilden sám v minulosti explicitně přiznal, že nemá žádné etické zábrany při své práci a pochybuje o etice ostatních novinářů, ale později se toto své tvrzení snažil bagatelizovat s odvoláním, že se prý z jeho strany jednalo pouze o sarkasmus a že jeho výrok nebyl správně pochopen[474].

Podle mého názoru se jedná ze strany Gildena pouze o účelové tvrzení, aby zamaskoval svoji chladnou bezohlednost, se kterou si až téměř „loveckým" způsobem počíná při fotografování fyzicky nevzhledných lidí na ulici.

Tento jeho způsob kontrastuje z jeho dalším tvrzím, v němž fotograf zdůraznil, že jeho hlavním cílem je zachytit duše lidí, které fotografuje, a že etika pro něj není překážkou v dosažení tohoto cíle[475]. Jinými slovy tímto Gilden v podstatě přiznává, že pro svůj cíl „zachytit duše lidí" je ochoten takzvaně jít i „přes mrtvoly", což podle mého mínění naplno ukazuje, že se jedná o vskutku kontroverzní osobnost a zároveň to ukazuje, proč je vhodné si při fotografování lidí nesoucí známky fyzické ošklivosti si neustále klást i etické otázky nad

[472] (Bruce Gilden - Interview, 2016)

[473] (Bruce Gilden: Face Street Portraits, 2015) a (Hadley, 2022)

[474] (Zhang, 2012); (The Ethics of Street Photography, 2024)

[475] (Kim, 2024)

tím, jakým způsobem a za jakých okolností tyto fotografie vznikají. Gildenovy fotografie nejen provokují etické otázky, ale také zpochybňují hranice mezi dokumentací a exploatací lidské podoby. Jeho styl vede k zamyšlení nad tím, zda lze invazivní metody fotografování obhájit v kontextu snahy o zachycení surové reality, nebo zda jde o zneužití důvěry a lidské důstojnosti. Tato debata je středobodem diskusí o legitimitě jeho tvorby a o tom, do jaké míry může být vizuální autenticita omluvou pro etickou nejednoznačnost.

4.1.2.2. Analýza fenoménu ošklivosti na vybrané fotografii Bruce Gildena

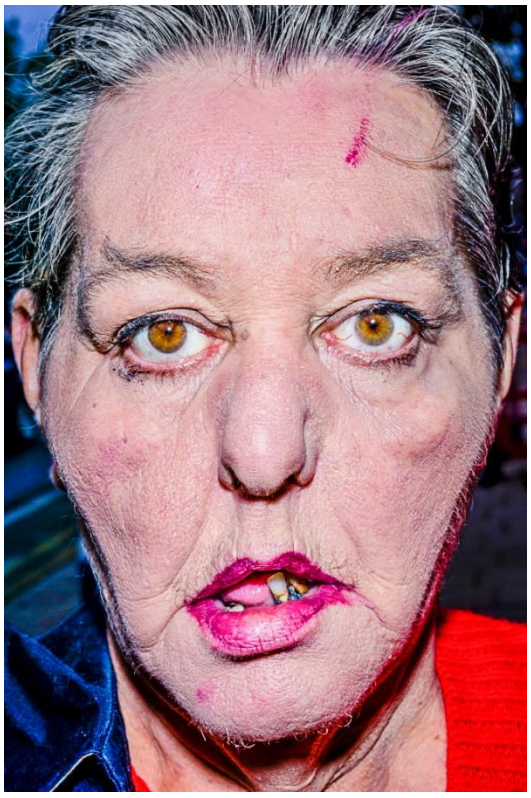
4.1.2.2.1. Identifikace vybraného fotografického díla k výzkumu

Do této sekce disertační práce zasvěcené výzkumu vybraného snímku od Bruce Gildena, který zachycuje fenomén fyzické ošklivosti, jsem se rozhodl zařadit následující fotografii Untitled (z cyklu FACE), West Bromwich, England, 2013. Toto rozhodnutí jsem učinil s přihlédnutím ke zjištění, že je z dostupných zdrojů velice obtížné zjistit alespoň minimální informace o okolnostech vzniku konkrétních fotografií z Gildenova souboru FACE. Tato fotografie je světlou výjimkou.

4.1.2.2.1.1. Fotografie: Bruce Gilden, Untitled (z cyklu FACE), West Bromwich, England, 2013.

4.1.2.2.1.1.1. Identifikace fotografického díla

Tato fotografie pochází z portrétního cyklu FACE, který Bruce Gilden v knižní formě publikoval v roce 2015[476]. Tento cyklus představuje zásadní změnu v Gildenově tvorbě, kdy se zaměřil na extrémně detailní portréty fyzicky explicitně ošklivých lidí, které autor svým fotoaparátem snímá zblízka a v plném barevném provedení. Vybraná fotografie dobře zachycuje klíčové prvky pozdní tvorby autora, prezentuje fyzickou ošklivost a vystihuje kontroverzní aspekty práce fotografa Bruce Gildena.



Bruce Gilden, Untitled (z cyklu FACE), West Bromwich, England, 2013.

[476] (Face, 2015)

4.1.2.2.1.1.2. Kontextualizace díla

Fotografie „Untitled (z cyklu FACE), West Bromwich, England, 2013“ vznikla během Gildenova pobytu v anglickém West Midlands, kde byl pověřen vytvořením pouličních portrétů místních obyvatel. Gilden se zaměřil na lidi, kteří byli „zasaženi životem“ a jejichž tváře nesou stopy těžkého života. Konkrétní fotografie zachycuje ženu, která souhlasila s tím, aby ji Gilden vyfotografoval, a po zhlédnutí fotografie prohlásila: „Jsem krásná“[477]. Tento výrok ženy, který Gilden při komentování daného snímku uvádí v příkrém rozporu se způsobem, jakým ji na své fotografii zobrazil. Podle mého názoru se autor snímku tímto způsobem snaží ještě více umocnit agresivní působivost svého díla a nepřímo tak zachycenou ženu dehonestovat. Divák obeznámený s obsahem fotografie a s tímto ženiným výrokem může fotografovaný objekt vnímat ještě negativněji, neboť ji může považovat za duševně labilní a prostou zdravé sebereflexe.

4.1.2.2.1.1.3. Kategorizace ošklivosti

Tato zkoumaná fotografie spadá primárně svou povahou obsahu do kategorie „fyzická ošklivost“. Ze sekundárního hlediska, vzhledem ke kontroverznímu invazivnímu a neempatickému stylu fotografické tvorby Bruce Gildena, by se tato fotografie dala rovněž zařadit do kategorie „morální a etická ošklivost“, která může nepřímo ukazovat jak na možnost, že žena žije amorálně zkaženým životním stylem, tak především na morálně a eticky pochybný manipulativní přístup Bruce Gildena k realizaci své fotografické tvorby. Díky dojmu z prvků, které mohou odkazovat na duševní labilitu zachyceného fotografického objektu, je možné ze sekundárního hlediska zmínit možnost, že by tento snímek mohl spadat částečně i do typologizační kategorie „psychologická a emocionální ošklivost“.

[477] (Parr, 2015)

4.1.2.2.1.1.4. Formální analýza

Kompozice

Tvář ženy vyplňuje většinu obrazové plochy, což posiluje tísnivý dojem. Fotografie je pravděpodobně výřezem z větší plochy, což je typické pro Gildenův styl uplatněný v sérii FACE, v rámci které je tato zkoumaná fotografie reprezentována. Je důležité zmínit, že autor fotografuje své objekty z velmi blízké vzdálenosti. Tím dosahuje efektu, kdy tvář ženy vyplňuje celou obrazovou plochu fotografie, pokrývající od brady až po čelo, často za cenu toho, že se do snímku nevejde celá hlava. Tento přístup je charakteristický pro Bruce Gildena, který svým stylem práce, při němž rychle přistupuje k objektům a okamžitě fotografuje. Přesto je možné pochybovat, že by Gilden tuto zkoumanou fotografii byl schopen pořídit s tak těsnou kompozicí, s níž by se mu povedlo umístit hlavu do obrazového rámce tak přesně, což by se mu mohlo podařit jen se štěstím, pokud by se u této kompozice fotografie jednalo nativní neořezaný obrazový rámec. Z toho vyplývá, že fotografie je pravděpodobně výřezem z většího snímku. Těsnost a absence prostoru kolem tváře posiluje tísnivý a negativní dojem, který fotografie vyvolává v divákovi, což je podle mého názoru záměrem autora tohoto snímku.

Osvětlení

Použití frontálního blesku zdůrazňuje textury tváře a tělesné vady, což posiluje dojem fyzické ošklivosti. Autor používá frontální záblesk ze zábleskového zařízení, které drží v ruce blízko u fotoaparátu, který drží v druhé ruce[478]. Tento způsob svícení způsobuje nelichotivé hyperrealistické znázornění textur tváře fotografovaného objektu, včetně necitelného zdůraznění všech fyzických vad obličeje. Tento postup výrazně posiluje dojem fyzické ošklivosti fotografovaného objektu na snímku. Je také pravděpodobné, že Bruce Gilden v

[478] Invazivně voyeuristický způsob, s jakým v ulicích fotí náhodné kolemjdoucí Bruce Gilden, můžete například shlédnout na serveru Youtube.com viz tento webový odkaz: https://www.youtube.com/watch?v=kkIWW6vwrvM (WNYC - New York Public Radio, 2008)

postprodukci cíleně zvýrazňuje kontrast, zejména v tonální oblasti středních tónů, čímž se ještě více zvýrazňují rozdíly mezi tmavými a světlými oblastmi. Tímto způsobem dochází k ještě většímu zesílení ošklivých prvků přítomných na tváři fotografované osoby.

Barvy

Na základě analýzy barevnosti hodnoceného snímku je možné se důvodně domnívat, že Bruce Gilden pravděpodobně v postprodukci výrazně zvýrazňuje sytost barev, což posiluje nelichotivé prvky na tváři objektu. Nepřirozeně fialový nádech kůže vyfotografované ženy naznačuje možné zásahy do vyvážení bílé barvy. Tento fialový odstín koresponduje s barvou rtů, které na snímku působí jako barevná dominanta spolu se sytě červeným svetrem v pravém dolním rohu fotografie. Fialová barva pleti odhaluje linie špatně namalovaných rtů, například v pravém koutku úst, kde tah rtěnky vybočuje mimo kontury rtů. Tento aspekt evokuje chaotickou rozervanost zobrazené ženy, která se buď z nedbalosti nebo ve spěchu nezvládla dobře namalovat. Barevný tah viditelný na čele ženy se při letmém pohledu může zdát jako krvácející šrám, který zvyšuje dramatickou expresivnost fotografického portrétu. Následně je však zjištěno, že tato barevná linie má stejnou barvu jako rtěnka. Lze tedy předpokládat, že jde pouze o barvu rtěnky, nikoliv o krvácející ránu.

Přehnaná saturace barev rovněž zdůrazňuje odpudivou žlutou barvu na zubech ženy, pravděpodobně způsobenou zubním kamenem a pokročilou parodontózu. Dalším prvkem přispívajícím k vizuálnímu zošklivění je sytě červená barva vystouplých žilek na pravé oční bulvě, což může odkazovat na fyzickou ztrhanost a duševní strádání. Sytě zbarvený kožní zánět na levé straně brady, který je rovněž fialově zbarvený, posiluje celkový odpudivý dojem. Gilden tedy v postprodukci pravděpodobně manipuluje s barevností scény, aby podtrhl fyzickou ošklivost a odpudivost objektu.

Perspektiva

Z hlediska perspektivy se tvář fotografovaného objektu na snímku nachází v ose objektivu fotoaparátu Bruce Gildena, což je patrné z přímého pohledu očí zachycené ženy

směrem k fotografovi. Tato přímá osová perspektiva vytváří dojem přímého a intenzivního kontaktu mezi fotografovaným objektem a divákem, čímž umocňuje psychologický dopad snímku. Ženin přímý pohled do objektivu nejenže zvyšuje pocit konfrontace, ale také odhaluje každý detail její tváře, což je podtrženo těsným rámováním snímku. Toto těsné rámování tváře v kombinaci s přímou perspektivou způsobuje, že se divák nemůže vyhnout pohledu na všechny nedostatky a textury pokožky, které jsou zde výrazně zachyceny.

Umístění tváře přesně v ose objektivu eliminuje jakýkoli náznak úniku nebo možnosti odvrátit zrak, což je dále zdůrazněno centrální kompozicí. Tímto způsobem Gilden dociluje toho, že celý obraz je plně soustředěn na výraz obličeje a detaily textury kůže. Přímý pohled subjektu směrem k objektivu je technikou, která vyvolává pocit bezprostřednosti a intenzivního osobního setkání, což je typické pro Gildenův styl, jak je patrné v jeho sérii FACE.

Technické aspekty

Fotografie Bruce Gildena, jako je ta z cyklu FACE, jsou technicky charakteristické jeho specifickým vybavením a technikou. Gilden dlouhodobě používá fotoaparát Leica M6 vybavený 28 mm objektivem. Tato kombinace mu umožňuje přistupovat velmi blízko k jeho subjektům a zachytit jejich tváře v bezprostředních momentech. Leica M6 je kompaktní a tichý fotoaparát, ideální pro street fotografii, což umožňuje Gildenovi fotografovat nenápadně a rychle[479].

Gilden také často používá blesk, konkrétně Contax T3 flashgun. Tento blesk drží v jiné ruce než fotoaparát a odpaluje jej pomocí kabelu, kterým je zábleskové zařízení propojené s fotoaparátem. Tento blesk je silný a umožňuje mu osvítit každou jemnou texturu tváře jeho subjektů. Použití blesku má za následek hyperrealistické zvýraznění detailů, jako jsou vrásky, póry a další nedokonalosti pleti. Na zkoumané fotografii je zřetelný efekt tohoto blesku, který

[479] (A Close Encounter: The In-Your-Face Photography of Bruce Gilden, 2024)

výrazně osvětluje tvář ženy, odhaluje všechny fyzické vady a textury a přidává snímku syrový a nekompromisní vzhled.

Použití širokoúhlého objektivu a silného blesku vytváří na Gildenových fotografiích charakteristický vzhled, kde jsou detaily extrémně ostré a všechny nedokonalosti tváře jsou výrazně zvýrazněny. Kombinace těchto technických aspektů umožňuje Gildenovi voyeuristicky zachytit své subjekty v jejich autentické a zároveň nejzranitelnější podobě, což je typické pro jeho kontroverzní styl street fotografie.

4.1.2.2.1.1.4.1. Shrnutí formální analýzy snímku

Formální analýza snímku „Untitled (z cyklu FACE), West Bromwich, England, 2013“ od Bruce Gildena ukazuje, že autor využívá blízké kompozice, frontální blesk a zvýraznění barev a kontrastu, aby zdůraznil fyzické nedokonalosti a vytvořil hyperrealistický efekt. Tyto prvky společně vytvářejí tísnivý a odpudivý dojem, který je charakteristický pro Gildenovu tvorbu a jeho záměr zachytit fyzickou ošklivost.

Gildenův způsob kompozice, kde tvář ženy vyplňuje většinu obrazové plochy, vyvolává pocit těsnosti a klaustrofobie. Tento přístup je typický pro jeho styl, kdy své objekty fotografuje z extrémní blízkosti, čímž dosahuje intenzivního vizuálního efektu. Autorovým záměrem je zdůraznit fyzické vady a nedokonalosti tváře, což se mu daří díky využití frontálního blesku, který zvýrazňuje textury pleti a všechny její nesrovnalosti. Tento efekt je umocněn vysokým kontrastem, který dodává fotografii drsný, nekompromisní vzhled.

Barevná manipulace, zejména zvýraznění sytosti barev, dodává snímku nelichotivý vzhled, kdy například fialový nádech pleti a sytě červené prvky přispívají k celkovému dojmu chaosu a zanedbanosti. Tento aspekt může evokovat dojem, že subjekt fotografie nedbá o svůj vzhled nebo že byl zachycen v okamžiku osobního rozpadu. Fialová barva pleti spolu s nesprávně nanesenou rtěnkou posiluje dojem nedbalosti a fyzické zchátralosti, což je typické pro Gildenův přístup k zobrazování lidské ošklivosti.

Perspektiva, kde tvář fotografovaného objektu zabírá centrální pozici a je zaměřena přímo na objektiv, vytváří intenzivní pocit konfrontace mezi subjektem a divákem. Tento přímý pohled zvyšuje psychologický dopad snímku a nutí diváka čelit nekompromisní realitě fyzické ošklivosti zachycené ženy.

Technické aspekty fotografie, jako je použití fotoaparátu Leica M6 s 28 mm objektivem a silného blesku Contax T3, umožňují Gildenovi dosáhnout extrémní ostrosti a zvýraznění všech detailů. Tento technický přístup podtrhuje jeho umělecký záměr zachytit subjekty ve chvíli jejich největší zranitelnosti a fyzické neatraktivnosti.

Celkově lze konstatovat, že Bruce Gilden využívá technických a kompozičních prostředků k vytvoření silného, odpudivého dojmu, který diváka nutí konfrontovat se s ošklivostí lidské fyziognomie. Tento přístup je v souladu s jeho uměleckým cílem šokovat a provokovat, což jej řadí mezi nejvýraznější fotografy zaměřující se na zobrazení fyzické ošklivosti ve své tvorbě, nad jejímž dílem se ovšem vznáší nepřehlédnutelný stín kontroverznosti.

4.1.2.2.1.1.5. Tematická analýza

Fotografie „Untitled (z cyklu FACE), West Bromwich, England, 2013“ od Bruce Gildena zachycuje ženu, jejíž tvář nese výrazné stopy životních těžkostí a možná i duševního strádání[480]. Tento snímek je součástí Gildenova cyklu „FACE“, který se zaměřuje na portréty lidí na okraji společnosti, často opomíjených nebo stigmatizovaných[481]. Tematicky fotografie zkoumá koncept fyzické ošklivosti a sociální marginalizace. Gilden se soustředí na subjekty, které společnost často přehlíží nebo považuje za nepříjemné. Snímek odhaluje realitu stárnutí, chudoby a potenciálního zneužívání návykových látek. Portrét také vyvolává otázky o

[480] (Parr, 2015)

[481] (Face, 2015)

důstojnosti, identitě a vnímání krásy ve společnosti. Gildenův syrově neúprosný přístup k zobrazování těchto témat nutí diváky konfrontovat se s vlastními předsudky a představami o normativní krásе[482].

4.1.2.2.1.1.6. Psychologická a emocionální analýza

Při pohledu na analyzovanou fotografii se u diváka mohou projevit různorodé psychologické a emocionální reakce. Primárním dojmem je pravděpodobně šok a znepokojení vyvolané nezvykle detailním a nemilosrdným zobrazením lidské tváře. Tento efekt je umocněn Gildenovým charakteristickým stylem fotografování zblízka s použitím blesku, který zvýrazňuje každou nedokonalost pleti a rysů obličeje. Žena na snímku působí psychicky labilně a emocionálně vyprázdněně, což může u diváka vyvolávat pocity soucitu, ale zároveň i určitého diskomfortu[483]. Její vyděšený výraz a prázdný pohled mohou být interpretovány jako známky duševního strádání nebo možného vlivu návykových látek. Tyto aspekty mohou u pozorovatele vyvolávat směs empatie a odporu, což vytváří komplexní emocionální reakci.

4.1.2.2.1.1.7. Sociální a kulturní analýza

Z hlediska sociální a kulturní analýzy fotografie odráží Gildenův zájem o skupiny společnosti, které jsou často přehlížené nebo odsouvané na okraj veřejného zájmu. Snímek zpochybňuje konvenční standardy krásy a nutí diváky přehodnotit své vnímání „normálního“ vzhledu. Zároveň vyvolává otázky o etice reprezentace zranitelných jedinců v umění. Gildenův přístup lze interpretovat jako kritiku společnosti, která tyto jedince často přehlíží nebo stigmatizuje. Fotografie také reflektuje širší sociální problémy, jako je chudoba, nedostatečná zdravotní péče a sociální vyloučení. V kontextu současné kultury posedlé

[482] (Bruce Gilden: Face Street Portraits, 2015)

[483] (Kusbish, 2024)

dokonalostí a mládím představuje Gildenův portrét provokativní protiklad, který zdůrazňuje realitu lidské existence v celé její rozmanitosti a nedokonalosti[484]. Tento snímek tak slouží jako zrcadlo společnosti, odhalující její skryté aspekty a vyzývající k zamyšlení nad hodnotami a předsudky, které formují naše vnímání druhých a zároveň vrhá kritické světlo na samotné autory snímků, kteří se jako Bruce Gilden ženou se senzacechtivým způsobem při absence empatie za fotografickým „lovem" lidí trpící znaky explicitní fyzické ošklivosti.

4.1.2.2.1.1.8. Analýza vizuálních znaků ošklivosti

Mezi hlavní vizuální nositele fyzické ošklivosti na fotografii patří několik výrazných prvků. Odpudivě zdevastovaný chrup ženy je viditelný skrze pootevřená ústa, což může evokovat asociace s chudobou či zanedbáním zdravotní péče. Zarudlý vzhled ženiny pokožky na tváři odhaluje výraznou strukturu rozšířených pórů a nerovnoměrné barevné skvrny, které nedokázal zakrýt ani ledabyle aplikovaný make-up. Nesprávně nanesená rtěnka, která přesahuje kontury rtů, a dokonce se objevuje i na čele ženy, svědčí o možné neschopnosti řádné péče o sebe sama. Obličej ženy jeví známky nepřehlédnutelné asymetrie, včetně možné deformace lebky, což je patrné na ne-přirozeně vystouplé pravé lícní kosti a pokřivené bradě. Dojem fyzické ošklivosti umocňuje také škaredě deformovaný tvar nosu. Atypické ochlupení je patrné na některých partiích obličeje, včetně viditelných vousů na bradě a nepravidelně vychýleného obočí. Silně vystupující žilky na pravé oční bulvě mohou naznačovat zánět či podráždění očí, což může evokovat představu o nezdravém životním stylu.

4.1.2.2.1.1.9. Analýza kontextuálních znaků ošklivosti

Fotografie působí ošklivě nejen z hlediska fyzických aspektů zobrazené ženy, ale také kvůli kontextu jejího vzniku a etickým otázkám, které vyvolává. Gildenův kontroverzní a invazivní styl fotografování, kdy své objekty často fotografuje bez předchozího upozornění,

[484] (Hadley, 2022)

může být vnímán jako neetický a pohoršující.[485]. Tento přístup může u diváka vyvolávat pocity nepohodlí a vést k vnímání fotografovaného objektu jako osoby vystavené necitlivému zacházení. Gildenova postprodukční úprava snímků, zahrnující manipulaci s barvami a kontrastem, která posouvá realitu do hyperrealistického extrému, dále umocňuje dojem ošklivosti a může být vnímána jako eticky problematická[486]. Tyto kontextuální faktory přispívají k celkovému vnímání ošklivosti snímku, která přesahuje pouhé fyzické aspekty a zahrnuje i morální a etické otázky spojené s fotografickou praxí a reprezentací zranitelných jedinců.

4.1.2.2.1.1.10. Shrnutí celkové analýzy snímku. Interpretace a diskuse

Fotografie „Untitled (z cyklu FACE), West Bromwich, England, 2013" od Bruce Gildena představuje dostatečně reprezentativní dílo obsahující mnohoznačné konotace, které intenzivně zkoumá fenomén fyzické ošklivosti v kontextu současné fotografie. Gildenův charakteristický styl, vyznačující se použitím přímého blesku a extrémně blízkými záběry, vytváří hyperrealistický efekt, který nemilosrdně odhaluje každou nedokonalost fotografovaného objektu.

Kompozice snímku, kde tvář ženy vyplňuje téměř celý obrazový prostor, umocňuje pocit tísně a konfrontace. Barevné zpracování, pravděpodobně záměrně upravené v postprodukci, s nepřirozeným fialovým nádechem kůže a zvýrazněnými kontrasty, dále zdůrazňuje aspekty fyzické ošklivosti.

Mezi hlavní vizuální nositele ošklivosti patří zdevastovaný chrup, asymetrie obličeje, atypické ochlupení a známky možného zanedbání či nezdravého životního stylu.

[485] (Zhang, 2012)

[486] (Motal, 2015)

Psychologicky působí žena na snímku vyděšeně a duševně labilně, což může být částečně způsobeno Gildenovým invazivním způsobem fotografování.

Z hlediska sociální a kulturní analýzy fotografie odráží Gildenův zájem o jedince na okraji společenského zájmu. Jeho přístup se však jeví spíše jako snaha o vytvoření šokujícího obrazu než jako projev skutečné empatie k fotografovanému subjektu. Přesto Gildenův snímek nutí diváka přehodnotit zažité představy o vzhledu a atraktivitě. Tato fotografie zároveň vyvolává etické otázky týkající se zobrazování zranitelných osob v umělecké tvorbě a nepřímo poukazuje na problematické aspekty společenských norem a struktur.

Celkově Gildenova práce, navzdory tomu, že je kontaminovaná stínem silné kontroverze, přispívá k určitému pochopení fenoménu ošklivosti, nutí diváky konfrontovat se s aspekty reality, které by jinak mohli přehlížet, a vyvolává silné emocionální a psychologické reakce.

4.2. Estetická ošklivost

V této sekci budu zkoumat vybraná díla od fotografky Cindy Shermanové a fotografa Joel-Petera Witkina. Tito autoři představují klíčové osobnosti, jejichž fotografie zachycují prvky estetické ošklivosti, které budu v této části podrobně analyzovat. Tvorba Cindy Shermanové a Joel-Petera Witkina se vyznačuje specifickým zaměřením na estetizované a stylizovaně provokující zachycení fotografovaných objektů, které lze odůvodněně považovány za ošklivé, ale zároveň je možné v nich naleznout autonomně působící estetickou hodnotu, což mi umožní vhodným způsobem reprezentovat tento druh estetické ošklivosti a zároveň mi dovolí erudované pochopení tohoto fenoménu v oblasti fotografie pořízené po roce 1945.

4.2.1. Cindy Shermanová

4.2.1.1. Informace o autorce

Cindy Shermanová, americká fotografka narozená v roce 1954, se řadí mezi přední představitelky konceptuální inscenované fotografie po roce 1945. Od 70. let minulého století žije a tvoří v New Yorku. Shermanová patří k první generaci umělců, jejichž tvorbu ovlivnila televizní, filmová a reklamní kultura 50. let, která zanechala výrazné stopy v celém jejím díle. Studovala umění na Buffalo State College, kde se zpočátku věnovala malbě, avšak postupně přešla k fotografii pod vlivem osobností jako Les Krims, který ji inspiroval ke konceptuálně pojaté fotografii[487].

Cindy Shermanová je známá pro své stylizační obměny, ve kterých sama sebe zachycuje jako různé postavy. Tyto fotografie často reflektují problematiku postmoderní masové kultury a genderové stereotypy, čímž otevírají prostor pro feministické interpretace. Její práce „Untitled Film Stills“ (1977–1980), sestávající z přibližně 69 černobílých fotografií,

[487] (Poláček, 2019), s. 89.

ji proslavila na mezinárodní umělecké scéně. V této sérii stylizovala sebe samu do stereotypních ženských postav známých z filmů 50. a 60. let. Tato série obsahuje prvky groteskní ošklivosti, jako jsou imitace podlitin a boláků v obličeji[488].

V roce 1981 vytvořila sérii „Centerfolds", která je zpracována v barevném provedení připomínajícím časopisy pro muže. Tato série zobrazuje Cindy Shermanová v znepokojujících pózách, které ženu podvědomě vykreslují jako oběť dominantního mužského světa. Shermanová zde rovněž potvrzuje své hvězdné postavení na umělecké scéně[489].

Autorka se ve své tvorbě často vymezuje proti kultu fyzické krásy a fascinují ji prvky ošklivosti. Její módní snímky z let 1983–1984 reflektují negativní aspekty konzumní společnosti a destruuje filozofii módního průmyslu. Shermanová na fotografiích předkládá samu sebe v zneklidňujících a ohyzdných stylizacích, často využívá make-up a tělesné protézy, aby zohavila svůj vzhled a zdůraznila groteskní estetiku[490].

Dalším významným dílem je série „Fairy Tales" z roku 1985, kde Shermanová využívá hororový potenciál pohádkového světa a zobrazuje odporné bytosti a děsivé krutosti. Tato série reflektuje její zálibu v horrorové poetice a využívání svícení, převleků, maskování a tělesných protéz, aby vytvořila bizarně děsivé výjevy[491].

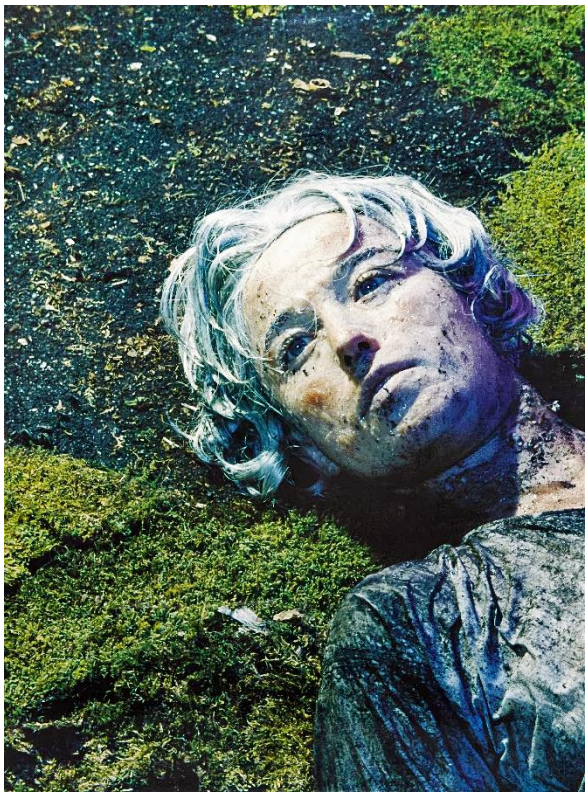
[488] (Poláček, 2019), s. 89–90.

[489] Tamtéž, s. 90.

[490] Tamtéž, s. 90–91.

[491] Tamtéž, s. 91–94.

V letech 1985–1989 Shermanová pracovala na sériích „Disasters“ a „Untitled Horrors“, kde fenomén ošklivosti zobrazovala skrze motivy rozkladu, násilí a dekadence. V těchto sériích často minimalizovala svou fyzickou přítomnost na fotografiích, aby se soustředila na nechutný obsah a vyjádřila své pocity společenského vzdoru[492].



Cindy Sherman, Untitled #153, 1985.

Další významný soubor „Sex Pictures“ (1989–1992) je zaměřen na pseudopornografické zobrazení figurín a odráží nesouhlas Shermanová s cenzurou a kritiku pornografického průmyslu. Shermanová zde pracuje s plastovými figurínami a protézami, které aranžuje do obskurních sexuálních póz, čímž paroduje pornografii a zdůrazňuje její ošklivost[493].

Práce Shermanové se i nadále vyznačuje experimenty s figurínami a make-upem. Série „History Portraits“ (1988–1990) a „Head Shots“ (2000–2002) zahrnují hyperrealistické

[492] Tamtéž, s. 94–97.

[493] (Poláček, 2019), s. 99–102.

zobrazení figur a používání protéz a make-upu pro evokování ošklivosti. Tematicky se zaměřuje na kritiku společenských stereotypů a reflexi konzumní společnosti[494].

V posledních letech se Shermanová věnovala digitální fotografii a využívání Photoshopu, například v sérii „Clowns" (2004), kde zobrazuje klauny s děsivými a zlověstnými výrazy. Nedávný projekt „Instagram" (od roku 2017) zahrnuje digitálně upravené selfie snímky, kde Shermanová extrémně karikuje míru kýčového nevkusu, který se často objevuje na sociálních sítích[495]. V současné době autorka dále pokračuje v tvorbě, v níž využívá technik koláží a digitální manipulace s fotografií, a i nadále pracuje s fenoménem estetické ošklivosti.

Na závěr této informativní pasáže přibližující osobnost americké fotografky Cindy Shermanové, lze říci, že její dílo a umělecká filozofie hrají zásadní roli v oblasti zobrazování ošklivosti ve fotografii po roce 1945. Shermanová ve svých dílech důsledně zkoumá a reflektuje estetiku ošklivosti, čímž poskytuje kritický pohled na kulturu krásy a konzumní společnost.

Na rozdíl od fotografa Joel-Petera Witkina se Shermanová vyhýbá podněcování přímé kontroverze a nesnaží se o osobní viditelnost v prestižním uměleckém světě. Svou přítomnost na fotografiích se snaží potlačit, ačkoli se v nich občas objeví. Její originální fotografické kompozice kombinují instinktivní řemeslné zpracování a neomezenou představivost, díky čemuž Shermanová zachycuje malebnost ve všech jejích podobách. Nelze tvrdit, že by Shermanová ve svém zkoumání ošklivosti využívala nebo zneužívala marginalizované jedince pro uznání či slávu. Je třeba zdůraznit, že v drtivé většině své tvorby Shermanová fotografovala výhradně samu sebe, čímž se zásadně odlišuje od přístupu kontroverzního amerického fotografa Joel-Petera Witkina, jehož dílu se budu ve výzkumu estetické ošklivosti v této disertační práci rovněž věnovat.

[494] Tamtéž, s. 97–99 a s. 104–105.

[495] Tamtéž, s. 105–107.

Tím, že Shermanová pracuje primárně se svým vlastním obrazem, vylučuje možnost znevažování či exploatace jiných osob. Ve srovnání s Witkinem působí Shermanová jako pečlivý a eticky uvědomělý pozorovatel, který s nadsázkou a ironií, pomocí estetizovaného fenoménu ošklivosti obsaženého v její tvorbě, reflektuje společenské nuance řízené konzumní kulturou mainstreamové společnosti[496].

[496] (Poláček, 2019), s. 108.

4.2.1.2. Analýza fenoménu ošklivosti na vybrané fotografii Cindy Shermanové

4.2.1.2.1. Identifikace vybraného fotografického díla k výzkumu

K výzkumu fenoménu estetické ošklivosti jsem se po rešerši díla americké fotografky Cindy Shermanové rozhodl identifikovat vhodnou sérii děl této autorky, která by podle mého názoru mohl nejlépe reprezentovat jev estetické ošklivosti. Dospěl posléze k rozhodnutí, že by v kontextu mému výzkumu estetické ošklivosti mohlo být vhodné se zaměřit na projekt Cindy Shermanové nazvaný „Fairy Tales“, který autorka vytvořila v roce 1985. Tato série představuje zlom v díle této autorky, v němž došlo k jejímu znatelnému příklonu k estetizovanému pojetí fenoménu ošklivosti. Níže kontext okolo vzniku této fotografické série Cindy Shermanové více osvětlím.

4.2.1.2.1.1. Fotografie: Cindy Shermanová, Untitled #140, From the Fairy Tales Series, 1985

4.2.1.2.1.1.1. Identifikace fotografického díla

Jak už jsem uvedl výše, tak v této sekci kvalitativního výzkumu estetické ošklivosti jsem si zvolil fotografické dílo od americké fotografky Cindy Shermanové, které nese název „Untitled #140, From the Fairy Tales Series, 1985“, které bylo vytvořeno v rámci fotografické série nazvané „Fairy Tales“, které by se do českého jazyka dalo volně přeložit jako „Série pohádek“. Jedná se o známou autoportrétní fotografii Cindy Shermanové, na které je autorka zachycena pomocí stylizačních pomůcek a různých technik maskování jako podivná ošklivá a odpudivá bytost připomínající mutantního kříženec mezi člověkem a prasetem. Toto fotografické dílo Shermanové je tak vhodným reprezentantem pro výzkum fenoménu estetické ošklivosti.



Cindy Sherman, Untitled #140, From the Fairy Tales Series, 1985.

4.2.1.2.1.1.2. Kontextualizace díla

Pro pochopení kontextu vzniku zkoumané fotografie je vhodné si uvést následující informace. Cindy Shermanová začala zkoumat estetiku ošklivosti již během své práce na módních snímcích v letech 1983–1984. V této době se zaměřovala na destrukci filozofie módního průmyslu tím, že samu sebe zobrazovala v zneklidňujících a ošklivých stylizacích. Shermanová používala metody líčení a tělesných protéz k deformaci svého těla a tváře, čímž vytvářela vzhled, který vypadá, jako by byl znetvořený jizvami, zarudlý nebo nehezky vybledlý[497]. Vlivem slávy a reflexe americké společnosti za vlády Ronalda Reagana, spolu s dozvuky epidemie AIDS, došlo k výraznému výše zmiňovanému zlomu v tvorbě Cindy Shermanové. Její práce se posunula do oblasti tísnivé a emočně potemnělé hrůzyplnosti, kde hlavními motivy byly ošklivost, hororová fantasknost, násilí, existenciální krize a podprahová atmosféra katastrofálnosti[498].

V roce 1985 začala Shermanová pracovat na sérii „Fairy Tales“, která byla určena jako ilustrace pro pohádkovou knížku „Fitcher's Bird“ od bratří Grimmů. Právě z této série pochází zkoumaný snímek „Untitled #140, From the Fairy Tales Series, 1985“. Uvedený cyklus Shermanové využívá strašidelný potenciál pohádek a zobrazuje formou stylizovaných autoportrétů různé odporné ošklivé bytosti vizuálně páchající krutosti či prožívající temně prožívané úzkosti a krize. Shermanová zde naplno využila svou zálibu v hororové poetice a vytvořila výjevy plné bizarně děsivých bytostí pomocí svícení, rekvizit, převleků, maskování a protéz[499].

[497] (Poláček, 2019), s. 90.

[498] Tamtéž, s. 90–91.

[499] Tamtéž, s. 91–92.

4.2.1.2.1.1.3. Kategorizace ošklivosti

Analyzované fotografické dílo „Untitled #140, From the Fairy Tales Series, 1985“ spadá primárně do kategorie estetické ošklivosti. Autorka zde záměrně ošklivizuje svůj vzhled pomocí různých technik maskování, čímž dosahuje stylizovaného zobrazení fyzické ošklivosti. Tato fyzická ošklivost by mohla být sekundárně klasifikována i jako „fyzická ošklivost“. Podobně by toto dílo mohlo být zařazeno do kategorie „psychická a emocionální ošklivost“ kvůli implicitnímu emotivnímu náboji tísnivosti a psychické krize, který z fotografie vyzařuje.

4.2.1.2.1.1.4. Formální analýza

Kompozice

Stylizovaný autoportrét Cindy Shermanové „Untitled #140, From the Fairy Tales Series, 1985“ využívá diagonální kompozici, která je kombinována s centrálním umístěním hlavního prvku – tváře mutantní bytosti. Tvář je umístěna diagonálně, což vytváří dynamiku a napětí v celkové kompozici. Nejvýraznějším prvkem této tváře je lesknoucí se oko, lokalizované téměř přesně ve středu obrazové plochy. V levé dolní části fotografie je vidět akumulaci rukou a dalších částí těla Shermanové, což vytváří pocit tísně a emocionální napětí. Tato akumulace částí těla v levém dolním rohu zvyšuje vizuální disharmonii a přispívá k celkovému dojmu chaosu a neklidu. Tímto způsobem kompozice zesiluje pocit znepokojení a ošklivosti.

Osvětlení

Osvětlení na fotografii je tonálně potemnělé, odpovídající low-key tonalitě. Fotografovaný objekt je umístěn na tmavém pozadí, což zvyšuje kontrast a dramatický efekt. Objekt na snímku je osvětlen několika bodovými reflektory s nízkým rozptylem světla. Jeden světelný zdroj osvětluje vlasy objektu zezadu, což je patrné z odlesků na horní části snímku. Tento zadní světelný zdroj vytváří halo efekt kolem vlasů, což dodává fotografii přízračný a nadpřirozený vzhled. Druhý světelný zdroj osvětluje tvář objektu z frontálního směru, což je

patrné z odlesku v oku a lesknoucích se krůpějích potu na tváři. Tento odlesk dodává tváři plastický efekt a zdůrazňuje texturu kůže. Okraje snímku vykazují známky vinětace, což napovídá použití této techniky buď při postprodukci, nebo cílené zastínění během fotografování. Vinětace přispívá k uzavřenému a stísněnému dojmu, čímž zvýrazňuje centrální část snímku.

Barvy

Fotografie je barevná, vyhotovená na analogový film středního formátu. Při postprodukci byl barevný tón pleťových partií upraven do nepřirozeného fialového odstínu, který přispívá k přízračnému dojmu. Tato barevná abnormalita zdůrazňuje, že bytost na snímku není člověkem, ale mutantem s prasečími rysy. Fialový tón pokožky kontrastuje s tmavým pozadím a zvýrazňuje tvář jako hlavní prvek snímku. Tento barevný posun posiluje dojem, že bytost na snímku není člověkem, ale mutantem s prasečími rysy. Nepřirozená barevnost také přispívá k celkovému dojmu nepříjemnosti a znepokojení, čímž zesiluje estetiku ošklivosti.

Perspektiva

Perspektiva snímku je zvolena tak, že tvář objektu je umístěna v ose objektivu fotoaparátu. Téměř přímý pohled oka objektu do kamery naznačuje, že tvář se nachází v ose objektivu fotoaparátu, což je patrné z přímého pohledu oka směrem k fotoaparátu. Tento přímý pohled vytváří pocit intimity a bezprostřednosti, což může diváka znepokojit. Perspektiva přispívá k dojmu, že divák je vtahován přímo do scény a konfrontován s mutantní bytostí zblízka, což zesiluje pocit ošklivosti a neklidu.

Technické aspekty

Cindy Shermanová používala při práci na sérii „Fairy Tales“ střední formát fotoaparátů, jako jsou Hasselblad 503CW a Mamiya RZ67. Tyto přístroje jí umožňovaly dosáhnout vysoké kvality obrazu a detailů. Střední formát filmu poskytoval větší negativy, což vedlo k lepší kvalitě obrazu a umožňovalo tisknout fotografie ve velkých formátech, které

jsou charakteristické pro její práci v této době[500]. Při inscenování scén Shermanová používala protetické části těla, make-up, kostýmy a pečlivou scénografii, aby vytvořila specifický vizuální efekt. Použití protetických částí těla a make-upu umožnilo Shermanové transformovat se do různých hybridních postav, které byly částečně lidské a částečně zvířecí[501]. Tato technika jí umožnila zkoumat témata metamorfózy a identity, která jsou klíčová pro její práci. Kontrola nad osvětlením a kompozicí ve studiu umožnila Shermanové vytvářet precizní a detailní fotografie. Použití barevných filtrů a speciálních efektů dodávalo fotografiím specifickou náladu a estetiku, která přispívala k celkovému dojmu ošklivosti a znepokojení[502].

4.2.1.2.1.1.4.1. Shrnutí formální analýzy snímku

Fotografie „Untitled #140“ Cindy Shermanové kombinuje diagonální a centrální kompozici, low-key techniku osvětlení fotografované scény, nepřirozené fialové tóny a přímý pohled objektu do kamery. Tyto prvky společně vytvářejí pocit ošklivosti a napětí. Diagonální kompozice a centrální umístění tváře s lesknoucím se okem jako středobodem vytváří dynamiku a vizuální napětí. Potemnělé osvětlení s bodovými reflektory zvýrazňuje texturu a dramatický efekt, zatímco vinětace okrajů snímku přidává na stísněnosti. Nepřirozeně fialové tóny pokožky přispívají k přízračnému dojmu a zdůrazňují nelidskost zobrazené bytosti na snímku. Perspektiva, kde tvář mutantní bytosti hledí přímo do kamery, vytváří intimní a znepokojivý efekt. Použití středního formátu fotoaparátů, protetických částí těla, make-upu a pečlivé scénografie umožnilo Shermanové dosáhnout vysoké míry detailu a preciznosti. Tato fotografie nejen ukazuje technické mistrovství, ale také sofistikovaně zkoumá lidskou identitu a metamorfózu prostřednictvím vizuálního média. Shermanová ve

[500] (Cindy Sherman, 2024) a (Untitled - Cindy Sherman Photography On View, 2024)

[501] (Cindy Sherman Photography, Bio, Ideas, 2008–2024) a (Freeman, 2016)

[502] (Cindy Sherman Untitled #145, 2023); (Cindy Sherman - Here is a beginner’s guide to the enigmatic artist., 2019) a (Cindy Sherman - "Disasters and Fairy Tales", 2013)

své sérii „Fairy Tales“ mistrně kombinuje různé techniky a přístupy k vytvoření děl, která posouvají hranice fotografického média a zkoumají pomocí fenoménu estetické ošklivosti temné aspekty lidské kultury a identity.

4.2.1.2.1.1.5. Tematická analýza

Fotografie Cindy Shermanové „Untitled #140“ z její série „Fairy Tales“ z roku 1985 je výrazným příkladem autorčina uměleckého zkoumání identity, těla a groteskнosti. Snímek zobrazuje ženskou tvář zkombinovanou s maskou prasečího čenichu, což vyvolává silné pocity znechucení a znepokojení plynoucí z percepce monstrózně vypadající bytosti. Shermanová v tomto fotografickém díle umně využívá prvků horroru a fantazie k vytvoření díla, které zpochybňuje tradiční zažité představy pop-kulturní mainstreamové společnosti o kráse a identitě a zároveň bizarním způsobem relativizuje idealistické zobrazování pohádkových postav[503].

Autorka se stylizuje jako ženská postava s prasečí maskou a je zachycena v intimním, avšak zároveň groteskním okamžiku. Použití masky symbolizuje ztrátu lidskosti a deformaci identity, což je běžný motiv v Shermanině tvorbě. Celá scéna působí surrealisticky a fantasticky, čímž Cindy Shermanová navazuje na motivy z pohádek, které často obsahují prvky transformace a metamorfózy. Shermanová využívá známé pohádkové motivy, aby je zcela přetvořila a odhalila jejich temné a často násilné podtóny. Tímto způsobem autorka provádí jakousi dekonstrukci pohádek, čímž zpochybňuje idealizované a sterilizované verze těchto příběhů, které jsou běžně prezentovány v populární kultuře[504].

Hlavním motivem této fotografie je zkoumání hranic mezi lidskostí a nelidskostí, krása a ošklivostí. Shermanová používá groteskní a fantaskní prvky, aby zdůraznila křehkost a proměnlivost lidské identity. Fotografie je plná znepokojivých a groteskních prvků, které

[503] (Cindy Sherman - The Enigma Behind the Lens, 2024)

[504] Tamtéž.

v souhrnu v divákovi evokují pocity strachu a odporu. Shermanová zde využívá estetiku hrůzy k prozkoumání temných aspektů lidské existence a k odhalení skrytých hrůz, které často zůstávají neviditelné[505].

Zkoumanou fotografii lze interpretovat jako kritiku společenských očekávání a normativních představ o ženské kráse. Díla Cindy Shermanové, potažmo jako tato analyzovaná fotografie, často kritizují společenské normy a očekávání týkající se genderu, krásy a identity. V této sérii „Fairy Tales" z roku 1985, odkud pochází i fotografie, které se zde ve svém výzkumu věnuji, se zaměřuje na to, jak jsou pohádky a folklór používány k formování a udržování těchto norem, a jak mohou být tyto příběhy zneužívány k potlačování individuálních a kolektivních identit[506].

Autorka tímto svým dílem vyzývá diváka k přemýšlení o tom, jak jsou vnímané a prezentovaná ženská těla a jak je v oblasti fotografie zobrazovaná identita v rámci kulturních kontextů společnosti. Z hlediska provedené tematické analýzy snímku „Untitled #140, From the Fairy Tales Series, 1985" lze tak ve výsledku konstatovat, že Cindy Shermanová v uvedené fotografie a celého svého cyklu „Fairy Tales" autorsky významným způsobem expresivně vtiskává prvky hrůzy a grotesknosti k prozkoumání temných aspektů pohádek a folklóru. Tímto způsobem negativně kriticky relativizuje tradiční a idealizované představy o těchto příbězích a odhaluje jejich skryté, často násilné podtóny, které se podle její umělecké interpretace v nich skrývají. Fotografické dílo Cindy Shermanové tak prostřednictvím fenoménu estetické ošklivosti kritizuje společenské normy a očekávání týkající se genderu, krásy a identity, a existencionálně tísnivým způsobem tak odhaluje skryté hrůzy lidské existence.

[505] (Schweitzer, 2018)

[506] (Cindy Sherman Photography, Bio, Ideas, 2008–2024)

4.2.1.2.1.1.6. Psychologická a emocionální analýza

Fotografie Cindy Shermanové „Untitled #140, From the Fairy Tales Series, 1985“ představuje hybridní bytost, která spojuje ženské rysy s prasečími znaky. Tento snímek je součástí série, ve které Shermanová mistrovským způsobem operuje s estetikou ošklivosti za použití různých masek a rekvizit. Autorka tak reflektuje složité emoce a psychologické stavy, což lze pozorovat i v tomto snímku.

Na první pohled snímek vyvolává silné pocity odporu a strachu. Divák se ocitá tváří v tvář neobvyklému a groteskním obrazu, který přirozeně vzbuzuje nechuť a nejistotu. Tento efekt je posílen nejasným biologickým původem bytosti. Psychologicky je ošklivost často spojována s neznámem a nepředvídatelností, což může vyvolat úzkost a strach. V případě této fotografie Shermanová využívá ošklivost nejen k šokování diváka, ale také k vyvolání hlubších emocionálních reakcí.

Mutantní bytost na snímku vypadá vystrašeně a duševně vyčerpaně, což naznačuje psychickou rezignaci a utrpení. Tato kombinace hrůzy a utrpení vzbuzuje u diváka ambivalentní pocity. Na jedné straně mohou být přítomné pocity strachu a znechucení, na druhé straně tento snímek oplývá potencí u diváka vzbudit emoce empatie a soucitu. I přes groteskní vzhled, nesou lidské prvky zobrazené bytosti potenciál pro identifikaci diváka s jejím utrpením a existenciální krizí.

Existenciální krize a utrpení bytosti jsou patrné z jejího výrazu a celkového vzhledu vyfotografovaného subjektu. Shermanová zde na svém aranžovaném autoportrétu možná naráží na univerzální lidské téma hledání identity a přijetí sebe sama, i když ve zcela neobvyklém a extrémním kontextu. Tato fotografie tedy nejen šokuje svým vizuálním zpracováním, ale také podněcuje hluboké úvahy o lidské podstatě a emocionálních prožitcích[507].

[507] (Barnebys, 2019); (Blythe, 2023) a (O’Hagan, 2019)

Pro hlubší pochopení této fotografie a širšího kontextu tvorby Cindy Shermanové doporučuji v dalších výzkumech estetického fenoménu ošklivosti ve fotografii po roce 1945 zkoumat také další práce Cindy Shermanové z její série „Fairy Tales“ a jiných cyklů, kde se podobné motivy opakují. V její tvorbě často nalézáme témata identity, transformace a hranic mezi skutečností a fikcí[508], což je podle mého názoru klíčové pro pochopení psychologického a emocionálního dopadu jejích fotografií, které jsou silně nasycené estetikou ošklivosti.

4.2.1.2.1.1.7. Sociální a kulturní analýza

Fotografie „Untitled #140“ ze série „Fairy Tales“ od Cindy Shermanové z roku 1985 podle mého názoru výrazně akcentuje svým obsahem debatu o genderových rolích, identitě a kritice sociálních a kulturních norem. Tento snímek je charakteristický svým groteskním a znepokojivým zobrazením, které čerpá inspiraci z hororových a pohádkových motivů, a využívá silného vizuálního jazyka k podtržení umělosti a konstrukce identity[509]. Shermanová se na zkoumané fotografii představuje ve znetvořeném a deformovaném vzhledu, který připomíná pohádkové bytosti a příšery, čímž se odklání od tradičních zobrazení ženské krásy a sexuality.

Cindy Shermanová ve své tvorbě často zpochybňuje a rozkládá stereotypní ženské role a identity, což je patrné i v této sérii Fairy Tales, ze které pochází analyzovaný snímek[510]. Fotografie „Untitled #140“ a další fotografická díla ze série „Fairy Tales“ využívají extrémní masky a make-up, aby odkryly umělost konstruovaných obrazů žen, které jsou často společností a médii vnucovány.

[508] (Lempesis, 2024)

[509] (Barrière, 2006)

[510] Tamtéž.

Shermanová záměrně používá znetvořené a děsivé obrazy, aby kritizovala komodifikaci ženského těla a estetické ideály vnucované patriarchální společností[511]. Díla Cindy Shermanové reflektují a kritizují patriarchální mocenské struktury, jako je mužský pohled a voyeurismus, a usilují o propagaci pozitivních ženských obrazů tím, že odstraňují stereotypy žen jako emocionálních, bezduchých a závislých bytostí[512]. Shermanová využívá humor a sarkasmus, aby zpřístupnila své poselství širšímu publiku a zároveň zpochybňovala povrchnost a prázdnotu postmoderního umění, jak to popisuje například americký filozof a teoretik Fredric Jameson[513].

Shermanová ve své tvorbě často přetváří známé kulturní a filmové motivy, čímž vytváří kritický odstup od původních materiálů a nabízí nový pohled na ženskou identitu a roli ve společnosti. V sérii „Fairy Tales" se tento přístup projevuje v groteskní estetice, která zdůrazňuje absurditu a násilnost některých kulturních normativních představ o ženách[514].

Fotografka svými díly odhaluje konstrukci identity jako společensky vytvořený koncept, který je neustále manipulován a zpochybňován. Používá extrémní vizuální prvky estetické ošklivosti, aby kritizovala a zpochybňovala tradiční představy o ženské identitě a roli ve společnosti[515].

Snímek „Untitled #140" ze série „Fairy Tales" je podlé mého názoru silným příkladem sociální a kulturní kritiky, která zpochybňuje a dekonstruuje genderové normy a stereotypy. Tvorba Shermanové v tomto hodnoceném snímku, podobně v jako v dalších fotografických dílech ve zmiňované sérii, využívá extrémních vizuálních prostředků k

[511] (Zhang, 2023)

[512] Tamtéž.

[513] Tamtéž.

[514] (Barrière, 2006)

[515] (Millán, 2016)

odhalení a kritice hluboce zakořeněných patriarchálních struktur a estetických ideálů, čímž přispívá k širší diskusi o ženské identitě a rovnosti.

4.2.1.2.1.1.8. Analýza vizuálních znaků ošklivosti

Fotografie „Untitled #140, From the Fairy Tales Series, 1985“ od Cindy Shermanové představuje dílo, které využívá vizuální prvky k vyvolání pocitu ošklivosti a znechucení.

Zkoumaná fotografie v sobě implikuje řadu výrazných prvků stylizovaně estetizované fyzické ošklivosti, které mohou u diváka vyvolat silné emoce zhnusení a odporu. Podmanivá kompozice zachycuje ženu, jejíž tvář je pokryta deformovanými a hypertrofickými rysy, které vytvářejí bizarní a znetvoření lidský obličej, jakýsi groteskní karikaturu lidskosti.

V ostře kontrastní kombinaci s titulní tvrdostí a zdánlivou drsností fotografického média toto dílo přesahuje elementární představu estetična do roviny vzorů a utkvělých představ o fyzické ohyzdnosti, zaměřujíc se na okrajové a téměř patologické aspekty lidského vzhledu, a stává se tak výrazným výzvou pro tradiční vnímání krásy.

Na tomto konkrétním snímku je dominantním prvkem mutantní vzhled bytosti, která připomíná jak člověka, tak prase. Tato hybridní forma vytváří dojem „prasočlověka“, což je výrazně odlišné od běžného lidského vzhledu a vyvolává pocit nepřirozenosti a deformity. Tento efekt je umocněn přítomností špíny na tváři a nehtech bytosti, což evokuje zkažené výměšky tělesných tekutin nebo dokonce výkaly. Tyto detaily přispívají k celkovému dojmu ošklivosti a zanedbanosti subjektu na fotografii.

Dále stvoření na snímku působí, jako by si něco strkalo do úst špinavými prsty. Tento akt je nejen neestetický, ale také vyvolává znechucení, protože asociuje s nehygienickými praktikami a hrubostí. Oko fotografovaného subjektu je znečištěné v koutku nebo nese známky zánětu, což dodává další vrstvu fyzické deformace a nemoci.

Pozadí snímku, které evokuje hnůj, dále zvyšuje pocit špíny a znečištění. Kůže fotografovaného subjektu je viditelně znetvořená a má texturu, která připomíná rozkladné procesy nebo vážné onemocnění. Tato textura pokožky spolu s přítomností potu a slizkosti subjektu vytváří dojem odpudivosti a fyzické degradace.

Nepřirozeně zbarvená pleť do nafialovělého odstínu přidává jedovatý a nezdravý vzhled, což je dalším prvkem, který přispívá k celkovému dojmu ošklivosti. Tento barevný odstín může také asociovat s toxickými látkami nebo vážnými zdravotními problémy, což dále zvyšuje pocit znechucení a odpudivosti u diváků.

Cindy Shermanová v této sérii využívá tyto vizuální prvky nejen k vytvoření esteticky odpudivých obrazů, ale také k exploraci témat identity, deformity a hranic mezi lidstvím a zvířecí přirozeností. Tato její fotografie v duchu uvedené tvůrčí filozofie Shermanové efektně zpochybňuje normy krásy a fyzické dokonalosti, čímž otevírá působivou diskusi o tom, co znamená být krásný nebo ošklivý v moderní společnosti.

Vizuální prvky, které Shermanová na snímku používá, jsou pečlivě zvoleny, aby diváka konfrontovaly s jeho vlastními předsudky a reakcemi na fyzickou ošklivost. Tato konfrontace může vést k hlubšímu zamyšlení nad společenskými normami a očekáváními, které obklopují fyzický vzhled a estetiku. Toto dílo tak je podle mého vhodným reprezentantem estetické ošklivosti, protože nejen působí vizuálně zneklidňujícím způsobem, ale také je nosičem hlubšího symbolického významu.

4.2.1.2.1.1.9. Analýza kontextuálních znaků ošklivosti

Cindy Shermanová je známá svou schopností zkoumat a dekonstruovat identity prostřednictvím svých fotografických děl. Její série „Fairy Tales“ z roku 1985, do které patří i snímek „Untitled #140“, je významným příkladem tohoto přístupu. Tato série se zabývá

tématy grotesknosti, abjekce a metamorfózy, což jsou klíčové prvky, které přispívají k vnímání ošklivosti v širším kontextu[516].

Fotografie „Untitled #140“ zobrazuje Shermanovou ležícího na zemi s prasečím rypákem a zakrváceným obličejem. Tento obraz evokuje silné pocity znechucení a hrůzy, které jsou umocněny použitím prostetiky a umělých prvků. Shermanová zde využívá prvky, které jsou tradičně spojovány s pohádkami, ale přetváří je do temných a znepokojivých scén. Tento přístup zpochybňuje konvenční představy o kráse a ošklivosti a nutí diváka přehodnotit své vlastní vnímání těchto konceptů[517].

Historický a kulturní kontext, ve kterém Shermanová pracovala, je také klíčový pro pochopení jejích děl. V 80. letech se feministické hnutí snažilo dekonstruovat tradiční role žen a kritizovat způsoby, jakými jsou ženy zobrazovány v médiích a populární kultuře. Shermanová se tímto tématem zabývala ve svých dřívějších sériích, jako jsou „Untitled Film Stills“ a „Centerfolds“, kde zkoumala stereotypní portréty žen a jejich role v kultuře[518].

V sérii „Fairy Tales“ Shermanová posouvá tuto kritiku dále tím, že zobrazuje ženské postavy v situacích, které jsou nejen groteskní, ale také hluboce znepokojivé. Tímto způsobem odhaluje, jak jsou ženské těla a identity konstruovány a manipulovány v rámci kulturních a sociálních norem. Použití grotesknosti a odpudivosti v jejích dílech nutí diváka konfrontovat své vlastní předsudky a obavy, což je klíčový aspekt vnímání ošklivosti[519].

Autorčina práce také reflektuje osobní a psychologické aspekty ošklivosti. Ve fotografickém díle „Untitled #140“ je zobrazená postava nejen fyzicky deformovaná, ale také vykazuje známky zranitelnosti a křehkosti. Tento kontrast mezi groteskním vzhledem a

[516] (Freeman, 2016) a (Davies, 2016)

[517] (Freeman, 2016) a (Davies, 2016)

[518] (Schweitzer, 2018) a (A Brief Summary of Cindy Sherman's Work, 2024)

[519] (Cindy Sherman, 2001) a (Davies, 2016)

emocionální křehkostí vytváří silný psychologický dojem, který přispívá k vnímání ošklivosti. Tento aspekt je umocněn vědomím, že Shermanová často používá sebe jako model, čímž zkoumá vlastní identitu a tělesnost[520].

Celkově lze říci, že kontextuální znaky ošklivosti ve fotografii Cindy Shermanové „Untitled #140" zahrnují historické, kulturní, sociální a osobní faktory, které společně přispívají k vnímání ošklivosti. Shermanová využívá grotesknost a odpudivost k rozkladu tradičních představ o kráse a identitě. Tímto přístupem otevírá prostor pro kritickou reflexi zavedených estetických norem a zpochybňuje zažité koncepty atraktivity. Její dílo tak nepřímo vybízí k přehodnocení kulturně podmíněných standardů krásy a nabízí alternativní pohled na lidskou identitu a její vizuální reprezentaci.

4.2.1.2.1.1.10. Shrnutí celkové analýzy snímku. Interpretace a diskuse

Fotografie „Untitled #140" od Cindy Shermanové, která je součástí série „Fairy Tales" z roku 1985, představuje pozoruhodný příspěvek k pochopení fenoménu estetické ošklivosti ve fotografii po roce 1945. Tento snímek je charakteristický svou cílenou stylizací a zobrazením prvků, které jsou tradičně považovány za neatraktivní či odpudivé. Shermanová v tomto díle mistrně pracuje s prvky grotesky a deformace, čímž vytváří vizuálně provokativní obraz. Její nekonvenční přístup zpochybňuje zažité představy o estetice a nabízí nový úhel pohledu na vztah mezi krásou a ošklivostí v současném umění. Autorka v rámci svého tvůrčího záměru využívá na zkoumané fotografii elementy maskování a výrazné stylizace, aby vytvořila svůj autoportrét sebe sama, co by mutantní bytosti, která připomíná kříženec mezi člověkem a prasetem. Tento snímek je podle mého mínění relevantním reprezentantem estetické ošklivosti, jelikož nejen šokuje vizuálním zpracováním, ale také vyvolává vážnější úvahy o lidské identitě, kráse a ošklivosti.

[520] (Schweitzer, 2018) a (A Brief Summary of Cindy Sherman's Work, 2024)

V kontextu estetické ošklivosti Shermanová záměrně narušuje konvenční představy o kráse a harmonii. Snímek „Untitled #140“ zobrazuje postavu v bizarní a znepokojivé póze, která evokuje pohádkové bytosti, avšak s výrazným důrazem na jejich temné a děsivé aspekty. Tímto způsobem Shermanová nejenže zpochybňuje tradiční estetické hodnoty, ale také otevírá diskusi o roli ošklivosti v umění a společnosti.

Shermanová ve své práci kombinuje různé techniky, aby dosáhla efektu estetické ošklivosti. Využití diagonální kompozice, low-key osvětlení a nepřirozených fialových tónů pleti vytváří dynamiku a napětí. Osvětlení zdůrazňuje texturu kůže a vytváří dramatický efekt, který je umocněn vinětací okrajů snímku. Tento způsob zobrazení nejenže zesiluje pocit znepokojení a disharmonie, ale také zvýrazňuje mutantní rysy bytosti. Perspektiva, kde tvář mutantní bytosti hledí přímo do kamery, vytváří intimní a znepokojivý efekt, čímž diváka konfrontuje s ošklivostí zblízka.

Fotografie přispívá k pochopení fenoménu ošklivosti tím, že ukazuje, jak může být ošklivost použita jako estetický nástroj k vyvolání sofistikované reflexe a emocionálního prožitku. Obrazové dílo Shermanové zde funguje jako kritika společenských norem a stereotypů týkajících se krásy, a zároveň jako prostředek k prozkoumání lidských emocí a psychických stavů. Divák je konfrontován s obrazem, který je na první pohled odpudivý, ale při bližším zkoumání odhaluje složité vrstvy významu a interpretace.

Pro pochopení významu fotografie je důležité se zaměřit na kontext vzniku díla. Shermanová v 80. letech zkoumala estetiku ošklivosti a kritizovala společenské normy krásy a identity. Série „Fairy Tales“ reflektuje temné a násilné podtóny pohádek, které Shermanová dekonstruktivně převádí do groteskních autoportrétů. Fotografie „Untitled #140“ převrací tradiční pohádkové motivy naruby, čímž Shermanová vytváří znepokojivý kontrast mezi očekávanou idylou a surovou realitou. Tímto neortodoxním přístupem autorka nejen narušuje zažité představy o pohádkových bytostech, ale také otevírá diskusi o rigidních společenských normách týkajících se genderových rolí a konvenční krásy.

Shermanová ve svém fotografickém díle využívá estetickou ošklivost jako prostředek k narušení divákovy komfortní zóny a k vyvolání pocitů neklidu a znepokojení. Shermanová ve fotografii používá vizuální prvky ošklivosti, jako jsou deformované rysy, špína a nepřirozené barvy pleti, aby vytvořila esteticky odpudivé obrazy.

Analyzovaná Fotografie vyvolává silné emocionální reakce – od odporu a strachu po empatii a soucit. Mutantní bytost na snímku působí duševně vyčerpaně a vystrašeně, což naznačuje existenciální krizi a utrpení. Tento kontrast mezi groteskním vzhledem a emocionální křehkostí vytváří impaktní psychologický dojem. Shermanová svým dílem vytváří znepokojivý rozpor mezi vizuální provokací a emocionální hloubkou zobrazené postavy. Tato disharmonie mezi vnějším vzhledem a vnitřním prožitkem nutí diváka překročit prvotní šok a ponořit se do úvah o podstatě lidské identity. Autorka tak mistrně rozostřuje hranice mezi konvenčním vnímáním krásy a ošklivosti. Její tvorba nabourává zavedené estetické konvence a otevírá nové perspektivy pro vnímání lidské rozmanitosti a individuality. Dílo Shermanové tak působí jako katalyzátor, který podněcuje diváky k přehodnocení vlastních instinktivních reakcí na vizuální podněty a vybízí k hlubšímu zamyšlení nad komplexností lidské existence.

Díla Cindy Shermanové často kritizují patriarchální struktury a stereotypní zobrazování žen. Fotografie „Untitled #140“ dekonstruuje genderové normy a zpochybňuje komodifikaci ženského těla. Groteskní zobrazení ženské postavy s prasečí maskou odhaluje umělost a konstrukci identity, čímž Shermanová otevírá diskusi o ženské identitě a rovnosti.

V závěru lze říci, že fotografie „Untitled #140“ od Cindy Shermanové je výrazným příspěvkem k diskusi o estetické ošklivosti ve fotografii. Dílo nejenže zpochybňuje tradiční estetické hodnoty, ale také otevírá nové možnosti pro interpretaci a pochopení role ošklivosti v umění a společnosti. Autorčina práce zde funguje jako mocný nástroj k vyvolání hlubší reflexe a emocionálního prožitku, což z ní činí klíčový příklad estetické ošklivosti ve fotografii po roce 1945. Shermanová svým dílem překračuje hranice konvenčního portrétního umění a vytváří znepokojivý obraz, který nutí diváka konfrontovat vlastní předsudky a očekávání.

Její neortodoxní přístup k zobrazování lidské postavy, kombinující prvky grotesky a surrealismu, otevírá nové dimenze v chápání vztahu mezi krásou a ošklivostí. Tímto způsobem Shermanová nejen rozšiřuje hranice fotografického média, ale také přispívá k širší diskusi o reprezentaci identity a tělesnosti v současném umění.

4.2.2. Joel-Peter Witkin

4.2.2.1. Informace o autorovi

Joel-Peter Witkin, narozený 13. září 1939 v Brooklynu v New Yorku, je americký fotograf, proslulý svými provokativními a kontroverzními díly zaměřenými na smrt, deformity a morbidnost. Jeho umělecké vyjádření bylo významně ovlivněno tím, že vyrůstal v kulturně rozmanité rodině, kde jeho otec byl Žid a matka katolička, což se odráží v náboženských symbolech a odkazech v jeho tvorbě.[521]

Witkinova kariéra se začala rozvíjet po jeho působení jako armádní fotograf během vietnamského konfliktu. Po návratu do vlasti absolvoval studia na Cooper Union School of Art and Architecture a posléze získal magisterský titul na University of New Mexico[522]. Jeho dílo je sice na jednu stranu hluboce ovlivněno humanistickým a náboženským přesvědčením, což se odráží v jeho nekonvenčním a často šokujícím pojetí umění, nicméně ve Witkinově mládí bylo možné zaznamenat jeho sporné případy chování, které měly blízko k inklinaci k perverznímu, voyeuristickému a sadomasochistickému násilnickému jednání, které uplatňoval zejména k ženám. Lze tedy říci, že již v rané etapě svého života se u Witkina projevovaly známky duševní lability[523].

Pro Witkinovu tvorbu je charakteristické využívání mrtvých těl, deformovaných jedinců a symbolických předmětů. Jeho snímky jsou pečlivě inscenované a kombinují prvky baroka, surrealismu a grotesky, čímž Witkin vytváří svůj osobitý vizuální jazyk. Autor často reinterpretuje historická umělecká díla prostřednictvím své vlastní estetické vize[524].

[521] (Poláček, 2019), s. 110.

[522] Tamtéž, s. 115–116.

[523] Tamtéž, s. 110–111.

[524] Tamtéž, 109–117.

Witkinova díla vytvářejí znepokojivé, někdy až šokující obrazy, které diváka nutí k hlubšímu zamyšlení nad podstatou lidské existence, smrtelností a tělesností. Tato snaha o provokaci a vyvolání silných emocionálních reakcí je neoddělitelnou součástí jeho uměleckého přístupu, který zůstává kontroverzní a diskutovaný i po mnoha letech od jeho vzniku.

Witkin využívá fotografickou techniku obratně, kombinuje staré a moderní postupy, aby dosáhl svého záměru. Jeho fotografie jsou pečlivě inscenované a komponované, často využívá tradiční fotografické techniky, což přispívá k jejich vizuální působivosti. Witkin propojuje technickou dokonalost se závažnými filozofickými tématy, což je charakteristické pro jeho tvorbu[525].

Ústředním tématem Witkinovy tvorby je fenomén ošklivosti, kterou se Witkin snaží provokativně estetizovat pomocí výrazné obrazově působící stylizace a užívání symbolicky působících rekvizit. Fotograf často zachycuje tělesné deformace, smrt a rozklad, čímž zpochybňuje zavedené představy o kráse a estetice[526].

Ve tvorbě Joel-Petera Witkina se fenomén estetické ošklivosti projevuje především prostřednictvím dvou hlavních tematických oblastí. První z nich zahrnuje zachycení osob trpících fyzickou ošklivostí, která vyplývá z různých druhů tělesného postižení, deformací nebo znetvoření. Tyto deformace mohou být následkem amputací či devastujících onemocnění, která výrazně pozměnila vzhled těchto osob. Witkinovo dílo často zobrazuje postavy s tělesnými deformacemi nebo následky amputací, což evokuje silné emocionální reakce. Například v díle „Sanitář" (1982) zobrazuje mužskou postavu s amputovanými končetinami, držící chirurgické nástroje, což vyvolává emoce šoku a rozrušení[527].

[525] (Poláček, 2019), s. 116–118.

[526] Tamtéž, s. 117–136.

[527] Tamtéž, s. 120–121.

Witkin využívá ošklivost jako prostředek k upoutání pozornosti a podnícení diváka k zamyšlení nad zranitelností lidského těla. Jeho fotografie vyvolávají razantní emocionální reakce, jako jsou šok, podprahová bolest a zhnusení a častokrát autor tyto vypjaté emoce prvoplánově vyvolává tím, že fenomén ošklivosti spojí se šokantností nízkého charakteru – například s žánrem evokující až téměř pornograficky laděný obsah fetišistického charakteru[528]. Tyto emoce jsou však alespoň částečně vyváženy umnou estetickou stylizací a rafinovanou kompozicí Witkinových děl. Spolu s mnohavrstevnatými symbolickými odkazy tato formální stránka Witkinovy tvorby akcentuje snahy o evokaci metafyzických úvah o životě a smrti lidského bytí[529].

Druhá tematická oblast, která vyvolává největší kontroverze, vyplývá z Witkinova zobrazování tělesných ostatků mrtvých lidí. Autor v některých případech tyto ostatky fyzicky manipuluje, řeže a jinými způsoby neuctivě upravuje. Tento přístup ke zpracování lidských pozůstatků vyvolává mnoho etických otázek a diskusí o hranicích umění a respektu k mrtvým. Kritici poukazují na to, že Witkinovo zacházení s tělesnými ostatky je často vnímáno jako neetické a necitlivé, zatímco on sám tvrdí, že jeho práce je zaměřena na hlubší reflexi lidské smrtelnosti a existence a zároveň autor tvrdí, že se snažil že při fotografování ostatků mrtvých lidí zachovat jejich důstojné zobrazení. Tento Witkinův přístup jsem už ve své diplomové práci velmi kritizoval, protože jej považuji za rozporuplný a alibistický vzhledem k okolnostem v rámci niž si jejich těla ilegálním způsobem obstarával a jakým způsobem části těl prezentoval ve svých fotografických dílech[530].

Witkinovo umělecké dílo proto bývá považováno za provokativní a diskutabilní v negativním slova smyslu. Autorova kontroverzní pověst a rozporuplnost je ještě umocněna jeho vlastními veřejnými sebevědomými prohlášeními a vystoupeními, které postrádají i s

[528] (Kiss, 2013), s. 43 a (Poláček, 2019), s. 159.

[529] (Poláček, 2019), s. 131–132.

[530] (Poláček, 2019), s. 109; s. 137–140; s. 174–175. a (Kiss, 2013), s. 43.

odstupem času patřičnou míru sebereflexe. Witkin dále prezentuje své filozofické názory na umění a společnost, kdy často kritizuje moderní konzumerismus a povrchnost. [531]

Jako autor této diplomové práce jsem se v roce 2019 sám důkladně zabýval hodnocením kontroverzní tvorby Joela-Petera Witkina. Ve své práci jsem podrobně rozebral etická dilemata, která vyvstávají v souvislosti s jeho uměleckým přístupem, zejména s jeho využíváním mrtvých těl a lidských ostatků ve fotografických inscenacích. Provedl jsem podrobnou analýzu této problematické stránky Witkinova díla a prezentoval své kritické stanovisko k jeho nakládání s ostatky zemřelých, které shledávám v řadě případů jako nerespektující lidskou důstojnost a za hranicí eticky přijatelného uměleckého vyjádření. Ačkoli sám Witkin tvrdí, že jeho umělecká vize má hluboký filozofický a duchovní rozměr, kdy prostřednictvím provokativního ztvárnění smrti a tělesných deformit usiluje o reflexi o podstatě lidské existence[532], já jsem v rámci své diplomové práce zastával, a stále zastává i v době vzniku této disertační práce, kritický postoj k tomuto jeho zdůvodnění. Mezi mé hlavní výtky vůči dílu tohoto fotografa patří to, že Witkinovy fotografické inscenace mrtvých těl a jiných traumatických námětů ve skutečnosti více vyjadřují vykořisťování a senzacechtivost než skutečnou filozofickou či uměleckou hodnotu[533].

Přestože byl Witkin dlouho oslavován a jeho dílo hojně vystavováno a oceňováno, v poslední době je patrný obrat náhledu společnosti na kontroverzní povahu jeho fotografií a cena jeho snímků v současnosti znatelně klesá, o čemž se kriticky zmiňuje i český teoretik a kunsthistorik fotografie prof. Vladimír Birgus[534]. Kritický postoj k Witkinovým kontroverzních dílů zaujímají i někteří znalci umění, kteří dokonce v době Witkinovy

[531] (Poláček, 2019), s. 158–164.

[532] (Kubíčková, 2010)

[533] (Poláček, 2019), s. 124–128 a s. 136–166.

[534] Osobní rozhovor, který jsem uskutečnil s prof. PhDr. Vladimírem Birgusem při návštěvě v místě jeho bydliště v Praze dne z 8 6. 2024.

největší slávy jeho díla nekriticky adorovali[535]. Někteří umělečtí kritici, kteří dok I přes tuto skutečnost má však Witkinova práce stále řadu obhájců, kteří oceňují jeho odvahu a originalitu[536]. Jeho fotografie jsou vystavovány v prestižních galeriích po celém světě a jsou součástí významných uměleckých sbírek[537].

Witkinův přístup k fotografii jako k nástroji pro zkoumání lidské existence a jejích temných aspektů z něj činí jednoho z významných a zároveň nejkontroverznějších fotografů 80. a 90. let 20. století. Je ovšem důležité poznamenat, že takovému zájmu se ze strany uměleckých institucí těší jen Witkinova starší tvorba zhotovená zhruba do roku 2007. Witkinovo umělecké dílo totiž prošlo výrazným vývojem, který neváhám po stránce hodnocení jeho umělecké úrovně označit postupným úpadkem, který se naplno odráží v jeho současné podobě.

Prvotní šokující a kontroverzní přístup, jenž Witkina proslavil, postupně ustupoval do pozadí a jeho tvorba nabývala čím dál tím víc rysy kýče. Silná dekorativnost a dekontextualizace původního pojetí ošklivosti jako nosného prvku díla činí Witkinova současná díla méně přitažlivými a schopnými oslovit diváka. Tato transformace může odrážet fakt, že Witkinova tvorba byla v období své největší slávy a kontroverze do značné míry závislá na radikálním využití estetiky ošklivosti a šoku. Jak se však jeho umělecký přístup proměňoval, tak se ruku v ruce s tímto vývojem i vytratil prvotní inovativní a provokativní náboj jeho díla[538]. Tento posun v jeho tvorbě může být chápán jako přirozený důsledek vyčerpání radikálních strategií, které se v průběhu let staly méně efektivními a oslovovaly

[535] Příkladem může být americká kulturní kritička Cintra Wilsonová, která na sobě sama pozorovala postupný úpadek svého vztahu k Witkinovým fotografiím. Její postoj se zpočátku proměňoval od obdivné fascinace až po reflexi jejich triviální banálnosti a módní pomíjivosti. Cintra Wilsonová ve skutečnosti ironizuje své dřívější adorování Witkinova díla, což vysvětluje svou nerozvážností v mládí. (Wilson, 2000); čerpáno z (Poláček 2019), s. 147.

[536] (Fernández, 2022)

[537] (Urban, 2010)

[538] (Poláček, 2019), s. 136

stále užší publikum. Witkin tak, zdá se, ztratil schopnost šokovat a zaujmout tak, jako tomu bylo dříve, což naznačuje, že jeho díla možná více rezonovala v kontextu své doby než v současném uměleckém diskurzu.

Witkinovo fotografické dílo, které je charakterizováno cílenou provokativní kontroverzí a zároveň vysokou estetickou stylizací plnou symbolických odkazů duchovního či sakrálního charakteru, jej podle mého názoru činí ideálním reprezentantem fenoménu estetické ošklivosti. Jako takový představuje Witkin důležitý předmět zkoumání v rámci mé disertační práce, která se hlouběji zabývá konceptem estetické ošklivosti v moderním umění.

Witkinovy fotografie, s jejich záměrně šokujícími náměty spojenými s tělesnou deformitou, smrtí a rozkladem, nutí diváka konfrontovat se s tabuizovanými aspekty lidské existence a zároveň vyzdvihují schopnost umění esteticky ztvárnit i to, co je tradičně považováno za ošklivé či nežádoucí. Tato Witkinova specifická estetická vize, ukotvená v odkazech na historické umělecké tradice vanitas a memento mori filozoficky odkazující na pomíjivost lidského života a nevyhnutelnost smrti[539], činí z jeho fotografického díla vysoce relevantní příklad pro zkoumání koncepce estetické ošklivosti a jejího významu v moderním vizuálním umění.

Joel-Peter Witkin zůstává jako diskutabilní a rozporuplná postava v uměleckém světě, jehož práce překračuje hranice etiky a morálky, vyvolává opodstatněné otázky o smyslu a hranicích umělecké svobody. Navzdory tomu, že je Witkinovo kontroverzní dílo některými oslavováno a jeho osobnost respektována, považuji jeho přístup k fotografii jako nástroji pro zkoumání temných a často tabuizovaných aspektů lidského života z etického hlediska za velmi problematický. Jeho flagrantní selhání v oblasti dodržování etických zásad, zejména při zacházení s ostatky lidí, které fotografoval mnohdy ilegálním způsobem bez souhlasu dotyčných osob či jejich pozůstalých, podle mého názoru zásadně narušuje morální integritu jeho tvorby. Ani nesporná umělecká hodnota Witkinových fotografií, daná jejich esteticky

[539] (Fernández, 2023)

mistrovským zpracováním, nemůže dle mého mínění ospravedlnit tak hrubé porušování etických norem, které by neměly být v tvorbě takto bezohledně překračovány.

4.2.2.2. Analýza fenoménu ošklivosti na vybraných fotografiích Joel-Petera Witkina

4.2.2.2.1. Identifikace vybraného fotografického díla k výzkumu

Do této sekce disertační práce zasvěcené výzkumu vybraných fotografických děl Joel-Petera Witkina, které zachycují fenomén estetické ošklivosti, jsem se rozhodl zařadit následující snímky. Tyto fotografie vhodným způsobem vystihují důležité aspekty Witkinovy tvorby, v nichž je viditelně přítomný fenomén estetické ošklivosti:

1. „Daphne and Apollo“ (1990)
2. „Le Baiser (The Kiss)“ (1982)

Pro zkoumání fenoménu estetické ošklivosti v rámci mé disertační práce jsem se po analýze díla amerického fotografa Joel-Petra Witkina rozhodl soustředit na výše uvedené dva konkrétní snímky, které dle mého názoru nejlépe reprezentují dva klíčové aspekty Witkinova estetizovaného ztvárnění ošklivosti. První fotografií, na které budu provádět hloubkovou analýzu, je „Daphne and Apollo, 1990“, jež se vyznačuje obscénním stylizovaným zobrazením fyzické deformity a handicapu. Druhým zkoumaným dílem bude „Le Baiser (The Kiss), 1982“, které je příkladem Witkinova kontroverzního přístupu k využívání ostatků mrtvých těl jako prostředku k dosažení silného estetického účinu. Tyto dva odlišné tematické okruhy Witkinova díla mi umožní komplexně postihnout a analyzovat rozličné aspekty jeho specifického estetického ztvárnění fenoménu ošklivosti v rámci mé disertační práce zaměřené na koncept estetické ošklivosti v moderním umění.

4.2.2.2.1.1. Fotografie: Joel-Peter Witkin, Daphne and Apollo, 1990

4.2.2.2.1.1.1. Identifikace fotografického díla

Analyzovaným fotografickým dílem je Witkinův snímek „Daphne and Apollo, 1990“, který zobrazuje výrazně esteticky stylizovanou scénu znázorňující tělesně postiženou ženu trpasličího vzrůstu, kterou napadá zvíře (kozel) mající připevněný vibrátor v oblasti podbřišku, čímž autor této fotografie zahaluje celou scénu do sexuálního podtextu.

V kontextu Witkinova uměleckého díla je fotografie „Daphne and Apollo“ součástí jeho širšího tvůrčího záměru, který se často zabývá motivy smrti, tělesného odlišení a náboženské symboliky. Ačkoli tato fotografie nepředstavuje součást konkrétního cyklu, zapadá do celkového uměleckého výrazu Witkina, který je charakteristický intertextualitou a odkazy na díla starých mistrů[540].

Hodnota Witkinových děl na uměleckém trhu je stále značná, jak dokazuje konkrétní příklad fotografie „Daphne and Apollo“, která byla v květnu 2023 prodána v aukci společnosti Hindman za 5 040 dolarů, tedy výrazně nad původním odhadem 3 000 až 5 000 dolarů[541]. Tato cena odráží Witkinovo postavení v současném uměleckém světě a přetrvávající sběratelskou poptávku po jeho pracích. Nicméně, jak jsem v této disertační práci již uvedl, hodnota Witkinových děl na trhu v posledních letech postupně klesá, a to v důsledku zvýšené kritické percepce etických kontroverzí spojených s jeho kontroverzním fotografickým stylem a přístupem.

[540] (Poláček, 2019); (Vronský, 2013) a (Jirátová, 2018)

[541] (Joel-Peter Witkin, 2023)



Joel-Peter Witkin, Daphne and Apollo, 1990.

4.2.2.2.1.1.2. Kontextualizace díla

Fotografické dílo „Daphne and Apollo“ z roku 1990 představuje významnou ukázku tvorby amerického fotografa Joela-Petera Witkina, jehož umělecké vyjadřování je charakteristické svým šokujícím a kontroverzním přístupem. Tato fotografie vzniklá v Los Angeles exemplárně ilustruje Witkinův osobitý styl, jenž propojuje prvky klasické mytologie s moderními, často morbidními náměty[542].

V kontextu tvorby Joela-Petera Witkina představuje fotografie „Daphne and Apollo“ součást jeho širšího uměleckého záměru, který se často zaměřuje na motivy smrti, tělesné odlišnosti a náboženské symboliky. Ačkoli tato konkrétní fotografie není součástí žádného specifického cyklu, zapadá do celkového uměleckého výrazu Witkina, jenž je charakteristický užíváním intertextuálních odkazů a referencí na díla starých mistrů[543].

Witkin ve své fotografii reinterpretoval a zpracoval klasický mytologický námět o Apollónovi a nymfě Dafné, která se proměnila ve vavřínový strom, aby unikla bohu Apollónovi. Witkin tuto tradiční scénu pojal svým osobitým a charakteristicky provokativním způsobem, zahrnujícím bizarní a často šokující prvky, které jsou pro jeho tvorbu typické. Dílo je příkladem Witkinova konkrétního stylu, jenž estetizuje ošklivost skrze tělesné deformity, sexuální odkazy a morbidní náměty[544].

Fotografie „Daphne and Apollo, 1990“ obsahuje Witkinovy charakteristické prvky kombinující brutální a makabrózní elementy s vysokou estetickou kvalitou. Dílo je analyzováno z hlediska své schopnosti vyvolávat současně hrůzu a fascinaci, čímž ilustruje

[542] (Joel-Peter Witkin, 2023) a (Urban, 2010)

[543] (Poláček, 2019); (Vronský, 2013) a (Jirátová, 2018)

[544] (Joel-Peter Witkin, 2001) a (Vronský, 2013)

Witkinovu kontroverzní tendenci estetizovat tělesnou deformitu a profanovat lidské tělo, přičemž tato estetizace je z formálního hlediska precizně odvedená[545].

4.2.2.2.1.1.3. Kategorizace ošklivosti

Fotografie „Daphne and Apollo" od Joela-Petera Witkina z roku 1990 spadá především do kategorie „estetická ošklivost". Tento pojem se vztahuje na díla, která, ačkoliv mohou být technicky či umělecky kvalitní, záměrně využívají nezvyklých či šokujících prvků s cílem pobouřit a dráždit diváka. V tomto případě je zde zobrazena žena trpasličího vzrůstu v provokativní póze, což může být pro diváky záměrně rušivé nebo odpuzující, neboť Witkin tyto prvky používá s cílem narušit tradiční estetické normy a vyvolat silné emocionální reakce.

Sekundárně lze tuto fotografii zařadit do kategorie „fyzická ošklivost", a to s ohledem na fyzické odlišnosti modelky, které se divákovi mohou zdát neobvyklé nebo esteticky neatraktivní. Joel-Peter Witkin se ve své tvorbě často zaměřuje na zobrazování tělesně postižených osob či netradičních scénářů, čímž záměrně vyvolává v divákovi pocity nepohodlí a znechucení. Witkinův kontroverzní přístup k fotografii spočívá v záměrném zdůrazňování a estetizaci tělesných deformit a neobvyklých tělesných rysů, což má za cíl zpochybnit tradiční vnímání krásy a přimět diváka ke konfrontaci s jeho vlastními předsudky a představami ohledně fyzické atraktivity.

Fotografie by také mohla být interpretována jako „morální a etická ošklivost" díky náznaku zoofilie, což může být vnímáno jako narušení společenských a etických norem. Tento aspekt snímku je však mnohoznačný a může být interpretován různě, v závislosti na kulturním a morálním nastavení diváka. Některé publikum může vnímat tento sexuální podtón mezi ženou a zvířetem jako ohavný a nepřijatelný, zatímco jiní mohou tento prvek vnímat jako provokativní a umělecké vyjádření Witkinova záměru narušovat tradiční

[545] (Contreras, 2013)

estetické a morální konvence. Interpretace této kontroverzní charakteristiky snímku tak bude záviset na individuálních hodnotách a kulturní perspektivě každého konkrétního diváka.

Konečně lze uvažovat i o kategorii „psychologická a emocionální ošklivost“, jelikož morbidní obsah fotografie může u diváka vyvolat negativní emoční reakce. Witkinova díla často propojují krásu a odpudivost, což může vést k tomu, že někteří diváci ocení estetické kvality snímku a jeho symbolickou hloubku, zatímco jiní mohou pociťovat spíše odpor.

4.2.2.2.1.1.4. Formální analýza

Kompozice

Kompozice fotografie „Daphne and Apollo“ vychází z principů zlatého řezu, což je klasická technika uspořádání prvků, jež má za cíl dosáhnout harmonického a vyváženého vizuálního účinku. Ústřední postavy ženy a kozy jsou v rámci kompozice umístěny v souladu s klíčovými body vycházejícími z aplikace zlatého řezu. Tento koncept kompoziční harmonie však v daném případě není uplatněn tradičním a esteticky příjemným způsobem. Namísto toho Witkin používá daný kompoziční řád jako základ, na kterém staví své výrazně narušující a provokativní prvky. Konkrétně jde o groteskní a surrealistické elementy, jako je zdeformovaná postava ženy a neobvyklá kombinace lidské a zvířecí figury, které vyvolávají pocity zneklidnění a rozvratu. Tento záměrný kontrast mezi řádem a vizuálním chaosem zdůrazňuje typická temná a dekadentní témata, která Witkinovu tvorbu charakterizují a prostřednictvím nichž dosahuje silného emocionálního účinku na diváka.

Osvětlení

Osvětlení fotografie má ateliérový charakter, s použitím jemně rozptýleného světla, které obklopuje a modeluje figurální prvky i celkovou scénu. Díky této difúzní kvalitě osvětlení jsou minimalizovány ostré stíny a vytvořen plynulý přechod mezi světlými a stinnými partiemi kompozice. Takto dosažený efekt připomíná starobylé fotografie, což dále zdůrazňuje Witkinův záměr narušovat a dekonstruovat konvenční pojetí estetické krásy.

Současně kontrastní osvětlení zvýrazňuje i drobné detaily, které by jinak ve stínech zůstaly ukryté, a tím ještě umocňuje divákův pozorovatelský zážitek z temné a syrové surreality zachycené na snímku.

Barvy

Ačkoliv je fotografie provedena v monochromatickém stylu, využívá sépiového barevného tónování, které evokuje pocit starobylosti, opotřebovanosti a dekadence. Tato monochromatická barevná paleta umožňuje divákovi soustředit se na jemné textury, tvarové kvality a kontrastní prvky kompozice, aniž by byla jeho pozornost rozptylována výraznými barvami. Sépiový nádech, který vyvolává dojem, že fotografie byla poškozena časem a užíváním, ještě více zdůrazňuje Witkinův záměr vytvářet díla s dojmem starých a narušených uměleckých artefaktů. Tato specifická volba barevného ladění tudíž přispívá k celkovému historizujícímu a nostalgickému tónu snímku, který působí v kontrastu s jeho moderním a groteskním obsahem.

Perspektiva

Fotografie je zachycena z přímé frontální perspektivy, což divákovi poskytuje nekompromisní a bezprostřední pohled na scénu. Tento typ perspektivy vyvolává pocit neodvratné konfrontace s obsahem fotografie, přičemž divák nemá kam uniknout. Frontální pohled zároveň umožňuje soustředit se na detaily a struktury jednotlivých prvků scény, což umocňuje jejich působivost a sílu. Witkin tímto způsobem zajišťuje, že divák je vtáhnut přímo do středu narativu, kde se stává z imaginárního hlediska fantazie aktivním účastníkem, nikoli pouze pasivním divákem.

Technické aspekty

Joel-Peter Witkin se ve své tvůrčí činnosti intenzivně věnuje experimentování s různými fotografickými technikami, pomocí nichž napodobuje a znovuoživuje staré fotografické procesy, jako jsou například daguerrotypie, ambrotypie nebo kolódiová technika. Tato hluboká fascinace historickými fotografickými metodami se odráží i v jeho volbě fotografického vybavení, kdy Witkin často pracuje s velkoformátovými kamerami, které mu umožňují dosáhnout mimořádné úrovně detailů a jemných nuancí ve výsledné fotografické kreaci. Nedílnou součástí Witkinova tvůrčího přístupu je také práce s fotografickými negativy, kde se uchyluje k různorodým fyzickým zásahům a manipulacím, například škrábáním, poškozováním nebo dokonce malováním přímo na povrch negativu. Tyto radikální techniky záměrně narušují a deformují původní fotografický obraz, čímž vytvářejí iluzi poškozenosti, znetvoření či dokonce amputace zobrazených postav, přestože ve skutečnosti k žádným takovým drastickým zásahům nedochází. Výsledkem je pak pro Witkinovu tvorbu zcela charakteristický estetický vjem, který osciluje mezi fascinujícími prvky krásy a znepokojujícími, až děsivými momenty hrůzy. Tímto originálním a kontroverzním přístupem Witkin cíleně pobuřuje a šokuje diváka, nutí jej k hlubší konfrontaci s vlastními představami a předsudky ohledně toho, co je považováno za krásné a co za ošklivé či odpudivé[546].

4.2.2.2.1.1.4.1. Shrnutí formální analýzy snímku

Formální rozbor fotografie „Daphne and Apollo“ od Joela-Petera Witkina odhaluje, jak různorodé vizuální a technické aspekty přispívají k celkovému dojmu ošklivosti a dekadence, jež jsou charakteristické pro Witkinovu tvorbu. Kompozice založená na principech zlatého řezu vytváří vizuální harmonii, která je však výrazně narušena groteskními prvky scény. Tento rozpor mezi tradičním estetickým uspořádáním a narativním rozkladem

[546] (Poláček, 2019), s. 117–157; (Witkin, 1998) a (Blaisdale, 1989)

krásy vytváří silný pocit disharmonie, který je zásadní pro vnímání fotografie jako něčeho zneklidňujícího a neklidného.

Osvětlení a barevnost fotografie dále posilují její temnou a ponurou atmosféru. Rozptýlené světlo v ateliéru nejen zdůrazňuje jemné detaily, ale také přispívá k historizujícímu vzhledu snímku. Monochromatický sépiový odstín podporuje dojem starobylosti a krásy poničené časem, což kontrastuje s moderními technikami poškozování negativů. Tato kombinace starobylého vzhledu a současných metod narušení obrazu vytváří specifický vizuální styl, který diváka vtahuje do prostoru mezi minulostí a současností, krásou a ošklivostí.

Perspektiva fotografie, která je frontální a přímá, přináší divákovi nevyhnutelnou konfrontaci s obsahem. Tento promyšlený výběr perspektivy zdůrazňuje nepohodlí a znepokojení, jež Witkinovy práce často vyvolávají. Divák je tak nucen čelit temným a groteskním stránkám scény bez možnosti úniku.

Z technického hlediska Witkin kombinuje historické fotografické procesy s moderními technikami manipulace s negativy. Tím vytváří fotografie, které působí dojmem starých, poškozených artefaktů, vzbuzujících pocit něčeho nadčasového a zároveň děsivého. Tato technická zručnost nejen zvyšuje vizuální složitost jeho děl, ale také zesiluje jejich emocionální dopad na diváka.

Na závěr lze konstatovat, že Witkinova fotografie „Daphne and Apollo“ je propracovaným dílem, které propojuje formální aspekty kompozice, osvětlení, barevného nádechu, perspektivy a technické manipulace do jednoho celku, jenž vyvolává silné emocionální reakce. Witkin mistrně spojuje tradiční estetické postupy s moderními zásahy, čímž vytváří dílo, které je nejen vizuálně poutavé, ale také výrazně znepokojující. Tato fotografie je ukázkovým příkladem jeho uměleckého přístupu, jenž pomocí fenoménu esteticky pojaté ošklivosti zpochybňuje konvenční představy o kráse a šerednosti a nutí diváka přehodnotit své vlastní vnímání těchto pojmů.

4.2.2.2.1.1.5. Tematická analýza

Ve Witkinově fotografii „Daphne and Apollo, 1990" se autor zaměřuje na tematické prvky spojené s ošklivostí. Základním motivem fotografie je tělesná znetvoření a narušení lidského těla. Zobrazená postava má abnormální a nepřirozený vzhled, s velmi výrazně vyvinutými sekundárními pohlavními znaky. Witkin ve svém díle svérázným způsobem sobě vlastním reinterpretuje klasický mytologický příběh o Apollónovi a nymfě Dafné, který původně zachycoval motivy krásy a tragédie. Witkin však tento příběh přetváří svým charakteristicky provokativním způsobem, kdy se ve své práci vědomě soustředí na estetizaci ošklivosti. Deformita, sexuální odkazy a morbidní prvky hrají v jeho fotografii klíčovou roli, neboť Witkin záměrně využívá tyto prvky, aby šokoval a provokoval diváka a narušil jeho zažité tradiční představy o kráse, které mohl původně očekávat od uměleckých děl, jež jsou vystavené v renomovaných galeriích[547].

V této Witkinově fotografii je zachycen okamžik, kdy nymfa Dafné prochází přeměnou ve vavřínový strom, aby unikla bohu Apollónovi. Tento mytologický motiv transformace je však zachycen v extrémně groteskním a distorzním provedení. Jednotlivé postavy, ať už lidské nebo zvířecí, jsou stylizovány do bizarních a šokujících póz, které v divákovi evokují pocity znepokojení a neklidu. Zvláště rušivý je zoofilní podtext, kdy nahá a tělesně deformovaná trpasličí postava zaujímá vyzývavý a zároveň odpudivý postoj v těsné blízkosti kozla, jehož zvířecí agresivita je dále umocněna přítomností falického vibrátoru připevněného k jeho podbřišku. Witkin v této fotografii propojuje monstrózní a sexuálně explicitní prvky způsobem, který vytváří znepokojivý kontrast mezi mytologickým námětem a jeho surrealistickým ztvárněním. Tímto neortodoxním přístupem autor překračuje hranice konvenčního uměleckého vyjádření a nutí diváka konfrontovat se s vlastními předsudky o vizuální reprezentaci lidského těla a sexuality[548].

[547] (Vronský, 2013) a (Joel-Peter Witkin, 2001)

[548] (Poláček, 2019), s. 131–133.

Tato bizarní a groteskní stylizace jednotlivých postav a prvků na fotografii je záměrným projevem Witkinova tvůrčího přístupu, jehož cílem je vytvořit zcela nový a nečekaný estetický koncept. Witkin tímto způsobem vyvažuje na tenké hranici mezi tím, co je vnímáno jako odpudivé a děsivé, a tím, co může zároveň diváka fascinovat a přitahovat svou vizuální komplexností a originálností[549].

4.2.2.2.1.1.6. Psychologická a emocionální analýza

Fotografie s názvem „Daphne and Apollo", kterou v roce 1990 vytvořil americký fotograf Joel-Peter Witkin, představuje mimořádně intenzivní a znepokojující vizuální dílo, jež v divákovi vyvolává širokou paletu emocionálních a psychologických reakcí. Již při prvním pohledu na tuto fotografii se člověk setkává s naléhavým a téměř morbidním dojmem, což je zapříčiněno kombinací několika formálních a obsahových prvků, které budou v rámci této podrobné analýzy detailně prozkoumány a vysvětleny. Záměrně deformované a nenaturalistické tělesné proporce zobrazené ženské postavy spolu s přítomností agresivního kozla a erotických symbolů způsobují, že v divákovi rezonují pocity znepokojení, odporu, ale i paradoxního vzrušení, což plně koresponduje s provokativním a kontroverzním uměleckým přístupem Joela-Petera Witkina.

Žena na snímku, jejíž fyzické proporce byly od narození jsou deformovány a Witkinova kompozice tyto fyzické abnormality dále záměrně po vizuální stránce zesiluje, působí neobyčejně mohutně a její tvář vyjadřuje silný strach. Tento dojem je umocněn přítomností kozla, jehož pozice a připevněný falicky tvarovaný vibrátor vytváří silně sexuální a zároveň agresivní konotaci. V tomto kontextu kozel symbolizuje vilnost a nebezpečí, které se snaží trpasličí ženu ovládnout a znásilnit. Tato interpretace je podtržena faktem, že žena má na rukou špičaté dlouhé drápy, což z ní dělá ambivalentní postavu – na jedné straně oběť,

[549] (Joel-Peter Witkin, 2001) a (Vronský, 2013)

na druhé straně nebezpečnou zrůdu, která divákovi vyvolává nejen soucit, ale i odpor a zároveň trpaslice na fotografii může působit jako nebezpečné stvoření[550].

Witkinova postprodukční stylizace fotografie do podoby staré, opotřebené a dekadentní estetiky navíc evokuje obsahy, které by mohly přitahovat jedince s perverzními zoofilními sklony. Celkový vizuální dojem záměrně působí obscénně a morbidně, což v divákovi může vyvolávat pocity nepatřičného vzrušení, odporu a úzkosti. Witkin zde záměrně pracuje s kontrastem mezi vizuálně odpornou a zneklidňující složkou a tradičními uměleckými motivy, které však transformuje do podoby nečekaně dekadentní a provokativně šokující. Tento přístup nutí diváka přehodnotit a rozšířit své obvyklé vnímání hranic estetické přijatelnosti[551].

V závěru této analýzy lze konstatovat, že fotografie „Daphne and Apollo" od Joela-Petera Witkina představuje pozoruhodný příklad toho, jak umělecké dílo může u diváka vyvolávat ambivalentní a rozporuplné psychologické reakce. Witkin v této práci mistrovsky využívá prvky záměrné vizuální ošklivosti, deformovaných tělesných proporcí a morbidní symboliky, aby konfrontoval pozorovatele s jeho vlastními emocionálními a psychologickými prožitky. Tyto divácké reakce mohou zahrnovat celou škálu emocí – od pocitů soucitu a fascinace po hluboký odpor, znechucení a vnitřní neklid.

[550] (Poláček, 2019), s. 131–133.

[551] Tamtéž.

Přestože se Witkinovo dílo může na první pohled jevit jako odporné a děsivé, jeho záměrem je podnítit v divákovi zásadní přehodnocení zažitých představ o kráse a estetice. Tato fotografie tak nutí pozorovatele, aby se zamyslel nad vlastními psychologickými a emocionálními hranicemi vnímání umění a krásy.

4.2.2.2.1.1.7. Sociální a kulturní analýza

Joel-Peter Witkin je známý svou provokativní a často kontroverzní tvorbou, která se vyznačuje silnými odkazy na historickou a náboženskou symboliku, stejně jako explorací tabuizovaných témat, jako jsou tělesné deformace, smrt nebo sexualita. Fotografie „Daphne and Apollo" z roku 1990 není v tomto smyslu výjimkou. Tato kompozice vychází z mytologického příběhu Apollóna a Daphne, avšak Witkin tento klasický motiv reinterpretoval způsobem, který kritizuje a zpochybňuje tradiční společenské a kulturní normy.

Fotografie zobrazující nahou ženu ve stylizované podobě Daphne vedle kozla a s křídly představuje satirickou kritiku tradičních ideálů krásy a genderových norem. Witkin zde deformuje tělo a sexualitu tím, že na jedné straně zachovává symboliku ženského těla, ale na druhé straně jej narušuje přítomností tělesně zdeformované postavy trpící nanismem. Tato konfrontace protikladných prvků naznačuje kritiku idealizovaných představ o ženskosti a sexualitě, které jsou v tradičním umění často romantizovány.

Witkinovo fotografické dílo často zpochybňuje a narušuje ustálené normy a konvenční struktury, které utvářejí a ovlivňují naše běžné vnímání a chápání lidské tělesnosti, identity a sexuality. V konkrétním případě této fotografie „Daphne and Apollo" kombinace a prolínání lidského a zvířecího prvku vytváří velmi znepokojující a téměř děsivý vizuální obraz, který v divákovi rezonuje a evokuje pocity značného neklidu, napětí a leckdy i odporu. Tato enigmatická a provokativní kompozice tak upozorňuje a poukazuje na temné, potlačované a společensky tabuizované stránky lidské přirozenosti a společnosti. Witkinovo umělecké pojetí se zásadně vymezuje vůči tradičním ideálům krásy, harmonie a dokonalosti, které jsou v klasickém umění často glorifikovány. Místo toho jeho fotografie prezentují svět, kde jsou hranice mezi lidským a nelidským, čistým a nečistým, přitažlivým a odpudivým, zcela rozostřené a chaotické, což zesiluje pocit disharmonie.

Fotograf Joel-Peter Witkin ve svém díle využívá a reinterpretuje historické i mytologické motivy, avšak činí tak způsobem, který tyto zažité a tradované motivy záměrně

narušuje a převrací. Tím, že spojuje symboliku a ikonografii z klasických uměleckých děl s motivy groteskními, deformovanými a až odpudivými, Witkin systematicky zpochybňuje a podvrací tradované idealizované představy o kráse, harmonii a dokonalosti, jež jsou v dějinách umění mnohdy adorovány. Jeho fotografie tak nejenže reflektují a odkazují na naši kulturní historii, ale zároveň slouží jako kritická reflexe a dekonstrukce způsobů, jakými je tato historie interpretována, konstruována a dále využívána k posilování určitých společenských a mocenských struktur. Witkinovo umění tak působí jako revize, zpochybnění a demaskování ustálených norem a představ, které ovlivňují a formují tradiční vnímání lidské tělesnosti, identity a sexuality.

4.2.2.2.1.1.8. Analýza vizuálních znaků ošklivosti

Fotografie „Daphne and Apollo“ od Joela-Petera Witkina z roku 1990 prezentuje mnohavrstevnatou vizuální studii estetizované ošklivosti, která je ztvárnění pomocí řady záměrně využitých fyzických a estetických deformací. Snímek zobrazuje divácky silně zneklidňující scénu. Ústřední postavou snímku je nahá žena trpící trpasličí vadou růstu, což představuje jeden z klíčových vizuálních znaků, jež v divákovi vyvolávají silný dojem ošklivosti a odpudivosti. Její výrazně disproporční tělesné proporce, odchylující se od běžných normativních standardů krásy, evokují efekt podivnosti a nepřirozenosti, čímž dále umocňují celkové vnímání deformace, disharmonie a tísnivé nepatřičnosti. Tyto aspekty navíc doplňují další rušivé a zneklidňující vizuální prvky, jako je předčasné stárnutí obličeje, tísnivá gestikulace a přítomnost zvířecích atributů, které dohromady vytvářejí silně komplikovaný, dráždivý a místy až děsivý celkový dojem z fotografie.

Dalším vizuálně výrazným a znepokojujícím prvkem fotografie je tvář ženy, která vykazuje charakteristické známky předčasného stárnutí, což lze odborně označit jako progeroidní[552] fenomén. Tento aspekt je dále vizuálně umocněn nepřirozenou, téměř

[552] Poznámka: slovo „progeroidní“ znamená fenomén předčasného stárnutí.

patologickou texturou její pokožky, která je zbrázděna hlubokými vráskami a poseta nepřirozenými pigmentovými skvrnami. Tyto fyzické rysy nejenže zdůrazňují a umocňují celkový dojem její tělesné abnormality a neshody s běžnými estetickými normami, ale zároveň výrazně přispívají k vyvolání pocitu tísnivosti, nepokoje, a dokonce až znechucení, který snímek v divákovi evokuje. Kombinace těchto vizuálních prvků tak vyvolává silný dojem traumatizující a děsivé deformace lidské fyziognomie.

Fotografie rovněž prezentuje fenomén tísnivosti a vnitřního neklidu, který dále zesiluje vnímání ošklivosti a pocit diskomfortu u diváka. Na snímku je žena zachycena ve stavu zjevného strachu a vyděšení, čelící hrozbě možného násilného útoku ze strany zvířete – kozla. Tato zvířecí symbolika, doplněná o připevněný vibrátor na těle kozla, vyvolává v divákově mysli nežádoucí asociace se zoofilní pornografií. Přestože je tento motiv pouze naznačen, jeho přítomnost může významně umocnit pocity znechucení a odporu u diváka, což dále prohlubuje celkový dojem estetické ošklivosti a deformovanosti celé scény.

Další viditelné deformace jsou patrné na rukou ženy, jejíž prsty končí ohyzdnými drápy, které při blízkém pohledu připomínají struktura větvovitých výrůstků. Tato výrazná deformace jejích rukou je dalším výrazným vizuálním znakem, který podtrhuje a umocňuje celkový dojem fyzické abnormality a hrubé narušení tělesné harmonie. Navíc je zřejmé, že fotograf Joel-Peter Witkin v postprodukci uměle upravil tvar a proporce dolních končetin této ženy, čímž vytvořil dojem, jako by její chodidla a kotníky byly nějak znetvořené či dokonce amputované. Tento umělý zásah do podoby jejích dolních končetin tak přidává další vrstvu k celkovému vnímání zásadní fyzické deformace jejího těla.

V levé části obrazu lze spatřit křídla vycpaného ptáka, která vytvářejí dojem rozkládající se mrtvoly. Tento detail je dalším příkladem záměrně zvolených rekvizit, jež dále přispívají k celkovému dojmu ošklivosti a dekadentního chaosu zachyceného na fotografii. Celkové kompoziční uspořádání snímku, s jeho stísněnými a stylizovanými prvky, evokuje ve vnímateli pocit zneklidňujícího nepořádku a morálního úpadku. Tato intenzivní vizuální

zkušenost může u diváka vyvolávat podprahové pocity nepohodlí a odporu, což je pravděpodobně záměrem autora v rámci jeho tvůrčího záměru.

Witkinova postprodukční stylizace snímku vykazuje známky záměrného poškození či narušení fotografie. Tato technika záměrně evokuje dojem, jako by na povrchu obrazu byla přítomna plíseň nebo jiné nežádoucí biologické útvary. Tento efekt může v divákovi vyvolávat silné pocity odporu a znechucení, a dále podněcovat asociace s nečistotou a nehygienickými podmínkami. Tyto vizuální prvky tak významně přispívají k celkovému dojmu estetické ošklivosti a deformovanosti, který je přítomen v tomto díle. Výsledkem je vysoce znepokojující a traumatizující vizuální zážitek, který v divákovi zanechává hluboký pocit tísně, neklidu a rozpaků. Je pravděpodobné, že právě tento záměr silného emotivního a senzorického účinku na diváka byl stěžejní tvůrčí intencí autora při koncipování a realizaci tohoto fotografického díla.

4.2.2.2.1.1.9. Analýza kontextuálních znaků ošklivosti

Fotograf Joel-Peter Witkin je známý svým provokativním a kontroverzním přístupem, který se často obrací k estetice ošklivosti a deformity. Jeho fotografické dílo „Daphne a Apollo“ z roku 1990 reprezentuje tento jeho tvůrčí záměr. Tato konkrétní fotografie vykazuje specifické kontextuální rysy, které významně přispívají k jejímu vnímání jako ošklivé a úděsné. V této analýze se budu blíže věnovat historickým, kulturním, sociálním a osobním okolnostem, které ovlivnily vznik a charakter této fotografie, a budu zkoumat, jakým způsobem tyto různorodé aspekty kontextu formují a podmiňují její recepci jako esteticky nežádoucí a odporné.

Tvůrčí praxe Joela-Petera Witkina je zakořeněna v historických a kulturních kontextech. Jeho díla často čerpají inspiraci z klasického umění a mytologie. Fotografie „Daphne a Apollo“ odkazuje na antický řecký mýtus o Apollónovi a Dafné, který je tradičně interpretován jako příběh o tragické lásce a zázračné proměně. Avšak Witkin převrací a reinterpretuje tuto mytologickou látku způsobem, který zpochybňuje ustálené estetické

normy a přináší prvky groteskнosti a tělesné deformace. Tímto neotřelým přístupem jeho práce nejen navazuje na historické tradice, ale zároveň je radikálně transformuje, čímž přispívá k celkovému dojmu estetické ošklivosti a zneklidnění diváka[553].

V kontextuálním vnímání této fotografie Joela-Petera Witkina, „Daphne a Apollo" z roku 1990, lze dále identifikovat další potenciální rozměry a aspekty fenoménu ošklivosti. Jedním z nich může být vyvolání pocitu podezření u diváka, že Witkin ve svém tvůrčím procesu zneužívá a degraduje tělesně postižené jedince, které využívá pouze jako jakýsi materiál pro realizaci a ztělesnění svých zvrácených uměleckých koncepcí a vizí. Dalším aspektem, který může přispívat k dojmu ošklivosti, jsou asociace se zoofilní pornografií, které snímek evokuje. Tyto konotace pak mohou prohlubovat pocit dehonestace a zneuctění tělesně postižené ženy vyobrazené na fotografii, u které Witkin s cílem vyvolat šokující účinek u diváka uměle a záměrně zvyšuje a vyzdvihuje její fyzickou ošklivost prostřednictvím rekvizit, pečlivě zvolené pózy, make-upu a destruktivní postprodukce celého snímku. Tyto další kontextuální vrstvy a interpretační roviny tak významně přispívají k celkovému dojmu ošklivosti, který fotografické dílo „Daphne a Apollo" v divákovi vyvolává[554].

Sociální a osobní kontext hrají zásadní roli ve vnímání a interpretaci děl fotografa Joela-Petera Witkina. Witkin je proslulý svou fascinací a pozorností, kterou věnuje marginalizovaným skupinám a jednotlivcům, kteří jsou běžně společností považováni za „jiné" či „odlišné". Tato skutečnost se projevuje i v díle „Daphne a Apollo", kde Witkin záměrně zobrazuje subjekty, které se vymykají tradičním normám krásy a estetických standardů. Tento přístup nejenže zpochybňuje a napadá zažité sociální konvence a očekávání, ale zároveň vyvolává vážnější otázky týkající se identity, jinakosti a problematiky společenského přijetí či vyčlenění. Witkinova práce tak nejen reflektuje, ale také

[553] (Warring, 2005)

[554] (Poláček, 2019)

problematizuje a rezonuje se složitými společenskými a kulturními kontexty, v nichž vzniká[555].

Cílem fotografa Joela-Petera Witkina při tvorbě díla „Daphne a Apollo" je záměrně provokovat a vyvolávat silné emocionální reakce u diváka. Jeho tvůrčím záměrem je podnítit diváka k přehodnocení a znovu uvažování nad vlastními zažitými představami a koncepty toho, co považuje za krásné či naopak za ošklivé. Autor k tomuto účelu využívá specifické prostředky, jako jsou ikonografické odkazy a záměrná manipulace s realitou, s cílem vytvořit fotografické dílo, které v divákovi evokuje pocity jak fascinace, tak hluboké znepokojivosti a diskomfortu. Tato strategie cíleně šokujícího a rušivého působení na vnímání diváka je v souladu se širším uměleckým záměrem Witkina důkladně prozkoumávat, zpochybňovat a relativizovat hranice mezi tradičními představami krásy a ošklivosti[556].

4.2.2.2.1.1.10. Shrnutí celkové analýzy snímku. Interpretace a diskuse

Na základě důkladné analýzy fotografického díla „Daphne a Apollo" od Joela-Petera Witkina z roku 1990 lze říci, že tato práce představuje komplexní a provokativní příklad záměrného estetizování ošklivosti v kontextu poválečné fotografie. Witkin ve své tvůrčí praxi cíleně narušuje a zpochybňuje konvenční představy o kráse a estetických normách, přičemž k tomuto účelu systematicky využívá vizuální prvky jako jsou tělesné deformity, sexuální explicitnost a témata morbidity. Tímto inovativním a záměrně rušivým přístupem Witkin úmyslně vyvolává u diváka hluboce znepokojující a ambivalentní vizuální zážitek, v němž se prolínají pocity fascinace a odporu. Jeho fotografické dílo tak zásadním způsobem přispívá k

[555] (Lumbroso, 2012)

[556] (Warring, 2005)

širší diskusi o roli a potenciálu ošklivosti a abnormality v rámci soudobého umění a estetických úvah.

Fotografie Joela-Petra Witkina nazvaná „Daphne a Apollo“ z roku 1990 zobrazuje nahé tělo ženy trpící dwarfismem, která je konfrontována s přítomností kozla. Celá scéna je stylizována do podoby mytologického výjevu, kde Witkin reinterpretuje klasický řecký příběh o Apollónovi a Dafné. Tato reinterpretace klasické mytologie však Witkinem záměrně zdůrazňuje prvky tělesné deformity a abnormality, čímž u diváka vyvolává ambivalentní pocity střídavé fascinace a zároveň hluboké znepokojení či odpor. Witkin v této fotografii vytváří komplexní vizuální narativ, který propojuje klasickou mytologii s nekonvenčním zobrazením lidského těla. Tímto přístupem autor otevírá prostor pro dialog o různorodosti tělesných forem a jejich reprezentaci v umění, přičemž zároveň vybízí diváka k přehodnocení vlastních předpokladů o vizuální estetice.

Formální analýza Witkinovy fotografie odhaluje jeho mistrovské využití kompozičních principů, zacházení se světlem a propracovaných technických postupů, které dohromady vytvářejí dojem starobylosti a dekadence. Tematicky se toto fotografické dílo zabývá otázkami tělesné abnormality, sexuality a násilí, přičemž tyto kontroverzní motivy jsou prezentovány v esteticky propracované, avšak současně záměrně znepokojující a rušivé formě. Witkin zde ukazuje své mimořádné řemeslné dovednosti, jimiž dokáže vytvořit vysoce působivý, avšak zároveň hluboce zneklidňující vizuální zážitek, který nutí diváka přehodnotit své zažité představy o kráse a estetických normách.

Psychologická a emocionální analýza Witkinovy fotografie poukazuje na její schopnost vyvolávat v divácích silné a často protichůdné reakce, sahající od pocitů soucitu až po znechucení. V širším sociálním a kulturním kontextu pak toto dílo zásadním způsobem zpochybňuje a problematizuje zažité normy krásy a tradiční genderové stereotypy. Zároveň ale tato provokativní fotografie otevírá také hlubší etické otázky týkající se způsobu, jakým jsou v umění zobrazovány marginalizované či tělesně odlišné skupiny. Witkinova práce tak nutí diváka kriticky přehodnotit své zažité představy a postoje nejen ve vztahu k estetickým

normám, ale i k citlivým společenským tématům, jako je jinakost, diskriminace a sociální exkluze.

Analýza vizuálních znaků ošklivosti ve Witkinově fotografickém díle odkrývá jeho systematické využívání fyzických deformit, abnormálních tělesných proporcí a morbidních prvků. Tímto záměrným estetickým ztvárnění tělesné abnormality a deformace Witkin vytváří vizuálně působivé, avšak současně silně odpudivé a zneklidňující obrazy. Cílem tohoto záměrně provokativního přístupu je nutit diváka přehodnotit své zažité představy o kráse a normativních estetických standardech.

Kontextové aspekty ošklivosti ve Witkinovových fotografiích zahrnují jeho záměrnou reinterpretaci a přehodnocování klasických mytologických námětů a témat. Dále se projevují v jeho provokativním a kontroverzním uchopení zobrazování tělesně postižených, marginalizovaných či jinak společností přehlížených nebo stigmatizovaných jedinců. Tento přístup záměrně narušuje zažité představy o kráse a normativní estetické standardy, čímž u diváka vyvolává silné emocionální reakce od fascinace až po hluboké znepokojení.

Celkově lze konstatovat, že fotografie Joela-Petera Witkina nazvaná „Daphne a Apollo“ z roku 1990 představuje významný příklad záměrného estetizování ošklivosti a tělesné deformity v kontextu poválečné fotografie. Toto provokativní dílo systematicky znevažuje a zpochybňuje konvenční představy o kráse, normativní estetické standardy a zažité sociální konvence. Witkin k tomuto cíli používá vizuální prvky, jako jsou tělesné abnormality, sexuální explicitnost a morbidní témata, které v divákovi vyvolávají silné, ambivalentní emocionální reakce od fascinace až po hluboké znepokojení a odpor. Tímto záměrně rušivým přístupem Witkin nutí diváka kriticky přehodnotit své postoje nejen k estetickým normám, ale i k citlivým společenským otázkám týkajícím se jinakosti, diskriminace a sociálního začlenění. Witkinovo fotografické dílo tak představuje celistvý a provokativní příspěvek k širší diskusi o roli a potenciálu ošklivosti a abnormality v soudobém umění a estetických úvahách.

4.2.2.2.1.2. Fotografie: Joel-Peter Witkin, Le Baiser (The Kiss), N. M., 1982

4.2.2.2.1.2.1. Identifikace fotografického díla

V této části výzkumné práce se budu zaměřovat na analýzu a interpretaci fotografie s názvem „Le Baiser“, kterou pořídil fotograf Joel-Peter Witkin během svého působení na lékařské fakultě Univerzity v Albuquerque v Novém Mexiku Spojených států amerických v roce 1982.

Fotografie „Le Baiser, New Mexico, 1982“ od kontroverzního a respektovaného, avšak současně i diskutovaného a kritizovaného fotografa Joela-Petera Witkina, je všeobecně považována za významné a pozoruhodné umělecké dílo, které vyvolává silné emoce a živou odbornou i laickou diskusi.

Tato originální a provokativní fotografie, která byla pořízena v roce 1982, vzbudila okamžitý a intenzivní zájem a pozornost nejen v úzkém okruhu fotografických a uměleckých kritiků, ale také v širší veřejnosti. Tento mimořádný zájem a reakce byly způsobeny jak překvapivým a kontroverzním, osobitým a provokativním obsahem a pojetím snímku, tak i neobyčejnou technickou zručností a dovedností, kterou Witkin při realizaci a ztvárnění své tvůrčí vize a uměleckého záměru nepochybně prokázal.

Vzhledem ke své kontroverzní a mnohoznačné povaze představuje toto fotografické dílo vhodný objekt pro výzkum fenoménu estetické ošklivosti. Implikuje totiž snahu autora provokovat a vzbudit zájem o své dílo prostřednictvím estetizace ošklivosti, což dle mé definice typologické kategorie estetické ošklivosti, kterou jsem vypracoval ve své disertační práci, naplňuje charakteristiky této kategorie.



Joel-Peter Witkin, Le Baiser (The Kiss), New Mexico, 1982.

4.2.2.2.1.2.2. Kontextualizace díla

Fotografie s názvem „Le Baiser (The Kiss)“, kterou v roce 1982 pořídil Joel-Peter Witkin, představuje jedno z nejvíce kontroverzních děl v oblasti inscenované fotografie. Tato svébytná fotografie vznikla v průběhu Witkinova působení na Univerzitě Nového Mexika v Albuquerque, kde umělec studoval a kde mu následně bylo uděleno povolení k fotografování lidských ostatků za účelem jejich využití v jeho tvůrčí činnosti. Witkin se k této specifické umělecké praxi dostal legální cestou, a to díky svým osobním kontaktům na místní lékařské fakultě, kde zpočátku fotografoval konzervované lidské zárodky. Tento raný fotografický projekt zaujal tamní lékaře natolik, že Witkinovi poté umožnili rozšířit svou činnost i na fotografování samotných mrtvých těl, což mu následně poskytlo značnou tvůrčí volnost při realizaci jeho uměleckého záměru[557].

Pořízení fotografie „The Kiss“ bylo provázeno netradičními okolnostmi. Witkin získal od příslušných orgánů Univerzity Nového Mexika v Albuquerque rozříznutou hlavu staršího muže, která původně sloužila k výukovým účelům na lékařské fakultě. Po několika marných pokusech zachytit daný objekt pomocí standardních fotografických postupů se autor rozhodl umístit obě poloviny hlavy tak, aby se jejich rty zdánlivě dotýkaly, což evokuje senzuální, intimní polibek. Tato specifická kompozice vzbudila dojem „francouzského políbení“, ačkoli byla vytvořena z jediného rozděleného exempláře, což mohlo u některých diváků vyvolat asociace se stejnopohlavní intimitou a potenciálně přispět k provokaci homofobních postojů[558].

Dle Witkinova vyjádření měla být tato fotografie ztělesněním lásky individua k vlastní osobě a symbolickým odkazem na fenomén jednovaječných dvojčat. Avšak pořízení a následné zveřejnění díla vyvolalo na půdě dané akademické instituce značné pobouření a

[557] (Poláček, 2019), s. 136–137.

[558] Tamtéž.

kontroverzi, a to z důvodu nerespektujícího přístupu umělce k lidským tělům a ostatkům. Vedení univerzity následně reagovalo na tento čin rázným a nekompromisním způsobem[559].

Pořízení této fotografie vyvolala na akademické půdě značné pobouření a kontroverzi, což v konečném důsledku vedlo k tomu, že Witkinovi bylo dočasně zakázáno vstupovat na univerzitní campus. Tento závažný incident gradoval do stavu, kdy se profesor, jenž Witkinovi umožnil přístup ke zkoumaným lidským ostatkům, ocitl v ohrožení ztráty svého akademického postavení. Za účelem zajištění setrvání dotyčného pedagoga na univerzitě se Witkin nakonec zavázal k navrácení fotografického negativu. Nicméně, po dosažení uvedené dohody se umělec zachoval nečestně – ačkoli přislíbil bezodkladné odevzdání negativu, před jeho předáním si Witkin pořídil několik pozitivních kopií daného snímku, které následně bez svolení univerzity publikoval, čímž znovu vzbudil vlnu pobouření a rozhořčení na akademické půdě[560].

Zmíněný incident předznamenal Witkinův rozporuplný přístup k nakládání s lidskými pozůstatky, jejž dále rozvíjel zvláště během svého působení v Mexiku, kde měl výrazně snadnější přístup k tělesným ostatků zesnulých. Umělcova tvorba v této oblasti vyvolávala palčivé etické otázky týkající se důstojného zacházení s mrtvými a hranic umělecké tvůrčí svobody. Witkinova specifická umělecká praxe, kdy pracoval s reálnými lidskými těly a jejich částmi bez dostatečného morálního a etického zřetele, vzbudila v odborné akademické obci značné pobouření a kontroverzi ohledně hodnoty a úcty, již by měl tvůrce při nakládání s pozůstatky zesnulých jedinců projevovat. Witkinovo chování v této konkrétní situaci vypovídá o jeho složitém, ambivalentním přístupu k etickým zásadám, jenž je do jisté míry charakteristický pro celou jeho uměleckou tvorbu[561].

[559] (Poláček, 2019), s. 136–147.

[560] (Poláček, 2019), s. 137–138.

[561] Tamtéž, s. 138–139.

4.2.2.2.1.2.3. Kategorizace ošklivosti

Fotografické dílo nazvané „Le Baiser (The Kiss), New Mexico, 1982“, jehož autorem je americký tvůrce Joel-Peter Witkin, představuje vícerozměrné umělecké vyjádření, které v divákovi probouzí celou paletu estetických a emocionálních reakcí. Za účelem důkladného rozboru tohoto konkrétního snímku jej lze klasifikovat do několika přehledných kategorií ošklivosti, neboť jednotlivé aspekty jeho obsahu a provedení vykazují rozmanité rysy tohoto estetického fenoménu.

Primárním rysem Witkinova uměleckého vyjádření je jeho zařazení do kategorie estetické bizarnosti. Tento specifický druh ošklivosti je definován jako záměrný autorský přístup, v němž je ošklivost využívána jako prostředek k podněcování a vyvolávání silných emocionálních reakcí u recipientů díla. Witkin ve své tvorbě často pracuje s kontroverzními, tabuizovanými tématy, jako je smrt, fyzická deformace či poranění těla, čímž cíleně narušuje ustálené estetické normy. V případě fotografie „Le Baiser (The Kiss)“ Witkin zobrazuje dvě části stejné lidské lebky v aktu polibku, což představuje vizuálně i emocionálně pozoruhodnou scénu, která na diváka současně působí svou morbidní „krásou“, jež se projevuje v precizním zpracování detailů a vyváženosti kompozičního řešení. Dílo tak rozšiřuje limity toho, co může být společností vnímáno jako esteticky přijatelné.

Sekundární kategorií, do které lze tento snímek zařadit, je ošklivost zobrazování násilí a smrti. Autor fotografického díla ve své tvorbě využívá autentické lidské pozůstatky, což nejen vyvolává silnou reakci u diváka, ale rovněž podněcuje otázky ohledně etických mezí uměleckého projevu. Prezentace smrti a lidského těla coby předmětu uměleckého zájmu narušuje kulturní a morální vnímavost publika, a tak ještě více přispívá k celkové kontroverznosti daného artefaktu. Motiv mortality hraje v této konkrétní fotografii zásadní roli a zásadním způsobem formuje dojem z ošklivosti, jenž se projevuje jak v tematické, tak i ve vizuální rovině díla.

Při posuzování kontextu vzniku a prezentace fotografie „Le Baiser (The Kiss)“ vyvstává též otázka její klasifikace do kategorie morální a etické ošklivosti. Tento umělecký

artefakt byl totiž spojen s notně kontroverzními okolnostmi, jež zahrnovaly zejména problematické akvizice lidských ostatků, jakož i následné ostré reakce veřejnosti a odborné sféry. Tímto způsobem Witkinova práce staví vnímatele před závažné morální dilema a nutí jej konfrontovat a přehodnocovat vlastní postoje k tématům, jakými jsou smrt, tělesnost a meze etické dimenze uměleckého tvoření. Tento přítomný morální konflikt představuje neoddělitelnou složku celkového divácké ho prožitku díla a zásadně napomáhá jeho vnímání coby provokativního a vysoce nesourodého.

V rozvaze nad psychologickém a emocionálním aspektu Witkinova fotografického díla lze konstatovat, že tato umělecká tvorba může v divácích, zejména v těch citlivějších, vyvolávat hluboké znepokojení. Konkrétní snímek může u některých recipientů probouzet pocity odporu, strachu či dokonce vyústit v prožitek traumatizující povahy. Tento emocionálně vypjatý dojem je zapříčiněn nejen samotným vizuálním obsahem obrazu, ale také jeho symbolickou dimenzí. Motiv vzájemného polibku dvou lidských lebek totiž představuje závažné narušení základních lidských hodnot a tabuizovaných témat. Tímto způsobem se dílo stává nejen vizuálně šokujícím, ale i emocionálně extrémně náročným pro psychiku diváka. Nicméně pro některé recipienty může být právě tato specifická forma ošklivosti zároveň předmětem fascinace, což dokládá mnohovrstevnatost a komplexitu Witkinova uměleckého projevu.

Celkově lze konstatovat, že Witkinova fotografie „Le Baiser (The Kiss), New Mexico, 1982“ představuje dílo, které lze zařadit do několika kategorií ošklivosti, a to jak z estetického, tak z morálního a emocionálního hlediska. Estetická ošklivost zde hraje klíčovou roli, neboť autor záměrně pracuje s provokativními prvky, které narušují tradiční představy o kráse a umění. Kromě toho se práce zabývá i hlubšími morálními a etickými otázkami a ovlivňuje diváka též na emocionální rovině, čímž vyvolává vícestranný a rozporuplný umělecký zážitek.

4.2.2.2.1.2.4. Formální analýza

Kompozice

Analyzovaná fotografie Joel-Petera Witkina „Le Baiser (The Kiss)“ z roku 1982 využívá centrální kompozice, která soustředí divákovu pozornost přímo na hlavní objekt – dvě oddělené poloviny lidské hlavy, které jsou naaranžovány do vzájemného políbení. Toto neobvyklé uspořádání vytváří silný vizuální dojem a zároveň vyvolává pocit znepokojení. Objekty jsou obklopeny temným pozadím, které zvýrazňuje jejich bledost a zdůrazňuje kontrast mezi živým a mrtvým. Tímto umístěním Witkin nejenom zdůrazňuje hrůznost a bizarnost scény, ale zároveň dotváří pocit symetrie a rovnováhy, které jsou narušeny přítomností bílého lemu na horní části pravého okraje snímku. Tento prvek může být buď záměrnou postprodukční úpravou pro přidání textury a kontrastu, nebo výsledkem nedokonale zataženého pozadí. Bez ohledu na původ tento detail přidává snímku jistou dynamiku a napomáhá k vytvoření dojmu starobylosti či opotřebovanosti fotografie. Celkově centrální kompozice posiluje dojem ošklivosti, protože staví diváka přímo proti groteskní scéně, čímž jej nutí se s ní vypořádat.

Osvětlení

Witkin pracoval s ateliérovým osvětlením, pravděpodobně s použitím jediného softboxu, který směroval rozptýlené světlo na objekt kolmo shora. Zvolená technika osvětlení maximalizuje viditelnost textur fotografovaného objektu. Tím se zdůrazňují detaily vrásčité kůže, nedokonalosti pleti a známky rozkladu, což umocňuje celkový dojem ošklivosti a morbidity. Toto osvětlení umožnilo selektivně nasvítit pouze dvě části hlavy a přilehlé popředí pokryté tmavou látkou, zatímco pozadí zůstalo v temnotě. Zvolený způsob osvětlení umožňuje vyniknout detailům objektu a současně ponechává pozadí ve tmě, což produkuje dramatickou atmosféru a podtrhuje bizarnost zobrazené scény.

Barvy

Fotografie je zpracována v monochromatickém provedení bez zřetelného barevného nádechu. Absence barev umožňuje divákovi soustředit se na textury, stíny a kontrast, které jsou klíčové pro vyvolání zamýšleného efektu. Černobílé zpracování také dodává snímku nadčasový charakter a evokuje asociace s historickými fotografiemi či lékařskými archivními záznamy.

Perspektiva

Zvolená perspektiva je přímá a frontální, což zajišťuje, že pohled diváka je veden přímo do středu scény, kde se nachází hlavní objekt. Oči obou částí hlavy, se zavřenými víčky, jsou umístěny přímo v ose objektivu, čímž autor dosahuje intenzivního vizuálního spojení mezi divákem a objektem. Tato perspektiva posiluje pocit nepříjemné blízkosti a bezprostřednosti, který nutí diváka čelit ošklivosti a zneklidňujícím detailům obrazu. Tento úhel pohledu utváří intimní a konfrontační vztah mezi divákem a zobrazeným motivem. Frontální perspektiva také zdůrazňuje symetrii kompozice a umocňuje surrealistický dojem z „polibku“ dvou polovin jedné hlavy.

Technické aspekty

Joel-Peter Witkin je známý svými experimenty s fotografickými technikami a médii. Přestože je v jeho pozdějších dílech běžné, že poškozuje negativy, aby evokoval dojem starých fotografií, u snímku „Le Baiser“ tyto známky záměrného poškození téměř chybí, což je dáno tím, že se jedná o rané dílo. Fotografie byla pořízena pravděpodobně středoformátovým fotoaparátem na černobílý film, což umožnilo zachytit jemné detaily a textury. Výsledná fotografie je ostrá na celé ploše, což svědčí o použití vysoké clony. Fotografie má čtvercový formát, který podporuje centrální kompozici a dodává snímku vyváženost. Stylizované okraje evokují starobylá fotografická alba, což přispívá k retro estetice díla. Snímek vykazuje ostrost po celé ploše, což naznačuje použití většího clonového čísla pro dosažení dostatečné hloubky ostrosti. Je pozoruhodné, že tato ikonická fotografie vznikla v důsledku Witkinovy

improvizace s omezeným časem. Když obdržel nabalzamovanou hlavu starého muže rozdělenou na dvě poloviny, měl pouze 24 hodin na vytvoření snímku. Po 18 hodinách neúspěšných pokusů ho napadlo aranžovat obě poloviny do polibku, čímž vzniklo toto provokativní dílo.

4.2.2.2.1.2.4.1. Shrnutí formální analýzy snímku

Witkinova fotografie „Le Baiser“ představuje mistrovské využití formálních prvků k vytvoření znepokojujícího a fascinujícího díla. Centrální kompozice, selektivní osvětlení a monochromatické zpracování společně vytvářejí silný vizuální dojem, který balancuje na hraně mezi krásou a ošklivostí.

Přímá perspektiva a detailní zachycení textur nutí diváka konfrontovat se s motivem smrti a rozkladu, zatímco aranžmá do podoby polibku vnáší do snímku paradoxní prvek něhy a intimity. Technické provedení, včetně volby formátu a zpracování okrajů snímku, podtrhuje atmosféru starobylosti a autenticity.

Witkin v tomto díle dokazuje svou schopnost transformovat morbidní a potenciálně odpudivý námět do působivého uměleckého vyjádření. Formální prvky jsou pečlivě zvoleny tak, aby vyvolávaly širokou škálu emocí a asociací, od šoku a znepokojení až po zamyšlení nad pomíjivostí lidské existence. Tato fotografie tak představuje celistvé dílo, které překračuje hranice konvenční estetiky a vyzývá diváka k hlubšímu zamyšlení nad tématy života, smrti a lidské identity.

Absence obvyklých Witkinových postprodukčních zásahů dodává snímku syrovou autentičnost, zatímco technická preciznost a detailní zpracování přispívají k vytvoření díla, které zůstává v divákově paměti dlouho po jeho zhlédnutí.

4.2.2.2.1.2.5. Tematická analýza

Dílo s názvem „Le Baiser“ od fotografa Joela-Petera Witkina představuje výmluvný příklad uměleckého záměru prozkoumat a vyjádřit motiv ošklivosti, morbidity a grotesknosti. Tato fotografie na první pohled zachycuje dva mumifikované lidské obličeje v něžném polibku, což vyvolává vizuálně šokující, a zároveň silně symbolické ztvárnění pomíjivosti a tělesnosti lidské existence. Ve skutečnosti se však nejedná o dvě samostatné hlavy, ale Witkin zde úmyslně spojil dva poloviční fragmenty téže mumifikované lebky, aby dosáhl tohoto provokativního výsledného obrazu. Tímto neobvyklým a kontroverzním postupem tak fotograf dává vyniknout stěžejním tématům, která se v jeho tvorbě opakovaně objevují – totiž zkoumání hranic estetičnosti a otázek spjatých s tělesnými projevy smrtelnosti[562].

Prvním ústředním tematickým prvkem díla je cílená estetizace a umělecká stylizace toho, co běžně považujeme za ošklivé či odpudivé. Právě z tohoto důvodu jsem fotografii zařadil do typologické kategorie nazvané „estetická ošklivost“. Witkinova tvůrčí praxe často zpochybňuje a překračuje tradiční pojetí krásy v umění, zaměřujíc se namísto toho na vizuálně nepříjemné, tabuizované či šokující motivy. Danou cestou autor podněcuje diváka k zevrubnějšímu zamyšlení nad samotnou podstatou krásy a nad globální povahou lidského těla a fyzické existence. V případě této konkrétní fotografie mumifikované fragmenty lidské lebky nevyvolávají pouze pocity děsu a odporu, ale současně naznačují také ontologický přechod mezi životem a nevyhnutelností smrti, což představuje jedno z ústředních témat Witkinovy fotografické tvorby.

Kromě toho fotografie rovněž evokuje silnou symboliku fyzické existence a nevyhnutelného tělesného zániku člověka. Propojení dvou fragmentů mumifikované lebky v něžném polibku lze chápat jako ironickou poznámku k lidské intimnosti a lásce, kde akt intimní náklonnosti je bezprostředně spjatý s obrazem rozkladu a smrti. Tato konfrontace dvou protikladných motivů – sil života a sil smrtelnosti, vyvolává v divákovi zvlášť intenzivní a celistvý estetický prožitek. Fotografické dílo tematicky odkazuje na dlouhou tradici

[562] (Sanches, 2017)

uměleckých memento mori, jež mají za úkol připomínat nevyhnutelnost a všudypřítomnost zániku v lidském životě. Avšak Witkin tuto tradiční tematickou linii svébytně přetváří a přizpůsobuje, a to pomocí záměrně šokujících a obtěžkávajících vizuálních prostředků, jimiž vybízí diváka k hlubšímu zamyšlení nad touto tematikou.

Na snímku je dalším dominantním symbolickým prvkem gesto polibku. Polibek, tradičně symbol něhy a intimity, je zde zobrazen v kontextu posmrtné existence. Tím Witkin naznačuje možnost transcendence fyzického světa prostřednictvím emočního spojení. Fotografie tak balancuje na hraně mezi odpudivostí a bizarní krásou, která vyvěrá z univerzálního lidského prožitku lásky.

V analyzované fotografii se kromě témat ošklivosti, morbidnosti a fyzické konečnosti promítá také tematika sebelásky a narcismu. Spojení dvou částí jedné lidské hlavy v intimním gestu polibku naznačuje jistou formu narcistního chování, kdy je láska a intimita přímo směrována k vlastní osobě, k vlastnímu tělu. Tato konstrukce rovněž přináší odkaz na homoerotické jednání, což v kontextu vzniku díla v 80. letech 20. století mohlo působit obzvlášť provokativně, jelikož společnost, minimálně v prostředí Nového Mexika, tehdy projevovala značnou netolerantnost vůči LGBT tematice. Witkin si pravděpodobně byl této subversivní povahy svého díla dobře vědom a záměrně ji v rámci konceptu fotografie využil jako prostředek k prohloubení divákovy reflexe na tabuizované aspekty lidské existence.

Witkin využívá šokovou hodnotu a provokaci jako prostředky k tomu, aby diváky přinutil přemýšlet o tabuizovaných aspektech života, jako je smrt a fyzický rozklad. Fotografie tak nese poselství, které nás vyzývá k tomu, abychom si uvědomili nevyhnutelnost smrti a neustálou přítomnost fyzického úpadku v lidském životě.

Celkově je možné v rámci vykonané tematické analýzy Witkinova fotografie „Le Baiser (The Kiss)“ dojít ke zjištění, že toto fotografické dílo výrazným příkladem akcentovaného fenoménu ošklivosti a morbidnosti, kde tyto negativně působící prvky nejsou pouhou provokací, ale slouží jako vážnější reflexe lidské existence a konečnosti. Tento snímek vybízí diváky k tomu, aby překonali své předpojaté postoje k vnímání krásy a ošklivosti a zaměřili se na univerzální otázky života, smrti a lásky. Přesto je nutné si vzhledem ke

kontroverzním okolnostem obestírajícím vznik zkoumaného snímku držet při hodnocené tohoto díla kritický odstup. Analyzovaná fotografie totiž vyvolává otázky o etice zobrazování lidských pozůstatků v umění a hranicích mezi uměleckou svobodou a respektem k lidské důstojnosti. Právě tyto morální hranice, které by každý umělec měl mít při práci s ostatky lidí na paměti, podle mého názoru Witkinovo dílo, podobně jako jeho další práce, necitlivým způsobem překračuje etické hranice, a to je nutné kriticky odsoudit.

4.2.2.2.1.2.6. Psychologická a emocionální analýza

Fotografické dílo Joela-Petera Witkina s názvem „Le Baiser (The Kiss)“, vytvořené v roce 1982, v divácích vzbuzuje globálně aktivizující a často znepokojivé psychologické a emocionální reakce. Toto Witkinovo kontroverzní dílo má potenciál vyvolat u příjemců niterně komplikované a intenzivní citové odezvy. Jedná se o mimořádně provokativní umělecké vyjádření, které může v divácích aktivovat široké spektrum emocí, počínaje šokem a znechucením konče fascinací a zamyšlením nad existenciálními tématy lidské existence.

Primární emocionální reakcí při pohledu na tento snímek je často šok a znechucení[563]. Vizuální kontext amputovaných lidských anatomických komponent, konkrétně dvou polovin jedné hlavy zasazených do intimního polibkového gesta, vyvolává v pozorovateli spontánní pocity odporu a odpudivosti. Tato konfrontace s poraněním lidského těla a narušení jeho celistvosti může aktivovat archetypální obranné psychické mechanismy, jež bývají spojeny s primární snahou o přežití a přirozenou averzí vůči potenciálně škodlivým či zdraví ohrožujícím podnětům.

Podrobné vyobrazení rozkladu a textury tkání, zdůrazněné specifickou světelnou kompozicí, může v divácích evokovat silné vnitřní, viscerální reakce spojené s existenciálním odporem vůči konečnosti lidské existence a neodvratnosti smrti a procesu rozkladu. Tato konfrontace s fyzickou realitou zániku a pomíjivosti tělesné schránky může u recipientů

[563] (St George, 2005)

uměleckého díla aktivovat zakořeněné psychologické obranné mechanismy, zakotvené v primární lidské potřebě sebezáchovy a odporu vůči potencionálně ohrožujícím podnětům. Konfrontace s vizuální reprezentací ničivých sil času a zániku v jedinci může vyvolávat pocity existenciální úzkosti a strachu z vlastní smrtelnosti, pomíjivosti lidského těla a budoucí ztráty tělesné integrity[564].

Sexuální povaha a intimita zachyceného gesta mezi dvěma oddělnými částmi mužské hlavy může v některých divácích spouštět homofobické reakce a předsudky, obzvláště v historickém kontextu doby vzniku této fotografie, kdy společenské postoje a tolerance vůči LGBTQ+ komunitě byly ve srovnání se současností výrazně odlišné a mnohem méně inkluzivní. Tato konfrontace s explicitním zobrazením intimity dvou mužských částí může u určitých jedinců vyvolávat vnitřní konflikt mezi jejich zakořeněnými předsudky a střetem s takovýmto uměleckým vyjádřením netradičních sexuálních projevů a orientací. Psychoanalyticky lze tuto tendenci interpretovat jako projekci odmítaných či potlačovaných aspektů sexuality, které toto dílo vynáší na povrch a nutí diváka se s nimi vyrovnat, což může vyústit v silné emocionální reakce odporu nebo naopak fascinace nad touto tabuizovanou tematikou[565]. Tento aspekt může u některých jedinců vyvolat vnitřní konflikt mezi jejich předsudky a konfrontací s explicitním zobrazením intimity.

Fotografie také pracuje s tématem stárnutí a fyzického úpadku. Zobrazení vrásčité pleti a neupravených vlasů může u diváků aktivovat obavy spojené s vlastním stárnutím a ztrátou fyzické atraktivity. Tento aspekt může vyvolávat úzkost spojenou s představou vlastní budoucnosti a ztráty kontroly nad svým tělem. Konfrontace s obrazem zestárlého těla a rozkladu může vést k uvědomění si vlastní smrtelnosti a konečnosti fyzické krásy. Tento aspekt může aktivovat pocity smutku a nostalgie spojené s vědomím neodvratného plynutí času a ztrátou vitality.

[564] (St George, 2005), s. 236–239.

[565] (St George, 2005) a (Hinshelwood, 1996)

Z psychoanalytického hlediska lze toto dílo interpretovat jako manifestaci konceptu projektivní identifikace[566]. Witkin zde prezentuje odmítané nebo popírané aspekty lidské existence – smrt, rozklad, sexualitu ve stáří – způsobem, který nutí diváka konfrontovat se s těmito tabuizovanými tématy. Tato konfrontace může vést k silným emocionálním reakcím, které mohou zahrnovat odpor, fascinaci nebo směs obojího[567].

Vizuální aspekty spojené s narušením hygienických norem, jako je patrný nepořádek a špinavost na záběru, mohou u některých recipientů uměleckého díla vyvolávat silné emocionální reakce charakterizované pocity znechucení a odporu. Tento fenomén může být obzvláště výrazný u jedinců vykazujících zvýšenou míru neurotických rysů nebo projevujících obsedantně-kompulzivní tendence v rámci svého psychologického profilu. Pro takovéto diváky může být konfrontace s těmito poškozenými, znečištěnými a neuspořádanými vizuálními podněty obzvláště problematická, neboť narušuje jejich potřebu udržovat silně vnímaný a vynucovaný smysl pro čistotu, pořádek a hygienu, což následně vyvolává intenzivní emocionální odeznění v podobě nepříjemných pocitů odporu a znechucení.

Witkinova fotografie záměrně pracuje s estetikou ošklivosti, která může u diváka vyvolat komplexní emocionální reakce. Detailní zobrazení rozkladu a nečistot může aktivovat primární emocionální reakci znechucení, která má své kořeny v evoluční ochraně před potenciálními patogeny. Paradoxně však může tato ošklivost také vyvolat fascinaci a nutkání dále zkoumat obraz, což vytváří vnitřní konflikt mezi odporem a zvědavostí. Konfrontace s vlastní smrtelností a fyzickou zranitelností zobrazenou v díle pak může vést k prožívání existenciální úzkosti a strachu z neznáma.

Je nezbytné poznamenat, že emocionální a psychologické reakce na toto kontroverzní umělecké dílo Joela-Petera Witkina budou významně proměnlivé a individuální, determinované osobními zkušenostmi, kulturním zázemím a psychologickým profilem

[566] Tamtéž.

[567] (St George, 2005)

každého recipienta. Pro některé pozorovatele může být tato fotografie extrémně znepokojující až traumatizující, vyvolávajíc silné pocity odporu, úzkosti a znechucení nad zobrazením porušení tělesné celistvosti a konfrontací s tématy smrti a rozkladu. Naproti tomu jiní diváci v tomto provokativním uměleckém vyjádření mohou spatřovat fascinující průzkum tabuizovaných aspektů lidské existence, jakými jsou sexualita, stárnutí či pomíjivost tělesné schránky. Divácké odezvy se tak mohou značně lišit v rozmezí od intenzivního znepokojení až po hlubokou myšlenkovou reflexi a intelektuální zaujetí nad touto kontroverzní fotografií.

Z hlediska psychologického působení by bylo zajímavé zkoumat, jaký dopad může mít vystavení se takovému uměleckému dílu na psychický stav pozorovatele. Zejména by bylo podnětné zaměřit se na možnost aktivace traumatických vzpomínek nebo vyvolání úzkostných pocitů. Zároveň by bylo přínosné prozkoumat, zda by taková díla mohla najít uplatnění v terapeutickém kontextu, například v rámci konfrontační terapie či při práci s existenciálními tématy v psychoterapii. Byť sám nejsem odborníkem v oblasti psychologie, zdá se mi, že tvorba Joela-Petera Witkina nabízí prostor k hlubší introspekci a reflexi nad tématy lidské smrtelnosti, sexuality a pomíjivosti, což by mohlo mít zajímavé psychologické implikace.

Souhrnně lze konstatovat, že Witkinova umělecká fotografie s názvem „Le Baiser (The Kiss)“ představuje komplexní psychologický podnět, který má schopnost vyvolat širokou škálu emocionálních odezev a podnítit hluboké zamyšlení nad zásadními tématy lidské existence, jako jsou pomíjivost života, sexuality, stárnutí a neoddělitelnost života a smrti. Toto kontroverzní a provokativní fotografické dílo má potenciál u recipientů aktivovat hluboce zakořeněné psychologické a emocionální obranné mechanismy, neboť konfrontuje diváka s tabuizovanými aspekty lidské tělesnosti a sexuality. Prostřednictvím vizuálního ztvárnění rozkladu, úpadku a intimity může tato fotografie podnítit prožívání pocitů úzkosti, odporu či naopak fascinace, v závislosti na individuálních psychologických profilech a osobních zkušenostech pozorovatelů. Zároveň lze toto umělecké vyjádření interpretovat jako manifestaci projektivní identifikace, kdy fotograf záměrně prezentuje ty stránky lidského bytí, které většinová společnost odmítá a potlačuje. Psychologické implikace vystavení se takovým

kontroverzním uměleckým dílem využívající impakt estetické ošklivosti by mohly být předmětem dalšího zkoumání, zejména s ohledem na možnost aktivace traumatických vzpomínek nebo terapeutické využití v práci s existenciálními tématy.

4.2.2.2.1.2.7. Sociální a kulturní analýza

Fotografie Joela-Petera Witkina nazvaná „Le Baiser (The Kiss)“, vytvořená v roce 1982 na území Nového Mexika, představuje obsáhlý kulturní artefakt s významným společenským přesahem. Witkinův umělecký přístup, charakteristický fotografováním a dokumentováním zesnulých osob, má své kořeny hluboce zakořeněny v tradici posmrtné fotografie. Tato specifická fotografická praxe, která byla v 19. století hojně rozšířena, plnila roli důležitého sociokulturního artefaktu, jenž odrážel intelektuální a emocionální angažovanost tehdejší společnosti ve vztahu k fenoménu smrti a posmrtného života. Fotografie zesnulých v té době nesloužily pouze jako osobní připomínka a memento mori, ale také jako prostředek, jak se vyrovnávat s existenciální úzkostí a strachem ze smrtelnosti, který byl v dané éře niterně zakořeněn v kolektivním myšlení a prožívání.

Uvedená fotodokumentační tradice, pro niž byly charakteristické scény z pohřbů, posmrtné portréty a záběry na zesnulé, vypovídá o emotivním a intelektuálním zaujetí tehdejších společností bolestnou realitou lidské konečnosti a snahou o její zpracování, vyrovnání se s ní a její ritualizaci[568]. Začleněním prvků groteskního a děsivého vytvářejí Witkinovy snímky podnětnou akademickou diskusi o estetických vnímáních smrti a společenských tabuizacích, které ji obklopují[569].

Toto Witkinovo analyzované umělecké fotografické dílo „Le Baiser (The Kiss)“ z roku 1982, jehož obsah a tématika plně souzní s výše uvedenými aspekty, zachycující

[568] (Pérez-Fernández, 2023)

[569] (Contreras, 2013)

intenzivní polibek dvou mužských hlav, představuje zásadní podnět k revizi a přehodnocení tradičních představ o tělesnosti, intimitě a identitě v rámci západní společnosti. Díky svému konceptuálnímu a vizuálnímu uchopení citlivých sociálních témat se tato fotografie stává důležitým příspěvkem do diskurzu o normativních strukturách a zavedených společenských hodnotách na sklonku 20. století.

Z hlediska kulturní antropologie a sociologické perspektivy Witkinova fotografie cíleně provokuje a narušuje dominantní estetické normy v rámci západní společnosti. Vizuální zachycení rozkládajících se, deformovaných a amputovaných těl stojí v přímém rozporu s idealizovanými představami o kráse a tělesné celistvosti. Toto kontrastu odhaluje, jakým způsobem naše společnost oslavuje a vyvyšuje mládí a fyzickou dokonalost, avšak zároveň vytěsňuje, marginalizuje a stigmatizuje vše, co se odchyluje od těchto norem a ideálů.

Witkinovo umělecké dílo je často zasazováno do kontextu historických uměleckých směrů memento mori a vanitas. Tyto přístupy, hluboce zakořeněné v západní kultuře, divákům připomínají zásadní aspekty lidské existence – smrtelnost a pomíjivost života.

Fotografie Joela-Petera Witkina reflektují a rezonují s těmito tématy, nicméně zároveň je autor rekontextualizuje v soudobém rámci, který cíleně zpochybňuje a problematizuje tradiční vnímání a představy o kráse lidského těla a nevyhnutelnosti jeho fyzického úpadku. Tímto způsobem Witkinovo umělecké dílo narušuje zažité estetické a kulturní konvence, které v rámci západní společnosti často opomíjejí a zastírají tato fundamentální témata lidské existence[570].

Witkinova fotografie „Le Baiser (The Kiss)“ tak nutí pozorovatele konfrontovat se s realitou smrti, stárnutí a fyzického úpadku, což jsou témata, která jsou v rámci západní kultury často potlačována, tabuizována a společensky nežádoucí. Tímto způsobem fotografie „Le Baiser (The Kiss)“ zpochybňuje a problematizuje převládající kulturní narativy, které

[570] (Fernández, 2022)

glorifikují mládí, krásu a fyzickou integritu těla, zatímco opomíjejí či odmítají nevyhnutelnost fyzického rozkladu a smrtelnosti lidské existence.

Sociologická dimenze fotografie se zaměřuje na provokativní zobrazení homosexuální intimity v době, kdy byly heteronormativní struktury stále hluboce zakořeněné ve společnosti. Witkinovo dílo tak vyzývá k dekonstrukci těchto struktur a k odhalení předsudků a diskriminačních postojů, které byly a stále jsou přítomny v západních kulturách. Explicitní zobrazení dvou mužských hlav v polibku nejenže narušuje konvenční představy o genderových rolích a sexualitě, ale také klade důraz na potřebu přehodnocení sociálních norem, které vylučují nebo stigmatizují určité skupiny obyvatelstva. Witkinovo dílo tímto způsobem zpochybňuje heteronormativní struktury, které dominují v západní společnosti, a odhaluje hluboce zakořeněné předsudky a homofobii. Tím se snímek stává nejen kritikou společenských postojů k sexualitě, ale také výzvou k jejich přehodnocení.

Fotografie Joela-Petera Witkina dále reflektuje a kritizuje přetrvávající kulturní fenomény, které západní společnost často opomíjí nebo záměrně potlačuje. Konkrétně se jedná o hluboko zakořeněný strach a nechuť konfrontovat se s realitou fyzického stárnutí a nevyhnutelnosti smrti lidské existence. Fotograf ve svém díle programově volí zobrazení stárnoucích, vrásčitých tváří a rozkládajících se těl v kontextu intimního aktu, čímž záměrně zpochybňuje a narušuje dominantní kulturní narativy, jež glorifikují mládí, fyzickou vitalitu a idealizovanou představu krásy lidského těla. Tento bezprecedentní kontrast mezi estetickou normou a surovou realitou lidské smrtelnosti vyvolává u diváka nejen silný estetický šok, ale také rozsáhlou introspekci a reflexi nad tím, jakým způsobem se společnost vyrovnává s těmito zcela zásadními aspekty lidské přirozenosti. Witkinovo provokativní dílo tak nutí pozorovatele konfrontovat se s tabuizovanými tématy, která jsou v rámci dominantní kulturní optiky až na okraj společenského diskurzu. Tímto způsobem se fotografie stává velmi účinným nástrojem pro kritickou analýzu a dekonstrukci zavedených sociálních a estetických norem, hodnot a paradigmat, jež nadále přetrvávají v západní společnosti.

Witkinovo umělecké uchopení lidského těla a jeho částí se zaměřuje na koncept tělesnosti jako místa narušování a překračování sociálních a kulturních norem. Prostřednictvím využití autentických pozůstatků a fragmentů lidského těla ve svých fotografiích Witkin záměrně stírá hranice mezi tím, co je považováno za legální a legitimní umělecké vyjádření, a tím, co přesahuje tyto normy a konvence. Výsledkem je vysoce kontroverzní, provokativní a transgresivní vizualita, jež současně fascinuje i odpuzuje diváka. Tato příznaková kvalita Witkinova umění, kdy jsou neustále testovány a napadány přijatelné meze vkusu a slušného chování, je charakteristickým rysem postmoderního uměleckého projevu, který cíleně zpochybňuje a problematizuje ustálené estetické a etické konvence[571].

Z uvedeného hlediska je nutné dále zkoumat etické otázky, které Witkinovo dílo otevírá. Fotograf totiž ve své tvorbě často využívá pozůstatky zesnulých lidí, což řada kritiků považuje za porušování etických standardů a norem. Tato kontroverznost odhaluje, jak Witkinova tvorba narušuje a zpochybňuje sociální tabu a nutí diváky zaujmout stanovisko k eticky problematickým stránkám jeho uměleckého vyjádření. Tato diskutabilní praxe ukazuje, že Witkinovo dílo nejenže provokuje převládající estetické a kulturní normy, ale také staví do popředí hlubší etická dilemata, která jsou ve společnosti často potlačována a zanedbávána. Umělcovo zacházení s ostatky mrtvých tak přímo vybízí k zamyšlení nad hranicemi přijatelnosti a hranicemi důstojného zacházení se zemřelými ve jménu uměleckého vyjádření. Tato kontroverze tak odhaluje, že Witkinovo dílo nejenže reflektuje a kritizuje sociální a kulturní struktury, ale zároveň zpochybňuje i etické principy, které by měly být nedílnou součástí lidského společenství.

Z hlediska sociologické a kulturně-antropologické perspektivy představuje fotografie „Le Baiser (The Kiss)“ propracované umělecké dílo, které podnětně vyzývá k revizi a hlubšímu zamyšlení nad postoji a přístupy jedince i společnosti k řadě zásadních sociálních a kulturních témat. Witkinova fotografická práce v tomto ohledu funguje jako katalyzátor kritické reflexe nad normativními rámci a zažitými hodnotami, které jsou v rámci dané

[571] (Contreras, 2013)

kultury často považovány za neměnné a nedotknutelné, a to i z hlediska etických principů a morálních východisek. Tímto způsobem se Witkinovo konceptuální uchopení citlivých společenských témat stává výrazným uměleckým vyjádřením, které zároveň představuje silný kritický nástroj pro hlubší analýzu zavedených sociálních struktur, kulturních vzorců a hodnotových paradigmat převládajících ve společnosti. Analýza této fotografie ze sociálního a kulturního hlediska tak odkrývá, jak umělecké dílo dokáže účinně narušovat a problematizovat zažité normy, vyvolávat nové diskurzy a napomáhat k hlubšímu porozumění dynamických procesů sociální a kulturní reality.

4.2.2.2.1.2.8. Analýza vizuálních znaků ošklivosti

Zkoumaná fotografie „Le Baiser (The Kiss)“ renomovaného umělce Joela-Petera Witkina manifestuje záměrně provokativní a znepokojující vizuální prvky, které evokují estetiku odpornosti a odporu. Tato díla fotografa Witkina jsou typická svým důrazem na fragmentaci, deformaci a narušení tělesné integrity lidského subjektu, což vyvolává u pozorovatele silné pocity nevole a zneklidnění. Následující detailní rozbor hlavních vizuálních podnětů na této konkrétní fotografii objasní, jakým způsobem Witkinův obrazový umělecký jazyk cíleně pracuje s estetikou ošklivosti a narušuje zavedené vnímání krásy a přirozenosti lidského těla.

Ústředním vizuálním prvkem tohoto fotografického díla je záměrné aranžování dvou odloučených částí jediné lidské hlavy do kompozice připomínající milostné gesto polibku. Tato dezintegrace a rozčlenění lidského těla do fragmentárních forem představuje zásadní narušení celistvosti a přirozené integrity lidské podoby, což v divákovi nepochybně vyvolává silné pocity znepokojení, tísně a odporu vůči takto deformovanému vnímání lidské fyziologie.

Vizuální prezentace zachycených fragmentů lidské hlavy nese zřetelné známky pokročilého postmortálního úpadku. Pokrývka kůže je vrásčitá, vysušená a vykazuje nepřirozenou barevnost. Tyto detailní prvky nepochybně připomínají divákovi

nevyhnutelnost a nevratnost finálního fyzického rozkladu organismu, což jsou aspekty obecně vnímané jako odporné a zneklidňující, neboť bezprostředně konfrontují pozorovatele s myšlenkou nevyhnutelnosti vlastní smrtelnosti. Tato vizuální připomínka přirozených procesů ústupu života vyvolává v recipientovi silné pocity znepokojení a averze vůči prezentovanému jevu.

Povrch prezentovaných fragmentů lidské hlavy je charakterizován nepřirozenou, hrubou a nepravidelnou texturou. Tento neobvyklý povrchový charakter evokuje dojem chorobného stavu, fyzické degradace či dokonce procesu mumifikace, což nepochybně dále prohlubuje celkový vjem ošklivého a znepokojujícího vzhledu zobrazených prvků. Tato specifická texturální kvalita deformovaných a narušených částí lidského obličeje tak představuje významný vizuální podnět, který zásadním způsobem přispívá k vyvolání silných pocitů nevole a odporu u příjemce tohoto fotografického díla.

Absenci očí na zobrazených fragmentech hlavy lze vnímat jako výrazný vizuální podnět, jenž přispívá k dojmu neživotnosti a nepřítomnosti duševní dimenze zobrazovaného objektu. Tato absence zrakového orgánu, jakožto ústředního smyslu a brány lidské identity a vnímání, poukazuje na ztracenou integritu a dehumanizaci původní podoby zobrazovaného subjektu. Tento zásadní nedostatek zrakových prvků, které hrají klíčovou roli v konstituování lidskosti a humanity, nepochybně dotváří celkový pocit morbidity, chladu a ošklivosti, jež z této fotografické kompozice vyzařují.

Fotograf Witkin cíleně komponuje dvě oddělené části zesnulé lidské hlavy do podoby něžného, milostného gesta vzájemného polibku. Tento výrazný a překvapivý kontrast mezi důvěrným intimním projevem a nehybnou, mrtvou hmotou nepochybně vyvolává v divákovi silné pocity znepokojení, nevole a odporu, které radikálně narušují a zpochybňují jeho tradiční vnímání a chápání lásky, sexuality a fyzické blízkosti mezi lidskými jedinci.

Analyzovaná fotografie uplatňuje tmavé, takřka černé pozadí, které výrazně kontrastuje s bledostí a nenaturálním vzhledem prezentovaných fragmentů lidské hlavy. Tato výrazná barevná opozice a dramatický světelný kontrast nepochybně posilují celkový dojem

morbidity, hrozivosti a estetiky odpudivosti, které dominují v této fotografické kompozici. Temnota pozadí funguje jako výrazný vizuální prvek, který ještě více graduje a akcentuje nežádoucí, znepokojující a odporný charakter zobrazených částí těla, čímž v divákovi vyvolává silné pocity úzkosti, znechucení a odmítavého postoje vůči prezentovanému obrazu.

Ačkoli se jedná o dva oddělené úseky téže lidské hlavy, jejich kompoziční spojení v podobě intimního gesta polibku generuje výsledný asymetrický a deformovaný vizuální motiv. Tato narušená a pokřivená reprezentace přirozené lidské fyziognomie představuje další významný formální prvek, který dále posiluje a umocňuje celkovou estetiku ošklivosti a odpornosti, která z této fotografie vyzařuje. Takto záměrně zdeformovaná a rozčleněná podoba lidské hlavy nepochybně v divákovi probouzí silné pocity znepokojení, odporu a averze, neboť tímto způsobem zasahuje do jeho tradičního vnímání celistvosti a integrity tělesné schránky člověka.

Při výzkumu vizuálních prvků fotografie „Le Baiser (The Kiss)“ od umělce Joela-Petera Witkina, jsem došel ke zjištění, že toto fotografické dílo záměrně uvádí do hry výrazné vizuální prostředky, které v pozorovateli vzbuzují silné pocity nechuti, zneklidnění a vnímaní ošklivosti. Tento Witkinův snímek současně nutí recipienta konfrontovat se s tabuizovanými tématy pomíjivosti lidského bytí, nevyhnutelného fyzického rozkladu a finálního zániku lidské existence, čímž záměrně překračuje hranice tradiční a konvenční estetiky. Tímto progresivním a neotřelým přístupem Witkin vybízí diváka k pronikavému zamyšlení nad ontologickými otázkami lidského údělu a jeho neoddělitelných atributů jako jsou smrtelnost a pomíjivost. Umělcův záměr spočívá v otřesení zažitých norem krásy a v proniknutí až k jádru lidské kondice, včetně jejích nejobtížnějších a nejintenzivnějších aspektů fyzického úpadku a rozkladu. Uvedeným vizuální přístupem Witkin podněcuje diváka k prohloubení vnímání a pochopení fundamentálních existenciálních daností, které zásadně ovlivňují lidskou psychiku a zažité vzorce myšlení.

4.2.2.2.1.2.9. Analýza kontextuálních znaků ošklivosti

Witkin se začal opírat o specifický druh fenoménu ošklivosti vycházející z explicitního manipulování s reálnými mrtvolami v oblasti inscenované fotografie už v prvních letech 80. let. Jeho cílem bylo konfrontovat diváka s tabuizovanými tématy a vyvolat silné emocionální reakce. Fotografie „Le Baiser (The Kiss)" z roku 1982, která zobrazuje dvě půlky hlavy starého muže v póze evokující hluboký polibek, je jedním z nejskandálnějších a nejslavnějších Witkinových děl. Tato část výzkumu se zaměřuje na analýzu širších kontextuálních faktorů, které přispívají k vnímání ošklivosti v tomto díle, včetně historických, kulturních a sociálních okolností vzniku snímku.

Witkinova fotografie vznikla během jeho studia na Univerzitě Nového Mexika v Albuquerque. Zde se mu podařilo získat přístup k lidským ostatkům, což mu umožnilo realizovat své umělecké vize. První snímky, včetně „Le Baiser", zachycují reálné lidské tělo, což se stalo základem pro jeho další díla, která často provokují explicitním zobrazováním smrti a rozkladu[572].

Ve Spojených státech byla v té době stále zakořeněna hluboká společenská tabu týkající se zobrazování smrti a fyzického rozkladu. Witkin však tato tabu nejen narušoval, ale přímo je využíval k tomu, aby přilákal pozornost k svým dílům a vzbudil silné emocionální reakce. Tato fotografie se tak stala výrazným příkladem zpochybňování a posouvání hranic tehdejší estetické normy a společenských konvencí a z hlediska historického a kulturního kontextu je možné tento faktor považovat za důležitou součást komplexu prvků uvedeného fotografického díla, v nichž se akumuluje potenciál pro vyjevení fenoménu ošklivosti.

Po zveřejnění snímku „Le Baiser (The Kiss)" se rozhořela vlna kontroverzí. Witkinovo zacházení s lidskými ostatky bylo vnímáno jako necitlivé a nepřijatelné, což vedlo k dočasnému zákazu jeho přístupu na univerzitní kampus. Tento incident ukazuje, jak silně

[572] (Poláček, 2019), s. 136–137.

mohou kontextuální faktory, jako je společenská morálka a etické standardy, ovlivnit vnímání uměleckého díla[573].

Z tohoto kontextu vyplývá, že Witkin nejen šokoval veřejnost, ale také narazil na institucionální omezení a morální dilemata. Přesto pokračoval ve své kontroverzní tvorbě, což jen podtrhlo jeho reputaci umělce, který záměrně překračuje etické hranice, aby dosáhl svých uměleckých cílů. Z jeho tvorby je patrné, že se opakovaně dostával do konfliktu s normami civilizovaného zacházení s lidskými ostatky, což jeho díla činí o to provokativnějšími[574]. Witkinovo využívání lidských ostatků pro umělecké účely vyvolalo vážné etické otázky o důstojném zacházení se zemřelými. Jeho rozhodnutí se „zmocnit" mrtvol raději v Mexiku, kde byly pramalé byrokratické překážky při absenci morálních zábran, je znepokojivé. Witkin si v Mexiku vybíral v době nalezení těl neztotožněné osoby, většinou bezdomovce či oběti trestných činů, a necítil se nikterak svázán dalšími pravidly. Tento aspekt podle mého názoru se rovněž z kontextuálního hlediska notnou měrou podílí na vyvstávání fenoménu ošklivosti v jeho fotografickém díle.

Witkinovým záměrem bylo prostřednictvím fotografie „Le Baiser (The Kiss)" vyvolat u diváků silnou emocionální reakci a přinutit je k zamyšlení nad nevyhnutelností smrti a procesem fyzického úpadku. Aranžování dvou polovin hlavy do podoby polibku symbolizuje paradoxní spojení mezi životem a smrtí, láskou a rozkladem, což přispívá k estetice ošklivosti, která je pro Witkinovu tvorbu typická. Tato kompozice měla rovněž evokovat lásku člověka k sobě samému, přičemž Witkin v ní viděl i symboliku jednovaječných dvojčat, což je osobní téma blízké jeho životnímu příběhu[575].

Witkinův přístup k realizaci fotografie „Le Baiser (The Kiss)" je možné kritizovat jako degradující a neetický. Zatímco autor tuto práci považoval za prostředek k vyvolání silné

[573] (Poláček, 2019), s. 136–137.

[574] Tamtéž.

[575] (Poláček, 2019), s. 136–137.

emocionální reakce a zamyšlení nad smrtí a fyzickým úpadkem, jeho jednání ve skutečnosti poukazuje na necitlivé zacházení s lidskými ostatky. Aranžování dvou polovin lidské hlavy do podoby erotického polibku odhaluje Witkinovu tendenci zacházet s mrtvým tělem jako s pouhým objektem – rekvizitou, jíž lze libovolně manipulovat dle autorových uměleckých záměrů, aniž by byla brána v úvahu důstojnost zemřelého jedince. Tento kontextuální aspekt Witkinova tvůrčího procesu nutně ovlivňuje vnímání ošklivosti v jeho díle, neboť prokazuje autorovu emociální odtažitost a absenci empatie vůči lidským ostatkům využitým pro realizaci jeho uměleckého záměru. Witkinovo záměrné překračování etických hranic při práci s těly zemřelých, často ve snaze o šokování publika, lze z tohoto pohledu považovat za obzvláště ošklivý rys jeho tvorby, který bychom při analýze tohoto i dalších podobných fotografických děl neměli opomíjet. Jako autor této disertační práce zde musím konstatovat, že Witkinova necitlivost vůči důstojnosti lidských ostatků ve jménu uměleckého záměru představuje zásadní problém, jenž zásadně ovlivňuje celkové vyznění a recepci jeho fotografických prací.

Celkově lze po vykonané analýze kontextuálních znaků ošklivosti ve fotografie „Le Baiser (The Kiss)“ prohlásit, že uvedené fotografické dílo Joel-Petera Witkina je příkladem toho, jak kontextuální faktory, jako jsou historické, kulturní a sociální okolnosti, mohou ovlivnit vnímání ošklivosti v uměleckém díle. Witkinovo vědomé překračování etických hranic a jeho využití lidských ostatků jako uměleckých objektů přispěly k tomu, že jeho díla jsou vnímána jako esteticky a morálně kontroverzní. Tento výzkum kontextuálních znaků ošklivosti uvedeného snímku ukazuje, jak důležité je při analýze umění zohlednit širší kontext, v němž dílo vzniklo.

4.2.2.2.1.2.10. Shrnutí celkové analýzy snímku. Interpretace a diskuse

Fotografie „Le Baiser (The Kiss)“ od Joela-Petera Witkina, vytvořená v roce 1982, představuje významný příklad estetizace ošklivosti v poválečné fotografii. Toto kontroverzní dílo, zachycující dvě poloviny mumifikované lidské hlavy v intimním gestu polibku, vyvolává u diváků silné emocionální reakce a nutí je konfrontovat se s tabuizovanými tématy smrti, rozkladu a lidské smrtelnosti.

Witkinova práce s autentickými lidskými ostatky a jeho záměrná manipulace s nimi za účelem vytvoření šokujícího uměleckého díla vyvolává zásadní etické otázky a podněcuje diskusi o hranicích umělecké svobody.

Z formálního hlediska fotografie využívá centrální kompozici, monochromatické zpracování a selektivní osvětlení k zdůraznění textur a detailů objektu, což umocňuje celkový dojem morbidity a ošklivosti.

Psychologická a emocionální analýza odhaluje, že dílo má potenciál vyvolat u diváků širokou škálu reakcí, od šoku a znechucení až po fascinaci a hluboké zamyšlení nad existenciálními otázkami.

Sociální a kulturní analýza ukazuje, jak Witkinovo dílo narušuje dominantní estetické normy západní společnosti a zpochybňuje zavedené představy o kráse, tělesnosti a identitě.

Zkoumání vizuálních znaků ošklivosti odhaluje, že fotografie cíleně pracuje s prvky jako fragmentace lidského těla, známky rozkladu a smrti, neobvyklá textura povrchu a absence očí, které přispívají k celkovému dojmu odpudivosti a znepokojení.

Analýza kontextuálních znaků ošklivosti poukazuje na význam historických, kulturních a sociálních okolností vzniku díla, včetně kontroverzí spojených s Witkinovým přístupem k získávání a využívání lidských ostatků.

Interpretace díla odhaluje, že Witkin prostřednictvím estetizace ošklivosti usiluje o hlubší reflexi lidské existence a její pomíjivosti. Fotografie „Le Baiser (The Kiss)“ tak funguje jako katalyzátor pro kritické přehodnocení kulturních norem a společenských hodnot. Zároveň však vyvolává diskusi o etických hranicích umělecké tvorby a odpovědnosti umělce vůči společnosti a lidské důstojnosti. Dílo významně přispívá k pochopení fenoménu ošklivosti tím, že demonstruje, jak může být esteticky odpudivé vizuální ztvárnění využito k vyvolání hlubokých filozofických a existenciálních úvah. Witkinova fotografie má potenciál výrazně ovlivnit diváka, a to nejen na emocionální úrovni, ale také stimulovat kritické myšlení o tématech, která jsou v běžném diskurzu často opomíjena nebo potlačována. Zároveň však toto fotografické dílo vyvolává závažné etické otázky týkající se zacházení s lidskými ostatky a respektu k důstojnosti zemřelých.

Diskuse o tomto díle by se měla zaměřit na napětí mezi uměleckou svobodou a etickou odpovědností, stejně jako na roli provokativního umění v společenském diskurzu. Je třeba zvážit, do jaké míry je Witkinův přístup k zobrazování lidských ostatků eticky ospravedlnitelný ve jménu umělecké svobody a společenské kritiky. Zatímco někteří mohou argumentovat, že šokující povaha díla je nezbytná pro vyvolání potřebné reflexe, jiní mohou namítat, že takový přístup překračuje hranice eticky přijatelného uměleckého vyjádření. Další výzkum by se mohl zaměřit na dlouhodobý dopad takových kontroverzních děl na společenské vnímání smrti a lidského těla, stejně jako na vývoj etických standardů v umělecké praxi. Je také důležité zkoumat, jak se vnímání Witkinova díla mění v průběhu času a v různých kulturních kontextech, což by mohlo poskytnout cenné poznatky o proměnách estetických norem a společenských hodnot.

V závěru lze konstatovat, že Witkinova fotografie představuje komplexní a kontroverzní příklad estetizace ošklivosti, který významně přispívá k diskurzu o roli a hranicích uměleckého vyjádření v současné společnosti.

5. Další vybraní autoři, v jejichž fotografickém díle je možné identifikovat fenomén ošklivosti

V této kapitole disertační práce „Ošklivost ve fotografii po roce 1945“ předkládám přehled vybraných fotografů a fotografek, jejichž tvorba nabízí širokou škálu přístupů k fenoménu ošklivosti. Tato kapitola slouží jako doplnění a rozšíření detailních případových studií dvou klíčových kategorií ošklivosti, předložených v předchozí části této práce. Tento přehled má za cíl poskytnout čtenáři vhled do děl autorů a autorek, kteří ve svých fotografiích zachycují různé aspekty fenoménu ošklivosti, a to v rámci všech typologických kategorií ošklivosti, které byly vypracovány v metodologické části této práce.

Pro identifikaci a analýzu prvků ošklivosti v tvorbě níže uvedených fotografů a fotografek vycházím ze získaných znalostí z vypracovaného teoretického rámce a stanovené typologie ošklivosti, kterou jsem formuloval v metodologické části této disertační práce. Tento přehledový přístup je součástí explorativního výzkumu, který doplňuje případové studie dvou klíčových kategorií ošklivosti.

Výběr fotografů, jejichž tvorba je zde představena, vychází z pečlivého zkoumání a analýzy širokého spektra fotografických děl vzniklých po roce 1945. Při selekci autorů byl kladen důraz na rozmanitost přístupů k zachycení ošklivosti, originalitu uměleckého vyjádření a význam jejich přínosu k diskurzu o estetice ošklivosti ve fotografii. Zařazení tvůrci pocházejí z různých kulturních prostředí a reprezentují odlišné fotografické styly a techniky, což umožňuje nahlédnout na zkoumaný fenomén z mnoha úhlů pohledu.

Struktura této kapitoly je koncipována tak, aby čtenáři poskytla ucelený, avšak stručný přehled o každém z vybraných autorů a autorek, přičemž se zaměřuje nejen na jejich význam v kontextu fotografického umění, ale i na vliv, který jejich dílo mělo na širší společensko-kulturní prostředí. U každého fotografa či fotografky je uveden stručný biografický medailon, který nastíní jejich životní a uměleckou dráhu, včetně klíčových momentů, jež formovaly jejich tvůrčí styl, a zasadí jejich tvorbu do širšího kontextu vývoje

fotografie jako umělecké formy. Následuje pojmenování vybraného fotografického díla nebo cyklu, v němž se projevuje fenomén ošklivosti, a které jako ukázku publikuji v této disertační práci. U každého vybraného fotografického cyklu určím, do jakých typologických kategorií ošklivosti může dané dílo spadat, přičemž některá díla mohou být zařazena do více než jedné kategorie, což ilustruje komplexnost a mnohovrstevnatost tohoto fenoménu v rámci současného vizuálního umění.

Je třeba zdůraznit, že tento přehled si neklade za cíl být vyčerpávajícím katalogem všech fotografů, kteří kdy pracovali s estetikou ošklivosti. Spíše se jedná o kurátorský výběr autorů a autorek, jejichž díla považuji za obzvláště přínosná pro diskurz o ošklivosti ve fotografii a kteří svou tvorbou významně přispěli k formování a proměnám tohoto fenoménu v kontextu poválečné fotografie.

Cílem této kapitoly je prohloubit porozumění fenoménu ošklivosti ve fotografii, demonstrovat různorodost přístupů k jeho ztvárnění a ukázat, jak se jednotlivé kategorie ošklivosti mohou překrývat a vzájemně doplňovat. Tímto přehledem se doplňuje a obohacuje detailní kvalitativní analýza, čímž přispívá k vytvoření komplexnějšího obrazu o zkoumaném fenoménu.

5.1. Richard Avedon

Richard Avedon (1923–2004) byl jedním z nejvlivnějších a nejvýznamnějších amerických fotografů 20. století. Proslavil se především svými ikonickými módními fotografiemi a portréty celebrit, politiků a dalších významných osobností. Mezi jeho nejznámější díla patří fotografické cykly „In the American West", „The Family" a „In the American East". Avedon také působil jako hlavní fotograf pro časopisy Harper's Bazaar a Vogue[576].

Byl známý svou průkopnickou prací v oblasti módní fotografie a portrétování. Jeho dílo zahrnuje široké spektrum subjektů, od modelů, herců a politiků až po běžné lidi z různých společenských vrstev. Ačkoliv je Avedon proslulý především svými ikonickými módními snímky a portréty slavných osobností, ve své tvorbě se zaměřil také na méně konvenční témata a subjekty. [577].

Richard Avedon například v rané etapě své fotografické tvorby v roce 1963 pořídil v krátkém časovém úseku fotožurnalisticky laděné fotografie v ústavu pro mentálně postižené v Louisianě. Tyto snímky se zaměřují na explicitní zobrazení lidí s mentálním postižením, jejichž fyzický vzhled může být některými diváky vnímán jako neatraktivní nebo dokonce odpudivý. Avedonovy fotografie zachycují momentky, které demonstrují ohyzdný vzhled a přízračné projevy chování těchto osob za zdmi instituce. Tyto snímky však postrádají hlubší přesah nebo symbolický rozměr, jaký lze nalézt v dílech jiných fotografů a fotografek, například Diany Arbusové, kteří se zabývají podobnými tématy[578].

[576] (Richard Avedon, 2001)

[577] Tamtéž.

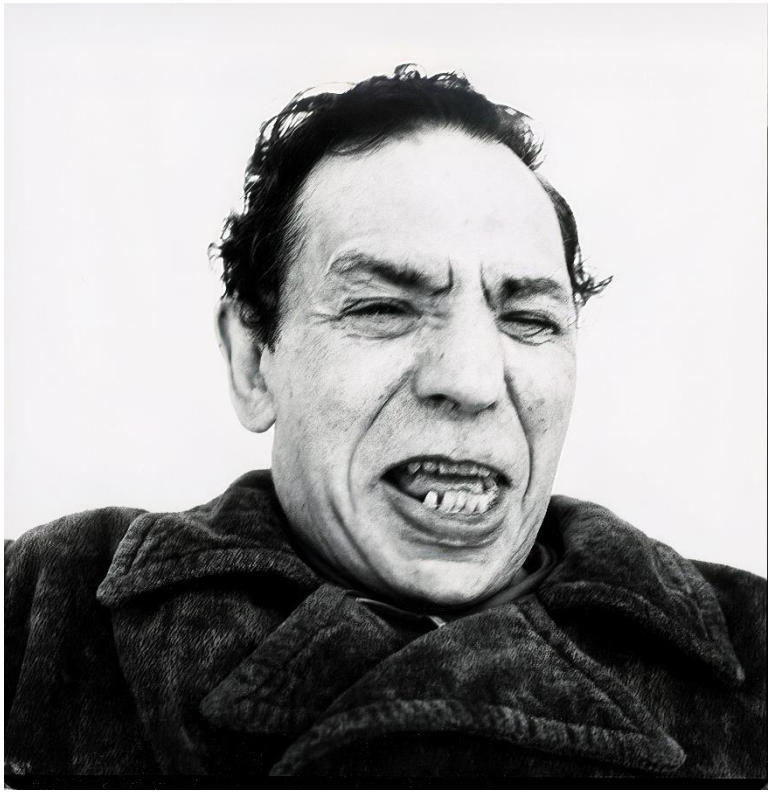
[578] (Poláček, 2019), s. 77.



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

Fenomén ošklivosti necíleným způsobem Avedon zachytil v jedné své portrétní fotografii, na které ztvárnil amerického klavíristu, skladatele a herce Oscara Levanta v jeho domě v Beverly Hills v Kalifornii v roce 1972[579]. Tato fotografie ukazuje Levanta velmi naturalisticky, bez přikrášlení, což je v Avedonově tvorbě častý přístup, zdůrazňující autenticitu zobrazovaného subjektu. Na snímku vyniká ohyzdný stav Levantova chrupu devastovaného paradentózou, což podtrhuje zranitelnost lidské existence a odhaluje syrovou pravdu o stárnutí a úpadku těla. Dílo lze zařadit do typologizační kategorie fyzická ošklivost, která v Avedonově tvorbě není často tak explicitně přítomná, ale zde působí znepokojujícím dojmem.

[579] (Avedon, 2001)

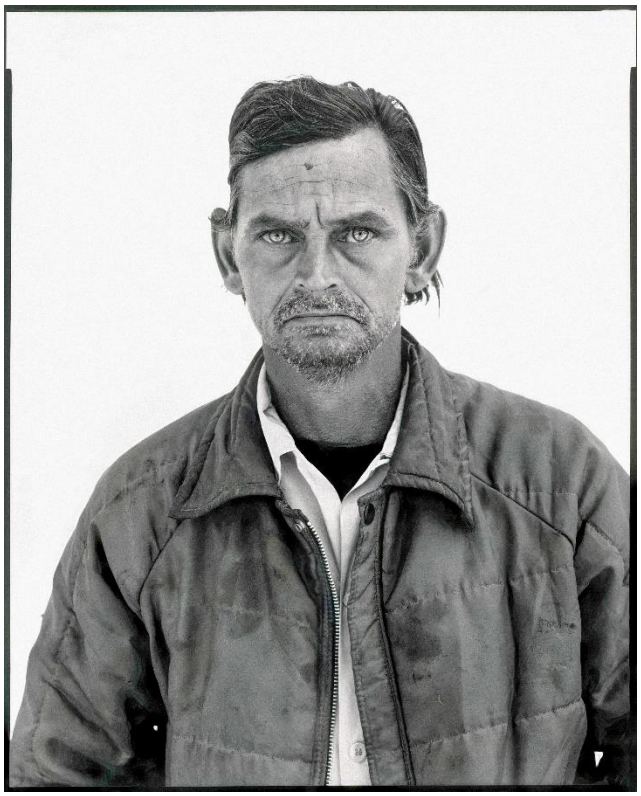


Richard Avedon, Oscar Levant, Pianist, Beverly Hills, California, 1972.

Později Avedon ve svém významném projektu „In the American West“, který pořizoval na konci 70. let a v prvních letech 80. 20. století, se tento autor věnoval fotografování rozmanitých lidí ze západní části Spojených států amerických, mezi nimiž nechyběli dělníci, horníci či tuláci[580]. Tyto fotografie zachycují realistické, neupravené podoby portrétovaných a zdůrazňují jedinečné rysy každého subjektu, včetně těch, které by mohly být některými částmi společnosti vnímány jako „nehezké“ či neatraktivní. Avedonovy snímky z tohoto cyklu jsou oslavou lidské individuality a rozmanitosti, přičemž fotograf přistupoval ke všem portrétovaným se stejnou úctou a respektem, jaký projevoval i celebritám a význačným osobnostem[581].

[580] (Richard Avedon: In the American West – in pictures, 2017)

[581] (Richard Avedon, 2001)



Richard Avedon, Clifford Feldner, Unemployed Ranch Hand, Golden, Colorado, June 15, 1983.

Avedonův přístup v projektu „In the American West“ dokazuje, že se tento fotograf neomezoval pouze na zobrazování tradičně krásných či atraktivních lidí. Naopak se zabýval širokým spektrem lidských zkušeností a forem, což zahrnovalo i jedince, kteří by mohli být společností považováni za méně přitažlivé nebo „ošklivé“. Fotografie z tohoto cyklu jsou považovány za zásadní příspěvek k americké dokumentární fotografické tradici a odkazu[582]. Některé fotografie z tohoto Avedonova cyklu je možné v rámci uvedeného kontextu zařadit do typologizační kategorie dedikované fyzické ošklivosti. Avedonův přístup v projektu „In the American West“ představuje významný posun v chápání role ošklivosti ve fotografii. Svým důrazem na zachycení širokého spektra lidských zkušeností a forem, včetně jedinců, kteří by mohli být společností považováni za méně přitažlivé či dokonce ošklivé, Avedon otevřel prostor pro kritickou reflexi konvenčních představ o kráse a ošklivosti v médiu fotografie.

[582] Tamtéž.

5.2. Antonín Kratochvíl

Antonín Kratochvíl je uznávaný český fotograf, který se proslavil svými dokumentárními a reportážními snímky. Narodil se v roce 1947 v Lovosicích a v roce 1967 emigroval do USA, kde studoval fotografii na Art Institute of Colorado a později na International Center of Photography v New Yorku. Kratochvíl byl jedním ze zakladatelů prestižní fotografické agentury VII Photo Agency, která se specializuje na fotografii zaměřenou na světové konflikty a humanitární témata. Autor se ve své tvorbě zaměřuje na sociální a humanitární témata, přičemž jeho fotografie jsou charakteristické svým silným emotivním nábojem a schopností zachytit podstatu lidské existence. Mezi jeho nejznámější cykly patří „Broken Dream", který mapuje život lidí na okraji společnosti v zemích bývalého Sovětského svazu, a „Incognito", jenž představuje portréty světových celebrit[583].

Fotografický projekt „Circus Sideshow" od Antonína Kratochvíla, vytvořený v letech 1973–1974, nabízí jedinečný a sugestivní pohled na život lidí pracujících v cirkusu v Gibsontonu na Floridě. Toto malé pobřežní město nedaleko Tampy sloužilo jako zimní odpočinkové místo pro cirkusové společnosti, které tam nabíraly síly před jarními a letními turné po celé zemi. Kratochvíl v rámci této série fotografoval osobnosti, jež by mohly být považovány za tělesně deformované nebo unikátní, včetně provazochodců, žonglérů, „hadích žen", obrů, trpaslíků, kontorcionistů a polykačů ohně[584].

Snímky z cyklu „Circus Sideshow" byly poprvé publikovány v anglickém časopise „American Photo" v roce 1974, a to v desetistránkové reportáži, která se podrobně zaměřila na specifický svět cirkusových umělců a jejich každodenní život. Kompletní soubor těchto fotografií však byl zveřejněn až v roce 2017, kdy vyšel v knižní podobě, čímž poskytl širšímu publiku komplexní pohled na tento pozoruhodný a mnohovrstevnatý projekt. Kratochvílův přístup k fotografovaným subjektům je charakteristický velkou blízkostí a intimitou, díky

[583] (Antonín Kratochvíl (fotograf), 2001)

[584] (Kratochvíl, 2016)

čemuž divákovi umožňuje získat hlubší vhled do jejich osobního a profesního života. Autor je zachycuje v jejich přirozeném prostředí, ať už to jsou karavany, mobilní domy, nebo přímo prostor cirkusového stanu, což vytváří dojem autentické, nepřikrášlené reality, která se silně dotýká každého diváka[585].



Antonín Kratochvíl, Untitled, From series „Circus Sideshow", 1973-1974.

Z hlediska vypracované typologie ošklivosti lze snímky z tohoto autorova cyklu zařadit do kategorie „fyzická ošklivost", což je zásadní prvek Kratochvílovy tvorby, jenž zdůrazňuje jeho odvahu k nekompromisnímu zobrazení reality.

Sekundárně tyto fotografie představují významnou kritickou dokumentaci sociálního postavení a osobních příběhů těchto lidí, což jim přidává další rozměr. V tomto kontextu je možné Kratochvílovy snímky zařadit také do kategorie „sociální a politické ošklivosti", neboť odrážejí kritickou reflexi americké konzumní kultury, která často ignoruje osobní osudy a pocity fyzicky postižených jedinců. Tento přístup umožňuje nejen zevrubnější pochopení vztahu společnosti k těmto lidem, ale také otevírá debatu o etických problémech spojených s jejich reprezentací v umění a médiích.

[585] (Kratochvíl, 2016)



Antonín Kratochvíl, Untitled, From series „Circus Sideshow“, 1973-1974.

Cyklus fotografií „Circus Sideshow“ představuje významnou tvůrčí etapu v uměleckém vývoji Antonína Kratochvíla, která jasně reflektuje jeho intenzivní zájem o opomíjené a společensky vyloučené skupiny obyvatelstva. Tyto fotografie jsou charakteristické svou sugestivní silou, která divákovi umožňuje proniknout do světa těchto lidí, světa, jenž zůstává většině společnosti skrytý a neznámý. Snímky neukazují pouze vnější realitu, ale zároveň konfrontují diváka s palčivými otázkami lidské jinakosti, identity a sociální exkluze.

Kratochvílův empatický a zároveň nesentimentální přístup k fotografovaným subjektům propůjčuje těmto dílům nejen autentičnost, ale i emocionální hloubku, čímž vytváří působivé svědectví o životě lidí, kteří jsou často vnímáni jako jiní či oškliví a jejichž osudy bývají ve společnosti mnohdy přehlíženy. Kratochvílův citlivý přístup k zobrazování osob s tělesnou či sociální odlišností činí z tohoto cyklu výjimečnou uměleckou výpověď. Jeho dílo nejen reflektuje hlubší sociální a kulturní kontext dané doby, ale také vyvolává otázky o lidské důstojnosti a etice zobrazování jedinců, kteří jsou společností často vnímáni jako abnormální či nekonvenční[586].

[586] (Antonín Kratochvíl (fotograf), 2001) a (Kratochvíl, 2016)

5.3. Soham Gupta

Soham Gupta, indický fotograf narozený v roce 1988 v Kalkatě[587], je známý svou tvorbou zaměřenou na ošklivost, sociální vyloučení a lidské utrpení, přičemž tato témata zpracovává především v prostředí svého rodného města. Gupta absolvoval bakalářský program v oboru anglické literatury na prestižní Jadavpur University v Kalkatě, kde si prohloubil své literární znalosti, a následně pokračoval ve studiu na Hochschule Hannover v Německu, kde získal titul Master of Fine Arts[588].

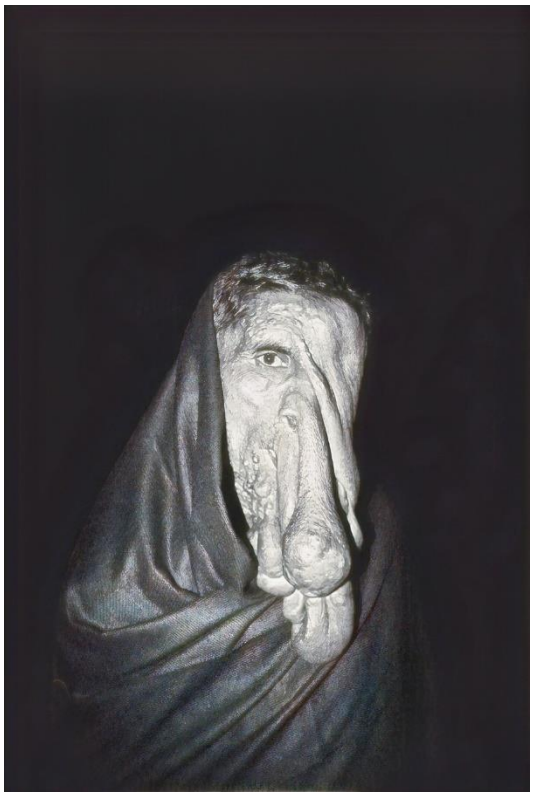
Guptovo nejznámější dílo je projekt s názvem „Angst", který se zaměřuje na noční život Kalkaty, města zmítaného stíny těch, kteří jsou na okraji společnosti[589]. Tento rozsáhlý a dlouhodobý fotografický projekt, na kterém Gupta pracoval mezi lety 2013 a 2017, představuje temný a intenzivní obraz města a jeho obyvatel. Gupta se v tomto cyklu zaměřuje na drsnou realitu těch, kteří jsou uvězněni v nekonečném cyklu chudoby, zneužívání a sociálního vyloučení. Jeho práce často klade zvláštní důraz na nejzranitelnější členy společnosti – žebráky, narkomany, sexuální pracovníky a lidi s tělesným postižením. Prostřednictvím těchto snímků Gupta nejen dokumentuje, ale také důrazně poukazuje na tíživé problémy a utrpení, které jsou často přehlíženy nebo ignorovány[590].

[587] (Gupta, 2024)

[588] Tamtéž.

[589] (Angst — Soham Gupta Shows Us the Faces of Kolkata's Poorest, n.d.)

[590] (Soham Gupta. La Biennale di Venezia, 2019)

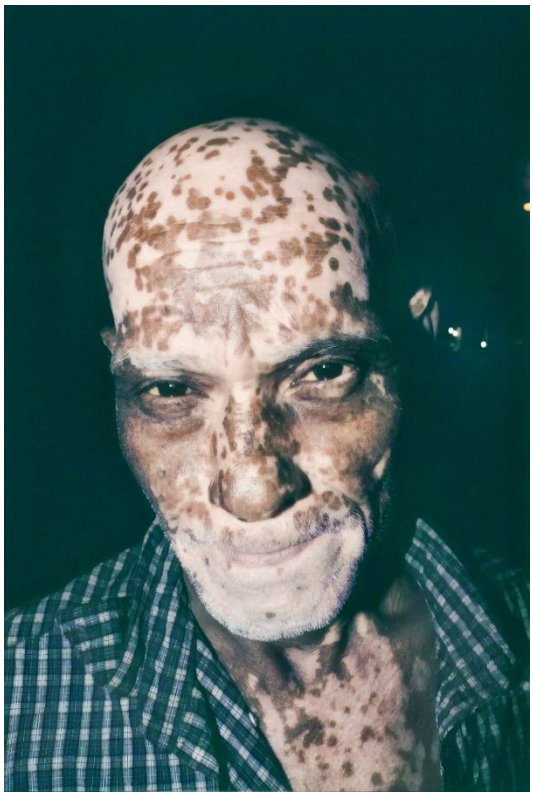


Soham Gupta, Untitled, From the series „Angst“, 2013–2017.

Guptovy fotografie z cyklu „Angst“ zachycují silné, často nepříjemné výjevy lidí žijících na ulici, kteří jsou buď zneužíváni, nebo opomíjeni širší společností. Tato díla představují syrové, necenzurované scény, které mohou na některé diváky působit šokujícím nebo dokonce nepohodlným dojmem. Přesto jsou tyto záběry záměrně vytvořeny tak, aby poskytly bezprostřední a autentické svědectví o lidské existenci na okraji společnosti, kde mnozí žijí neviditelní a přehlíženi. Gupta se pomocí těchto snímků snaží dát hlas a tvář těm, kteří bývají často přehlíženi, ignorováni nebo záměrně odsunuti na okraj[591], a zároveň upozornit na jejich těžký životní úděl, který je běžně opomíjen nebo zcela ignorován[592]. Prostřednictvím svých fotografií autor usiluje o probuzení společenského svědomí a podnícení konkrétních činů vedoucích ke zlepšení životních podmínek těch nejzranitelnějších členů naší společnosti.

[591] (Angst — Soham Gupta Shows Us the Faces of Kolkata's Poorest, n.d.)

[592] (Soham Gupta. La Biennale di Venezia, 2019)



Soham Gupta, Untitled, From the series „Angst“, 2013–2017.

V základní rovině lze Guptovy fotografie, které zachycují fyzicky postižené jedince, jednoznačně zařadit do kategorie „fyzická ošklivost“. Tyto snímky odhalují nejen fyzické aspekty postižení, ale také ukazují na těžké životní podmínky lidí z vyloučených společenských vrstev. Z tohoto důvodu je možné jeho tvorbu chápat i jako „sociální a politickou ošklivost“, neboť Guptovy fotografie se silně zaměřují na kritickou reflexi neutěšeného stavu tamní společnosti a upozorňují na její nerovnosti. Navíc, díky intenzivnímu využití nočních fotografií, které někdy až přehnaně zdůrazňují fyzické rysy postav, mohou tyto snímky u diváků vyvolávat tísnivé pocity, často připomínající hororové scény. To odkazuje nejen na fyzickou stránku, ale také na hlubší psychologickou vrstvu ošklivosti, zahrnutou v kategorii „psychologická a emocionální ošklivost“. Tento souhrnný přístup, který Guptova díla aplikují, nejenže rozšiřuje jejich společenský význam a dosah, ale také přidává jejich umělecké hodnotě na důležitosti, čímž je činí relevantními v širším kontextu současného umění a sociálního komentáře.



Soham Gupta, Untitled, From the series „Angst“, 2013–2017.

Kromě série „Angst“ se Gupta věnoval také dalším významným projektům, jako například „Disfigured Identities“ (2012–2013), kde se zaměřil na lidi s fyzickým postižením, nebo „Desi“ (2010–2011), který zkoumá složité životní podmínky indických imigrantů v Evropě [593]. Tato díla byla vystavena na řadě prestižních mezinárodních festivalů a v galeriích, včetně Benátského bienále v roce 2019, kde Gupta reprezentoval Indii. Díky těmto projektům se jeho práce dostala do širšího povědomí a získala uznání nejen v uměleckých kruzích, ale také mezi širokou veřejností, což svědčí o jeho výrazném přínosu k dokumentární fotografii a o jeho schopnosti otevírat palčivá témata současného světa[594].

[593] (Gupta, 2024)

[594] (Soham Gupta. La Biennale di Venezia, 2019)



Soham Gupta, Untitled, From the series „Angst“, 2013–2017.

Fotografické dílo Sohama Gupty se vyznačuje schopností nejen konfrontovat pozorující subjekty s kontroverzními aspekty sociální reality, ale i vyvolat v nich silné emocionální a intelektuální reakce. Tímto způsobem Gupta vtahuje diváka do světa, kde jsou palčivé otázky sociálních nerovností a lidské bídy prezentovány v celé své surovosti a intenzitě. Jeho práce tak představuje významný příspěvek k oblasti dokumentární fotografie k oblasti dokumentární fotografie, stejně jako k společensky angažovanému umění, jehož primárním cílem je upozornit na naléhavé problémy současného světa a přinutit diváka k zamyšlení. Neobvyklé a naléhavé výjevy, jež Gupta ve svých fotografických cyklech zachycuje, nejen že vybízejí diváka k reflexi nad tématy vykořisťování, marginalizace a lidského utrpení, ale také mu umožňují vnímat tato témata v širším kontextu historických a sociálních souvislostí. Obzvláště v kontextu rodného města autora – indické Kalkaty – jeho snímky zprostředkovávají nesmlouvavé, leč nevyhnutelné svědectví o trpkém údělu těch, jež společnost často opomíjí a přehlíží, a poskytují tak silný vizuální a myšlenkový zážitek, který přetrvává dlouho po tom, co divák snímek shlédne.

5.4. Manabu Yamanaka

Manabu Yamanaka (1959) je uznávaný japonský fotograf, který se proslavil svými často kontroverzními snímky, jež zachycují fyzicky ošklivé a mnohdy i těžce znetvořené jedince[595]. Jeho tvorba vyvolává zásadní otázky o vnímání krásy a ošklivosti, normality a abnormality, stejně jako o etice a hranicích zobrazování lidské odlišnosti. Yamanaka strávil více než 25 let prací v podobném duchu, přičemž dokončení každé jeho série může trvat čtyři až pět let[596]. Ve svých fotografiích nezachycuje své subjekty jen v ateliéru, ale často se plně ponoří do prostředí a životních podmínek těchto jedinců, než vůbec nastaví svůj fotoaparát. Jeho díla tímto způsobem zpochybňují tradiční estetické normy a vyvolávají diskuse o tom, jak společnost vnímá krásu a ošklivost, a zároveň nastolují etické otázky spojené se zobrazováním lidské různorodosti[597].

V roce 2009 vydal obsáhlou monografii s názvem „Gyahtei“, která představuje šest hlavních sérií, jež vytvořil během 25 let, přičemž názvy těchto sérií vycházejí z buddhismu[598]. Jednou z těchto sérií je „Jyoudo“; jedná se o soubor fotografií zachycujících fyzicky deformované lidské bytosti, včetně těch nejhorších deformací, jaké si lze snad vůbec představit. Yamanaka, i přes tento hrůzný obsah, podotkl, že i v takových stavech „viděl, jak přirozený je život každého z nich“[599]. Dalšími objekty jeho zájmu jsou staří lidé fotografovaní nazí, děti ulice a bezdomovci. Jeho snímky jsou neuvěřitelně silné, velmi působivé a zneklidňující, a často i natolik těžko stravitelné, že v divácích vyvolávají rozporuplné pocity.

[595] (Yamanaka Manabu, 2015)

[596] (Manabu Yamanaka, n.d.)

[597] (Yao, 2016) a (Yamanaka Manabu, 2015)

[598] (Yao, 2016)

[599] (Manabu Yamanaka, n.d.)



Manabu Yamanaka, Untitled, From the series „Gyathei", 1993–1998.

Ve své první sérii „Arakan" (cca 1983–1995) zaměřil Yamanaka svůj objektiv na japonské bezdomovce. Téměř všichni portrétovaní lidé v této sérii jsou středního věku, což odpovídá průměrnému věku bezdomovců v Japonsku na konci 20. století, kdy byla série pořizována. Yamanaka v jednom z rozhovorů uvedl, že inspirací k vytvoření této série mu bylo 16 vyobrazení Arakana, která vytvořil čínský kněz Zengetsu (832-912). Arakan, známý také jako Rakan (sanskrt: Arhat, cenný), byl podle buddhistické tradice stoupenec, který se zřekl všech pozemských tužeb a nalézal se tak pocitově mimo život a smrt. Tím, že Yamanaka nazval svou sérii fotografií bezdomovců „Arakan", symbolicky řadí zobrazené jedince do sousedství osvícených stoupenců buddhismu. Tento symbolický název zároveň naznačuje, že i tito lidé, i když jsou často přehlíženi a vyloučeni na okraj společnosti, mohou mít hlubokou duchovní hodnotu, kterou společnost často opomíjí[600].

[600] (Manabu Yamanaka, 2001)



Manabu Yamanaka, Untitled, From the series „Arakan“, 1983–1995.

Příčinou vzniku fotografické série „Fujohkan“ (1988–1991) byl mrtvý pes, na kterého Yamanaka narazil během procházky na pláži. Tento nález ho hluboce zasáhl a inspiroval k tomu, aby se zamyslel nad nevyhnutelností smrti a přirozenými procesy rozkladu, které jsou běžně vnímány jako tabu nebo nepříjemné. Fotograf slíbil, že bude pozorovat a dokumentovat rozklad mrtvého těla po dobu devětapadesáti dnů, což symbolicky představuje jeden lunární cyklus, „dokud nad ním nezaroste tráva“. Série zahrnuje jednadvacet prací, které zobrazují zvířecí kadávery v různých stádiích rozkladu, čímž klade důraz na pomíjivost všeho živého. Yamanaka se během tohoto procesu hluboce ponořil do studia přírodních cyklů, což vedlo k jeho osobnímu poznání, že smrt je nedílnou součástí kontinuity života. Tyto snímky nejenže odhalují fyzický aspekt smrti, ale také vybízejí k úvahám o cyklické povaze života, kde smrt není jen koncem, ale také začátkem nového procesu.

Yamanakova série „Fujohkan“ se tak stává meditací nad přirozeným koloběhem přírody, v němž je smrt neoddělitelnou součástí života, a zároveň vyvolává otázky o lidské schopnosti akceptovat a esteticky vnímat tento nevyhnutelný proces. Každý snímek přináší

divákovi možnost uvědomit si křehkost a dočasnost všeho živého, což je aspekt života, který bývá často opomíjen ve snaze udržet iluzi věčnosti. Tímto dílem Yamanaka rovněž zpochybňuje estetické normy a očekávání diváků, kteří jsou konfrontováni s obrazy, které jsou zároveň znepokojivé i uhrančivé v jejich syrovosti a upřímnosti. Fotografie z této série jsou také výrazem umělcova vnitřního konfliktu a jeho potřeby vyrovnat se s pomíjivostí existence, což přidává dílu další úroveň hloubky a významu[601].

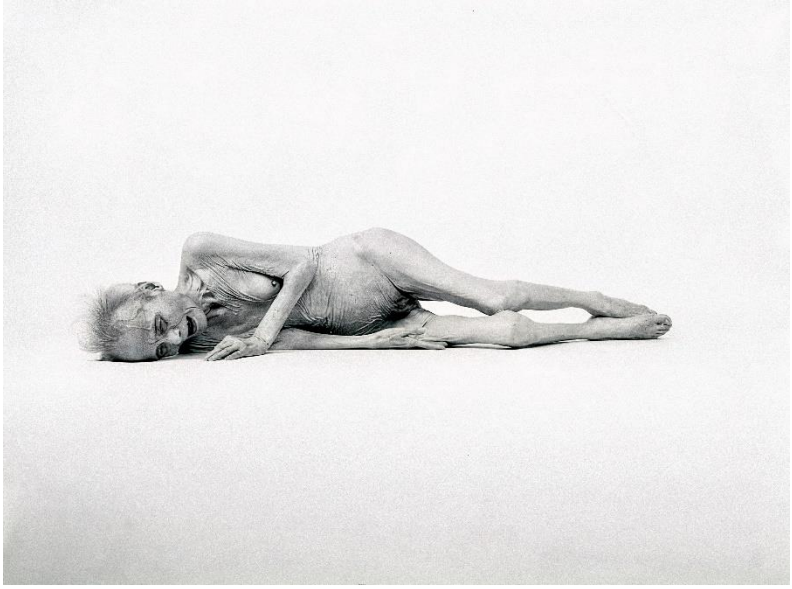


Manabu Yamanaka, Untitled, From the series „Fujohkan", 1988–1991.

Série „Gyathei" (1993–1998) se věnuje tématu stárnutí a pomíjivosti lidského těla. Yamanaka v této sérii fotografoval velmi staré, nahé japonské ženy, čímž se zaměřil na reprezentaci křehkosti a stáří. Inspirací pro tuto sérii byly buddhistické texty, přičemž název „Gyathei" (japonsky 羯諦) odkazuje na koncept překročení života a pohybu směrem k osvícení. Proces vytváření této série však byl spojen s několika kontroverzemi, včetně způsobů, jakými Yamanaka získal souhlas k fotografování. Fotografie byly pořízeny bez jasného vysvětlení účelu pro ženy, a mnohé z nich nebyly informovány o tom, že jejich obrazy budou veřejně vystavovány, což vedlo k etickým otázkám a kontroverzím ohledně

[601] Tamtéž.

respektování jejich soukromí a důstojnosti. Tato situace vyvolala řadu diskusí o tom, zda by takové snímky měly být publikovány a jakým způsobem by měla být zajištěna ochrana zobrazených osob. Někteří kritici tvrdí, že takové postupy zpochybňují samotné etické základy umělecké fotografie, a vyvolávají otázky ohledně respektu k lidským právům a důstojnosti. Diskuse o této problematice se tak staly součástí širší debaty o hranicích mezi uměleckou svobodou a zodpovědností vůči zobrazovaným subjektům.[602].

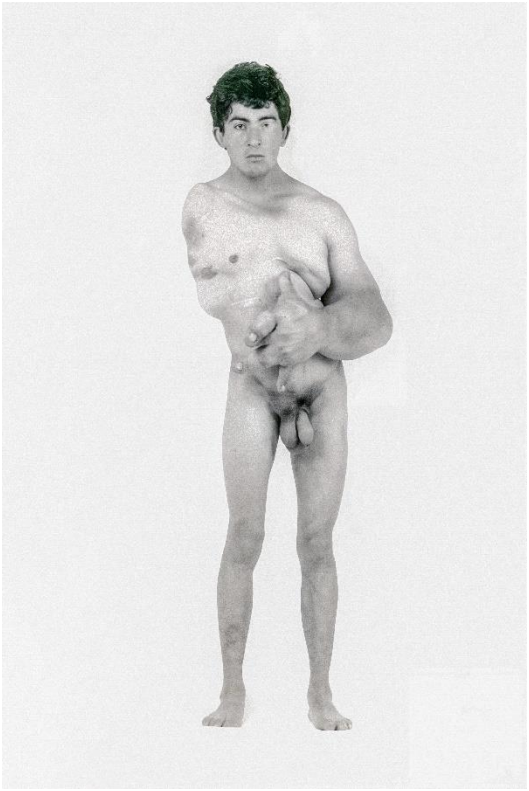


Manabu Yamanaka, Untitled, From the series „Gyathei", 1993–1998.

Tématem fotografické série „Jyoudo" (2001–2002) je deformované lidské tělo. Série přináší nepřikrášlený pohled na lidi s různými vrozenými nebo v důsledku nehod získanými postiženími. Tyto velké černobílé snímky na bílém pozadí zdůrazňují detaily nahých těl, přičemž každý záhyb kůže a každá jizva jsou zobrazeny s chirurgickou přesností. Nicméně, místo toho, aby vyvolávaly šok nebo soucit, jsou tyto fotografie prezentovány s estetickou distancí, která diváka vybízí, aby se zaměřil na vnitřní hodnotu zobrazených jedinců, místo na jejich fyzické nedostatky. Yamanaka v tom vidí možnost vnímat přítomnost Bodhisattvy v jejich tělech, což pro něj znamená nejen spirituální přesah, ale i lepší pochopení lidské existence a její přirozené nedokonalosti. Série tak nejenže přehodnocuje tradiční estetické

[602] (Manabu Yamanaka, 2001) a (Manabu Yamanaka: Gyahtei, n.d.)

normy, ale také vede diváka k zamyšlení nad podstatou lidské existence. Díla v této sérii mají nejen estetický, ale také filozofický rozměr, který rozšiřuje divákovo vnímání o nový pohled na lidskou zranitelnost a sílu. Závěrem tak „Jyoudo“ nabádá diváky, aby se zamysleli nad tím, co tvoří skutečnou podstatu lidskosti a jakým způsobem ji lze nalézt v přirozené nedokonalosti lidského těla[603].

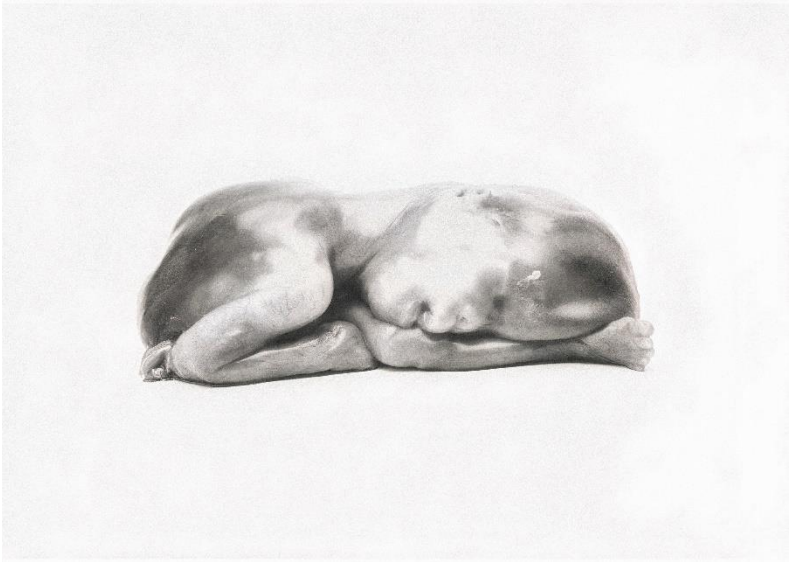


Manabu Yamanaka, Untitled, From the series „Jyoudo“, 2001–2002.

V sérii „Wukong Mang Mang Ran“ (2004) Yamanaka ukazuje těla tzv. „hvězdných dětí“, které samy o sobě nejsou ještě životaschopné. Zachycuje život, který skončil ještě před narozením, a přináší tak hluboce melancholický pohled na lidskou křehkost a nevyhnutelnost smrti. Podle buddhistického názoru je právě osobám s postižením udělena osvícenost, což dodává těmto fotografiím spirituální rozměr a vrhá nové světlo na vnímání nedokonalostí lidského těla. Tím, že Yamanaka ukazuje jejich křehkost a zranitelnost, přisuzuje jejich životům význam, který jim zejména v západních společnostech není přiznán, kde je často

[603] (Manabu Yamanaka, 2001)

jejich hodnota zcela přehlížena. Kvůli přísné cenzuře by však bylo téměř nemožné tyto snímky vystavit v Japonsku, kde se otázky kolem životaschopnosti a zobrazení tělesné deformace stávají tématem velkých etických debat. Místo toho je Yamanaka publikoval v roce 2009 v knize „Gyathei", čímž otevřel diskusi o etice a hranicích umělecké tvorby[604].



Manabu Yamanaka, Untitled, From the series „Wukong Mang Mang Ran", 2004.

Veškeré výše uvedené fotografické soubory Manabuho Yamanaky je podle mého názoru možné zařadit do typologizační kategorie označované jako „fyzická ošklivost". Tento zařazovací přístup vyplývá především z toho, že navzdory svému hluboce duchovnímu obsahu a poselství, které často vychází z buddhistických principů, tyto snímky v extrémní míře zobrazují fenomén fyzické ošklivosti tělesně narušeného lidského těla. Jeho fotografie, ač záměrně postavené na konceptuálním základě, nevyhnutelně vystavují diváky surovým realitám lidské tělesnosti, která je v mnoha případech zbavena jakéhokoliv estetického ideálu.

Yamanaka svým důsledným přístupem rozbíjí běžné vnímání krásy a přivádí nás k důkladnému zamyšlení nad tím, co skutečně znamená lidská podoba. Jeho díla tak oscilují mezi hrůzou a fascinací, přičemž často kladou otázky ohledně etiky zobrazování lidských těl v jejich nejzranitelnějších formách. Konečně, Yamanaka svým důrazem na reálnou fyzickou

[604] (Manabu Yamanaka, 2001) a (Yamanaka, 2009)

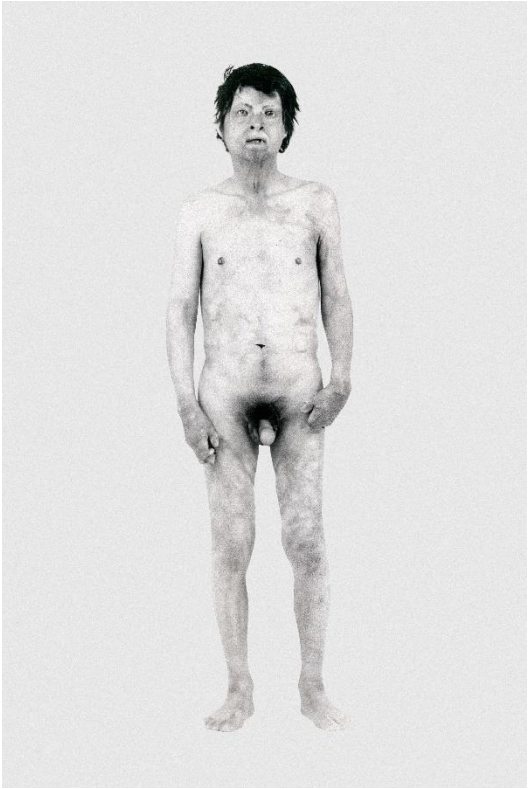
podstatu svých subjektů poukazuje na širší kulturní kontexty, v nichž jsou těla posuzována a hodnotově zařazována, což činí jeho práce důležitým příspěvkem nejen v oblasti fotografie, ale i v širší diskusi o tělesnosti a lidském utrpení. Tyto fotografie nabízejí nejen vizuální šok, ale především výzvu k reinterpretaci toho, co vnímáme jako lidské a nelidské, krásné a ošklivé. Yamanakova díla tak nejen zpochybňují naše kulturně zakořeněné představy o kráse, ale také nám připomínají, jak křehké a zároveň odolné lidské tělo může být.



Manabu Yamanaka, Untitled, From the series „Jyoudo", 2001–2002.

Celkově lze říci, že Manabu Yamanaka ve své tvorbě neustále zkoumá hranice mezi krásou a ošklivostí, životem a smrtí, a jeho díla představují zásadní příspěvek k diskusi o etických hranicích uměleckého zobrazování lidské odlišnosti. Yamanaka svými sériemi nejenže otevírá oči vůči fyzické křehkosti a zranitelnosti lidského těla, ale zároveň nutí diváky přehodnotit vlastní vnímání estetiky a morálních hodnot. Tím, že se zaměřuje na subjekty, které jsou často přehlíženy nebo marginalizovány, upozorňuje na důležitost lidské důstojnosti a přijetí jinakosti. Jeho díla tedy nejen dokumentují, ale i vyzývají k důkladnému zamyšlení nad tím, co znamená být člověkem v moderním světě, kde jsou tradiční normy a standardy

často konfrontovány s realitou lidské existence. Yamanaka svým přístupem otevírá prostor pro nové úhly pohledu a podporuje dialog o tom, jakým způsobem by měla být lidská těla a jejich různé podoby chápány a respektovány. Tato výzva k přehodnocení estetiky a etiky v umění z něj činí klíčovou postavu v debatě o tom, jak zobrazovat lidskou křehkost a odlišnost s úctou a porozuměním. Právě tímto způsobem jeho tvorba překračuje hranice umělecké praxe a vstupuje do širšího společenského a kulturního kontextu, kde hraje roli v transformaci našich vnímání a hodnot.



Manabu Yamanaka, Untitled, From the series „Jyoudo“, 2001–2002.

5.5. Andres Serrano

Andres Serrano, americký umělec narozený v roce 1950 v New Yorku, je známý svými kontroverzními a provokativními fotografiemi, které často překračují hranice konvenčního umění[605]. Serrano studoval umění na Brooklyn Museum Art School v letech 1967–1969, ale nikdy formálně nestudoval fotografii[606]. Jeho dílo se zabývá tématy jako náboženství, sexualita, smrt a sociální tabu, přičemž často používá šokující prvky k vyjádření své kritiky společenských a kulturních norem[607].



Andres Serrano, The Scream, 1986.

[605] (Andres Serrano, 2001)

[606] (Andres Serrano (1950) American, n.d.)

[607] (Debatty, 2016)

Jednou ze Serranových raných prací je „The Scream“ z roku 1986. Toto dílo je součástí limitované edice čtyř kusů a řadí se mezi jeho první práce zkoumající náboženské ikonografie, mrtvá zvířata, lidskou formu a tělesné tekutiny. Fotografie zachycuje zkroucenou hlavu kojota s oprátkou kolem krku, odkazující na Munchův obraz. Nesentimentálně vyvažuje utrpení zvířete mezi odkazy na zvířecí svět a rasistické lynčování. Serrano sám zvíře zobrazené na snímku nezabil, protože bylo koupeno už mrtvé od farmáře v Maine za odměnu 20 dolarů[608]. Toto Serranovo fotografické dílo „The Scream“ z roku 1986 lze zařadit do kategorie „ošklivost zobrazování násilí a smrti“, neboť zachycuje motiv mrtvého zvířete, konkrétně zkroucenou hlavu kojota s oprátkou kolem krku. Tento znepokojující obsah snímku vyvolává u diváka silné emocionální reakce. Z tohoto důvodu je možné tuto fotografii ze sekundárního hlediska zařadit i do kategorie „psychologická a emocionální ošklivost“, jelikož toto dílo konfrontuje pozorovatele s realitou smrti a násilí způsobené člověkem.

Jedním z nejznámějších Serranových děl je „Piss Christ“ z roku 1987, fotografie malé plastové sošky Krista ponořené v umělcově vlastní moči[609]. Toto dílo, součást širší série explorující ponoření a klasickou ikonografii, vyvolalo nebývalou kontroverzi, rozhořčení a dokonce vandalismus. Počáteční přijetí díla v roce 1987 v galerii Stux v New Yorku bylo kladné. Později však Serrano čelil ostré kritice ze strany amerických senátorů Al D'Amata a Jesse Helma v roce 1989 za přijetí finanční podpory od National Endowment for the Arts (NEA), což vyvolalo debaty o provokativních uměleckých dílech. To vedlo ke snížení rozpočtu NEA o dvě pětiny a Serrano ztratil granty[610]. V roce 2011 bylo dílo během výstavy ve Francii zničeno rozzlobenými křesťanskými protestanty, což opět přivedlo dílo do středu debat o umění, náboženství a svobodě projevu[611].

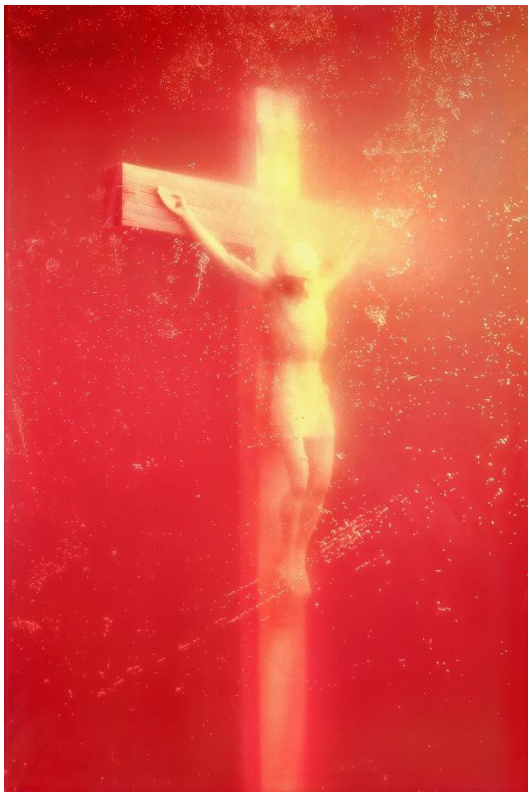
---

[608] (Lippard, 2023)

[609] (Piss Christ, 2001)

[610] Tamtéž.

[611] (Campbell, n.d.)



Andres Serrano, Piss Christ, 1987.

Vzhledem k provokativnímu obsahu díla, které evokuje hygienicky odpudivý obsah v kombinaci se znesvěcením uznávaného sakrálního symbolu, lze tuto fotografii oprávněně zařadit do kategorie „psychologická a emocionální ošklivost“. Serrano zde mistrovsky spojuje náboženskou ikonografii s prvky, které v divácích často vzbuzují pocity znechucení a silného neklidu. Tento kontrast mezi posvátným a profánním znásobuje emocionální účinek díla, a tím prohlubuje jeho celkový dopad. Fotografie „Piss Christ“ svou intenzitou nutí diváka k přehodnocení jeho postojů k náboženství a umění, což může vyvolávat nepříjemné emocionální reakce, včetně pocitů nevolnosti a odporu. Tyto reakce svědčí o Serranově schopnosti provokovat a vytvářet díla, která výrazně narušují očekávání diváků a nutí je zaujmout nové postoje.



Andres Serrano, Broken Bottle Murder, From the series „The Morque“, 1992.

V roce 1992 Serrano vytvořil sérii „The Morgue“, která zkoumá smrt a smrtelnost prostřednictvím detailních záběrů mrtvých těl a jejich částí. Tato série obsahuje 36 velkoplošných fotografií, které Serrano pořídil v márnici neidentifikované americké nemocnice[612]. Fotografie zachycují těla v různých stádiích rozkladu, odhalující krutou realitu smrti a její nevyhnutelnost. Jedním z těchto snímků je „Broken Bottle Murder“, který zobrazuje zohavený obličej s otevřenou ránou způsobenou rozbitou lahví. Tento záběr nejenže odhaluje násilí a brutalitu činu, ale také přináší divákovi silný pocit zneklidnění a úpadku lidskosti. Serranova schopnost detailně zachytit tuto drsnou skutečnost činí z fotografie nejen umělecké dílo, ale také připomínku, která konfrontuje diváka s pomíjivostí a zranitelností lidské existence. Vzhledem k naturalistickému zobrazení smrti a jejích důsledků je možné tuto sérii zařadit do kategorie „ošklivost zobrazování násilí a smrti“, zatímco její emocionální dopad na diváka ji řadí i do kategorie „psychologická a emocionální ošklivost“.

[612] (Exploring The Morgue Series by Andres Serrano, n.d.)



Andres Serrano, Killed By Four Danes, From the series „The Morque“, 1992.

Serranův cyklus zobrazuje mrtvá těla v různých stádiích rozkladu a je jakousi vizuální meditací nad smrtí a tělesností.



Andres Serrano, Burnt To Death, From the series „The Morque“, 1992.

Fotografie v této sérii zahrnují detaily, jako jsou popáleniny, stopy po násilí nebo přirozený rozklad těl, čímž vyvolávají v divácích nejen odpor, ale také je nutí pomocí

konfrontace s realitou smrti k zamyšlení nad konečností lidské existence. Serrano pečlivě komponoval každý snímek, používal dramatické osvětlení a živé barvy, čímž vytvořil esteticky působivé, ale zároveň znepokojující obrazy[613]. Tímto přístupem se Serrano snaží zpochybnit tabu obklopující smrt a mrtvá těla v naší společnosti a přimět diváky, aby se s tímto tématem vyrovnali[614].



Andres Serrano, Jane Doe Killed By Police, From the series „The Morque“, 1992.

Vzhledem k tomu, že série „The Morgue“ prezentuje detailní záběry mrtvých těl a jejich zohavených částí, lze toto fotografické dílo zařadit do kategorie „ošklivost zobrazování násilí a smrti“. Tyto naturalistické, bez jakéhokoliv empatického sentimentu zachycené obrazy, konfrontují diváka s brutální realitou smrti a zvráceností lidské existence. Z tohoto důvodu lze dílo ze sekundárního hlediska klasifikovat i jako „psychologická a emocionální ošklivost“, neboť tyto znepokojující a odpudivé aspekty mohou v divákovi vyvolávat silné emocionální reakce, včetně pocitů nevolnosti a úzkosti.

[613] (Blume, 1993)

[614] (Love, 2018)

V letech 1995-1996 Serrano vytvořil sérii „A History of Sex“, která zkoumá rozmanitost životních stylů a sexuálních praktik lidí. Portréty kladou důraz na individuální charakter subjektů, včetně starších osob a jedinců s neobvyklými fyzickými rysy, jako jsou trpaslíci a kontorcionisti[615].

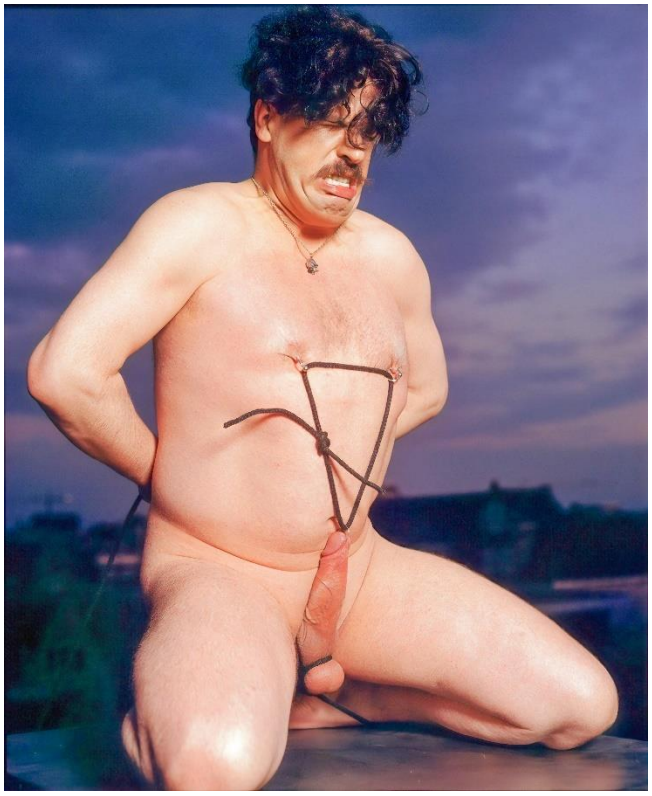


Andres Serrano, Helene, From the series „A History of Sex“, 1995–1996.

Serrano se snaží, aby osobnost a dispozice fotografovaných byly zřetelně patrné v jejich výrazech a nebyly přehlušeny sexuálně nabitými obrazy. Tím přesunul důraz od čistě obscénního zobrazení k pastorálním scénám, které diváka vedou k hlubšímu zamyšlení nad individualitou a identitou každého z portrétovaných. Série „A History of Sex“ není určena jako definitivní historie sexu, ale představuje jeden z možných pohledů na tuto oblast, aniž by diváky nutila přijmout nový kontext pro sexualitu nebo neschvalovat či odsuzovat určité

[615] (Heiferman, n.d.); Poznámka: Termín „kontorcionisté“ označuje jednotlivce, kteří se účastní disciplíny zkroucení, charakterizované výjimečným stupněm tělesné flexibility a pohyblivosti. Zkroucení mají schopnost provádět mimořádně složité a často zdánlivě nedosažitelné manévry, jako je deformace těla do nekonvenčních pozic, které vyžadují pozoruhodnou flexibilitu jak v páteři, tak v kloubech (Kontorcionizem - umetnost Tajde Korče, 2021).

chování. Serrano touto sérií otevírá prostor pro debatu o různorodosti lidské zkušenosti, přičemž nechává na divákovi, aby si utvořil vlastní názor na zobrazované scény, a tím posouvá hranice vnímání a přijetí toho, co je považováno za normální či tabuizované[616].



Andres Serrano, Master of Pain, From the series „The Kiss“, 1995–1996.

Výsledné dílo série „A History of Sex“ nabízí široké spektrum individuálních portrétů, které se zaměřují na různorodé fyzické charakteristiky jednotlivců, včetně osob se zřejmými tělesnými omezeními či tělesným úpadkem v důsledku stáří. Tyto portréty často překračují hranice běžné estetiky a přinášejí divákovi nečekané pohledy na intimitu a tělesnost. Na jednom z provokativních snímků série je zobrazena starší žena, jejíž tvář se nachází v těsné blízkosti přirození mladého muže. Tento kontrast mezi mládím a stářím vyvolává u diváka nejen znepokojení, ale i otázky týkající se společenských norem a tabu. Zatímco starší tělo je obvykle ve společnosti marginalizováno, zde je postaveno do středu pozornosti, čímž autor zdůrazňuje přirozenost stárnutí a jeho nevyhnutelnost. Tímto

[616] (Pinchbeck, 1998)

přístupem se série nejenže vzdaluje tradičním estetickým normám, ale také otevírá cestu k novým způsobům chápání a interpretace tělesnosti, čímž se dílo stává zvláště provokativním a intelektuálně podnětným.



Andres Serrano, The Kiss, From the series „The Kiss“, 1995–1996.

Tato skutečnost opodstatňuje zařazení této fotografické série do kategorie „fyzická ošklivost“. Navíc, autor tyto portréty estetizuje, což dále podporuje příslušnost této práce do kategorie „estetická ošklivost“. Výsledkem je dílo, které na jedné straně provokuje a na straně druhé vybízí k zamyšlení nad konvencemi spojenými s tělesnou krásou a estetickými normami, jež jsou ve společnosti běžně akceptovány.



Andres Serrano, The Fisting, From the series „The Kiss“, 1995–1996.

Současně je třeba poznamenat, že některé snímky v sérii obsahují explicitní sexuální prvky hraničící až s pornografickými motivy, což by opodstatňovalo uvažovat i o jejich zařazení do kategorie „morální a etická ošklivost“. Na jednom z nejvýraznějších snímků série, zachycujících akt zvaný „The Fisting“, je žena zobrazena v intimním a provokativním aktu s mužem. Tento snímek nejenže šokuje svou explicitní povahou, ale také testuje hranice mezi uměním a pornografií, což může u diváků vyvolat kontroverzní reakce. Tímto způsobem Serrano vyvolává diskusi o hranicích společensky akceptovatelného a provokuje přehodnocení norem, které určují, co je považováno za morálně a eticky přípustné.

Série „Shit“ z roku 2007 obsahuje fotografie různých druhů exkrementů, čímž Serrano provokuje a posouvá hranice tradičního pojetí umění[617]. Tyto práce vybízejí diváka k reflexi nad tématy, jako jsou odpad, tělesnost a společenská tabu, a vyvolávají diskuse o tom, co lze považovat za umění. Díla jsou prezentována s důrazem na estetiku, která v kontrastu s kontroverzním obsahem vyvolává u diváků silné reakce[618].

Serrano k tomu uvedl: „*Chtěl jsem udělat něco, co by bylo zároveň krásné i odpudivé, a tak jsem si vybral hovno jako téma*“[619]. V rámci této fotografické série „Shit“ z roku 2007, která zobrazuje různé druhy exkrementů, lze dílo Andrése Serrana zařadit do kategorie „psychologická a emocionální ošklivost“. Explicitní zobrazení hygienicky odpudivého obsahu, který exkrementy nepochybně představují, v kombinaci s estetizací těchto snímků, vytváří dílo, které může u diváka vyvolávat nejen pocit znechucení, ale také silný emocionální odpor. Tento kontrast mezi obsahem a formou dále zesiluje provokativní charakter série, čímž zpochybňuje konvenční vnímání toho, co je považováno za přijatelné a nepřijatelné v rámci umělecké tvorby.

Ačkoli ne všechna Serranova díla se zaměřují výhradně na zobrazení fenoménu ošklivosti, mnohé aspekty jeho tvorby vyvolávají intenzivní reakce a používají šok jako prostředek k vyjádření umělcovy kritiky společnosti[620]. Serrano svými provokativními fotografiemi překračuje hranice konvenčního umění a vyzývá diváky k přehodnocení jejich předsudků a představ o kráse, ošklivosti a společenských tabu. Jeho práce nejen narušuje komfortní zónu diváků, ale také otvírá diskusi o tom, co je považováno za přijatelné v rámci umění a jaké jsou limity svobody projevu.

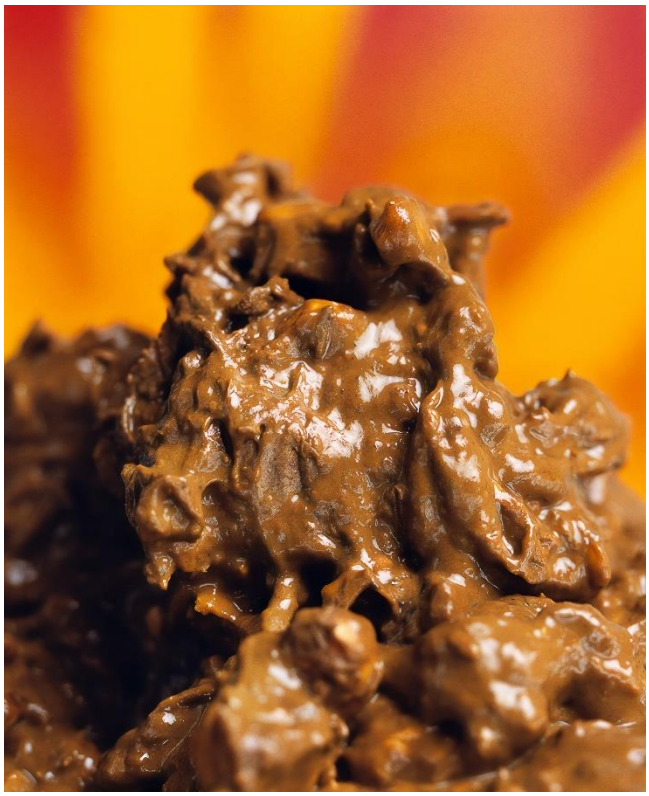
---

[617] (Sheldon, 2008)

[618] (Morgan, 2008)

[619] (Sheldon, 2008)

[620] (Andres Serrano (1950) American, n.d.)



Andres Serrano, Holy Shit, From the series „Shit“, 2007.

Serranův přístup k fotografování exkrementů je charakteristický svou technickou precizností a důrazem na vizuální aspekty. Autor využívá sofistikované osvětlení a kompoziční techniky, aby zdůraznil texturu, barvu a tvar svých subjektů. Tímto způsobem transformuje něco, co je běžně považováno za odporné a nečisté, do objektu estetické kontemplace. Tento proces estetizace tabuizovaného materiálu vytváří kognitivní disonanci u diváka, který je nucen konfrontovat své instinktivní reakce s uměleckým záměrem díla.

Serrano často používá vizuální jazyk, který hraničí s obscénním, avšak jeho cílem není pouze šokovat. Spíše usiluje o hlubší reflexi toho, jak společnost zachází s tématy, která jsou běžně ignorována nebo odmítána jako nevhodná pro veřejnou debatu. Tímto způsobem autor rozšiřuje hranice umění a zároveň zkoumá, jak moc jsou diváci ochotni se vyrovnat s nepříjemnými pravdami, které jeho díla odhalují. „*Mým cílem je přimět lidi přemýšlet a*

zpochybňovat jejich vlastní hodnoty a přesvědčení“ shrnul Serrano svou tvorbu v jednom z rozhovorů, který poskytl médiím[621].

Série „Shit“ také otevírá širší diskusi o roli provokace v současném umění. Serrano svým dílem podkopává nejen hranice vkusu, ale i samotnou definici umění. Tím, že prezentuje exkrementy jako umělecké objekty, nutí diváky i kritiky k přehodnocení svých předpokladů o tom, co může být předmětem umělecké tvorby.

Tato série tak slouží jako katalyzátor pro debatu o vztahu mezi estetikou, etikou a společenskými normami v kontextu umělecké praxe. V širším kontextu lze Serranovu sérii „Shit“ vnímat jako součást dlouhodobé tradice v dějinách umění, která se zabývá tématem tělesnosti a odpadu. Od Duchampovy „Fontány“ až po díla současných umělců, jako je Wim Delvoye, existuje bohatá historie umělců, kteří se zabývají tématy spojenými s lidskými exkrementy a odpadem. Serrano tak svým dílem přispívá k této probíhající diskusi a posouvá ji do nových, dosud neprobádaných oblastí.

[621] (Debatty, 2016)

5.6. Boris Michajlov

Boris Michajlov (*1938, Charkov, Ukrajina) je jedním z významných ukrajinských dokumentárních a uměleckých fotografů. Michajlov se narodil v Charkově, tehdejší součásti Sovětského svazu, a začal svou kariéru jako inženýr. Fotografii se začal věnovat v 60. letech, přičemž jeho první významné série, jako například „Superimpositions", mu zajistily místo v neoficiální sovětské umělecké scéně[622]. Tento konceptuální rámec se v jeho tvorbě prolíná až do současnosti, přičemž jeho fotografie kombinují prvky dokumentární fotografie s prvky performativního umění.

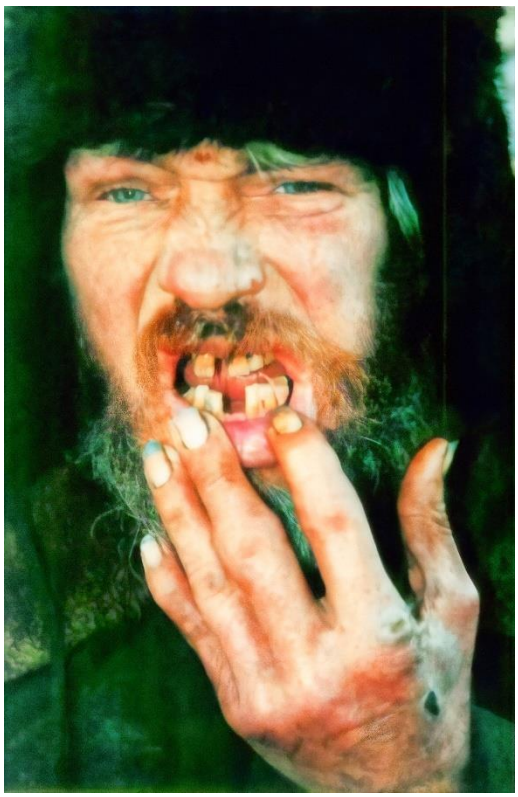


Boris Michajlov, Untitled, From series „Case History", 1997–1998.

V této disertační práci se soustředím na Michajlovovu dokumentární tvorbu, která se zaměřuje na zaznamenávání sociálních a politických změn, jež proběhly v Sovětském svazu a postsovětských státech během druhé poloviny 20. a počátku 21. století. Michajlovova práce

[622] (Boris Mikhailov (photographer), 2001)

nabízí unikátní pohled na tuto turbulentní dobu, kdy se staré společenské struktury hroutily a nové ještě nebyly pevně ustaveny. Tento přístup mu umožňuje zobrazit fenomén ošklivosti nejen v rovině fyzické, ale i jako symbolickou reprezentaci rozkladu společenských ideálů a hodnot. Právě schopnost propojit dokumentární svědectví s významovými přesahy činí Michajlovovy snímky důležitým reprezentantem užívání a zobrazování fenoménu ošklivosti ve fotografii. Díky této mnohotvárnosti, kterou například ztělesňuje jeho dokumentární cyklus „Case History", se Michajlov řadí mezi přední tvůrce, kteří využívají estetiku ošklivosti jako prostředek k reflektování a kritice společenských změn.



Boris Michajlov, Untitled, From series „Case History", 1997–1998.

Autorova dokumentární tvorba se zaměřuje na pozici jednotlivce v rámci historických mechanismů veřejné ideologie a dotýká se témat jako Ukrajina pod sovětskou vládou, životní podmínky v postkomunistické východní Evropě a padlé ideály Sovětského svazu[623].

[623] (Misiano, 2022)

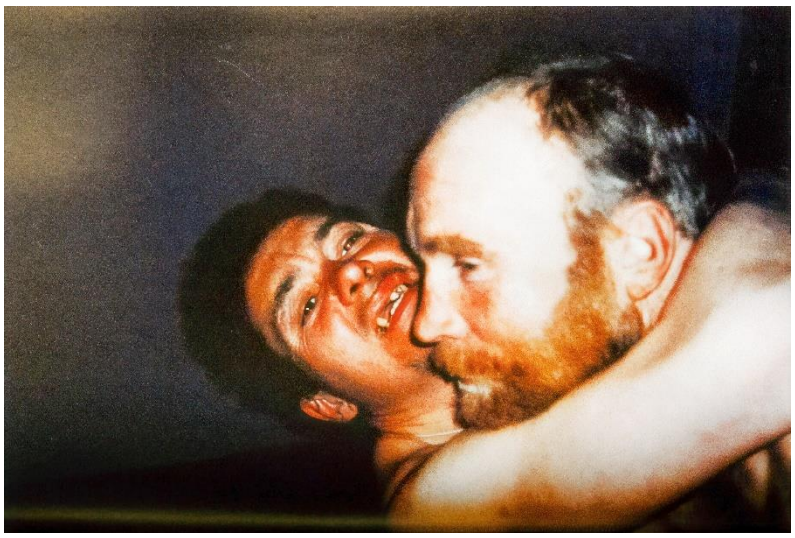


Boris Michajlov, Untitled, From series „Case History“, 1997–1998.

Michajlov se ve své dokumentární tvorbě na konci 90. let 20. století soustředil na zobrazování jak fyzické, tak i sociální ošklivosti, přičemž se nezdráhal zaměřit na témata, která byla často ignorována nebo považována za příliš kontroverzní pro veřejnou diskusi. Jeho fotografie se intenzivně soustředily na temné stránky postsovětské éry, kdy se společnost musela vyrovnat s následky rozpadu SSSR. Fotograf se zaměřil na dokumentování nových a nečekaných sociálních problémů, jako je nárůst bezdomovectví, šíření nemocí, rostoucí chudoba a marginalizace velkých skupin obyvatel.

Michajlovova tvorba se zaměřuje na odhalování důsledků společenské transformace na jednotlivce, jejichž příběhy byly často přehlíženy. S intenzivním, avšak empatii postrádajícím přístupem, se autor soustředil na zachycení hlubokých jizev, které zanechal kolaps Sovětského svazu na životech osob existujících na periferii společnosti. Při tom se nevyhýbal ani těm nejvíce ponižujícím a sporným výjevům. Jeho dílo není pouhým odrazem tehdejší reality, ale také manifestací Michajlovova zájmu o kontroverzní zobrazení lidských osudů, často bez zřetele na důstojnost fotografovaných subjektů. Tento přístup vyvolává

zásadní otázky týkající se etiky fotografování zranitelných skupin a potenciálního zneužívání těchto jedinců pro umělecké záměry. Michajlovova práce tak představuje složitou problematiku, která přesahuje rámec pouhého dokumentu. Jeho fotografie nutí diváka konfrontovat se s nepříjemnými aspekty postsovětské reality a zároveň vybízejí k zamyšlení nad rolí umělce v zobrazování sociálních problémů. Autor svým dílem balancuje na tenké hranici mezi uměleckou expresí a etickou zodpovědností, čímž otevírá důležitou debatu o limitech dokumentární fotografie a její schopnosti zachytit lidské utrpení bez další viktimizace zobrazovaných subjektů.[624].



Boris Michajlov, Untitled, From series „Case History“, 1997–1998.

Tento přístup je nejvýraznější v jeho sérii „Case History“ (1997–1998), která vznikla v jeho rodném městě Charkov, a kterou Michajlov považuje za svůj nejdůležitější příspěvek k dokumentární fotografii postsovětské éry. V této sérii, která obsahuje více než čtyři sta fotografií, Michajlov zachycuje životy bezdomovců, kteří se po rozpadu Sovětského svazu ocitli na okraji společnosti[625].

[624] (Boris Mikhailov (photographer), 2001)

[625] (Michajlov, 1999)

Série „Case History“ představuje syrový a bezskrupulózní pohled na lidskou bídu a fyzickou ošklivost. Michajlov zde zobrazuje jednotlivce, jejichž těla jsou poznamenána chudobou, nemocemi a zanedbaností, přičemž neváhá ukázat otevřené rány, jizvy a další, často odpudivé projevy fyzické degenerace a rozkladu.

Michajlov se také snažil ukázat, jaké důsledky měla transformace společnosti na jednotlivce, jejichž osudy byly často opomíjeny. S energickým přístupem absentujícím empatii se soustředil na zobrazování zásadních ran, které zanechal pád Sovětského svazu na jedincích žijících na okraji společnosti, přičemž se nevyhýbal ani těm nejvíce degradujícím a kontroverzním scénám. Jeho práce odráží nejenom realitu tehdejší doby, ale také Michajlovův zájem o kontroverzní zobrazení lidských osudů, často bez ohledu na důstojnost jeho subjektů.



Boris Michajlov, Untitled, From series „Case History“, 1997–1998.

Michajlovovy fotografie v této sérii jdou až na hranu přijatelnosti, zobrazujíce lidské utrpení a tělesnou devastaci v šokujícím a téměř brutálním detailu. To vyvolává u diváka silné

emoce, od lítosti a soucitu až po znechucení a averzi. Kritici často diskutují, zda tyto fotografie představují důležitý sociální komentář, který obrací pozornost k sociálně vyloučeným skupinám, nebo zda jde o „pornografii bolesti“, jak jeho dílo označil jeden z kritiků, který zpochybňuje etiku Michajlovova přístupu[626].



Boris Michajlov, Untitled, From series „Case History“, 1997–1998.

Jedním z klíčových rysů série „Case History“ je její estetické zpracování, které kombinuje dokumentární styl s uměleckou kompozicí. Michajlov často aranžoval své subjekty, bezdomovce žijící v chudobě a marginalizaci, do specifických pozic a situací, které měly záměrně zdůraznit a zviditelnit jejich fyzickou i sociální degradaci a utrpení. Tento umělecký přístup však vyvolává důležité otázky týkající se etiky Michajlovova postupu a možného zneužívání či vykořisťování těchto zranitelných subjektů pro umělecké účely.

[626] (Hubbard, 2010)

Vzniká tak zásadní dilema, zda umělecké záměry kompenzují případné narušení důstojnosti a autonomie zobrazovaných jednotlivců.



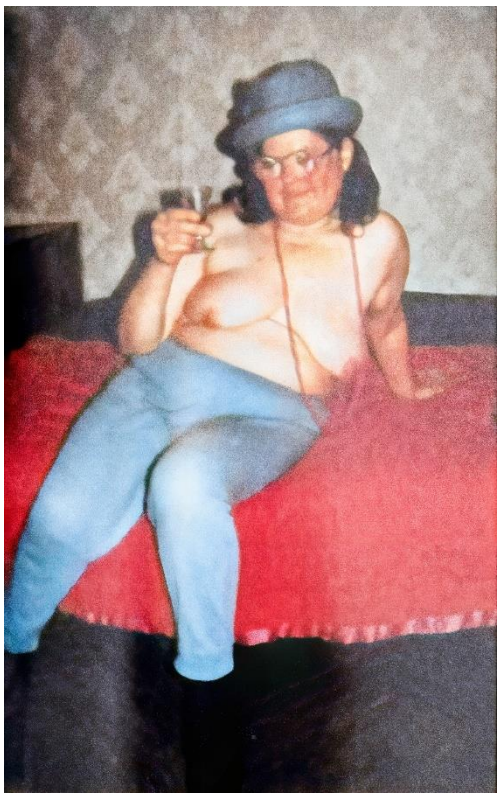
Boris Michajlov, Untitled, From series „Case History“, 1997–1998.

Michajlovova série „Case History“ vyvolala rozsáhlou debatu nejen mezi uměleckými kritiky, ale i v širší veřejnosti. Kontroverze se soustředí především na způsob, jakým Michajlov zobrazil lidskou ošklivost a bídu. Michajlov bezdomovce za focení platil a někdy je nechával pózovat ve svém bytě. Vznikly tak i snímky zachycující jejich milostné kontakty v alkoholovém opojení[627].

Je oprávněné se ptát, proč se Michajlov z dokumentárního hlediska rozhodl aranžovat osoby ze sociálně nejslabších skupin společnosti často v sexuálně explicitních pózách. Nabízí se otázka, jaký byl skutečný tvůrčí záměr autora. Je možné, že tím chtěl pouze uměle zesílit

[627] (Poláček, 2015), s. 132–133.

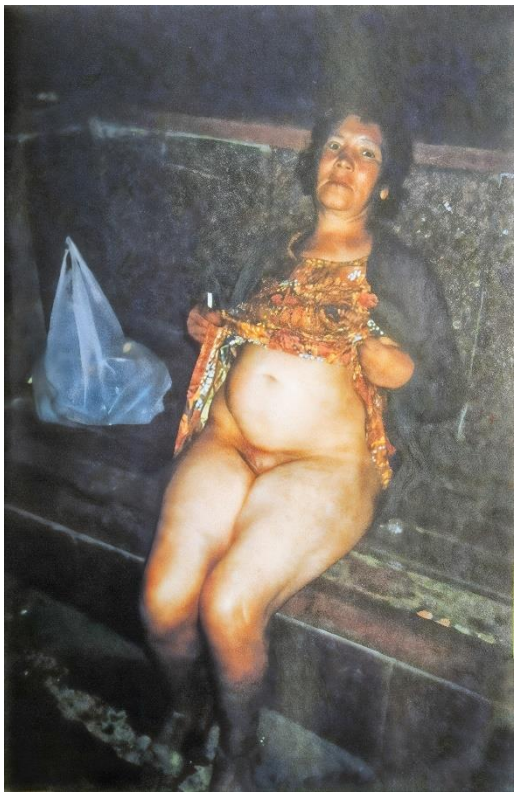
provokativní působivost svých snímků, aby diváka ještě více šokoval a znechutil. Toto je další velmi sporná otázka, která se vznáší nad Michajlovým souborem „Case History“.



Boris Michajlov, Untitled, From series „Case History“, 1997–1998.

V cyklu „Case History“ autor šokujícím a až voyeuristickým způsobem na řadě snímků zabírá například detaily vředů, otevřených ran a dalších odpudivých projevů fyzické devastace[628].

[628] Tamtéž.



Boris Michajlov, Untitled, From series „Case History“, 1997–1998.

Michajlova podle mého názoru je možné obvinit z toho, že využíval své subjekty pro vlastní umělecký zisk, přičemž těžil z jejich zoufalé situace. Tím, že Michajlov fotografovaným lidem nalézající se v zoufalé životní situaci za pózování platil, je možné označit za značně problematický element autorovi tvorby, protože tím došlo také k posílení nerovnosti moci mezi fotografem a jeho subjekty a zároveň došlo také ke zpochybnění dokumentární autenticity pořízených snímků a jejich výpovědní hodnoty[629]. Toto dílo tak vyvolává důležité etické otázky ohledně důstojnosti zobrazovaných lidí a hranic umělecké exploatace[630].

[629] Tamtéž.

[630] (Nordgaard, 2016)



Boris Michajlov, Untitled, From series „Case History“, 1997–1998.

V rámci cyklu „Case History“ lze autorovo dílo primárně zařadit do typologizační kategorie „fyzická ošklivost“, neboť Michajlov na řadě šokujících snímků zachycuje detaily vředů, otevřených ran a dalších odpudivých projevů fyzické devastace bezdomovců, kteří v důsledku chudoby a společenské marginalizace po rozpadu Sovětského svazu žili v bídných podmínkách na ulici. Toto explicitní zobrazení lidské tělesné devastace vyvolává u diváka silné emocionální reakce odporu a šoku, a lze je proto považovat i za reprezentaci „Morální a etické ošklivosti“ a „psychologické a emocionální ošklivosti“. Michajlov sám uvádí, že jeho záměrem bylo poukázat na závažné sociální problémy a nedostatečnou sociální politiku, které vedly k nárůstu bezdomovectví po pádu SSSR[631] a z tohoto pohledu lze jeho dílo zařadit rovněž do kategorie „sociální a politické ošklivosti“. Michajlovův přístup k zobrazování lidského utrpení a marginalizace však vyvolává důležité etické otázky o roli fotografie jako nástroje sociálního komentáře a o hranicích umělecké exploatace či zneužívání svých zranitelných fotografovaných subjektů.

[631] (Poláček, 2015), s. 132–133. a (Kinsella, 2011)



Boris Michajlov, Untitled, From series „Case History“, 1997–1998.

Boris Michajlov prostřednictvím své série „Case History“ nejen dokumentuje fyzickou a sociální ošklivost postsovětské reality, ale zároveň zkoumá hranice mezi dokumentem, uměním a etikou. Jeho práce vyvolává zásadní morální otázky o roli fotografie jako nástroje sociálního komentáře a o tom, jakým způsobem by mělo být zobrazováno lidské utrpení a ošklivost.

V kontextu diskuse o etických aspektech Michajlovovy tvorby je nezbytné zohlednit i fenomén ošklivosti, který je v jeho díle výrazně přítomný a který jsem zmiňoval už výše. Ošklivost zde není jen estetickou kategorií, ale stává se nástrojem sociální kritiky a zároveň etickým dilematem.

Michajlovovo zobrazování fyzické ošklivosti, jako jsou detaily vředů, otevřených ran či projevů tělesného chátrání, vyvolává otázku, do jaké míry je takto explicitní zachycení lidského utrpení eticky ospravedlnitelné. Na jedné straně může toto nezastřené zobrazení ošklivosti sloužit jako prostředek k upozornění na závažné sociální problémy a vyvolat v

divákovi silnou emocionální reakci, která může vést k větší empatii a společenské angažovanosti. Na straně druhé však hrozí, že takto intenzivní zobrazení ošklivosti může vést k dehumanizaci fotografovaných subjektů a k jejich redukci na pouhé objekty šoku a odporu.

Fenomén ošklivosti v autorově tvorbě také úzce souvisí s otázkou důstojnosti zobrazovaných osob. Lze argumentovat, že zachycením extrémních projevů fyzické a sociální degradace autor přispívá k další stigmatizaci již marginalizovaných jedinců. Zároveň však toto zobrazení ošklivosti může být chápáno jako akt vzdoru proti společenským normám, které tyto jedince vytěsňují na okraj společnosti.

Ošklivost v Michajlovově díle také vyvolává otázku voyeurismu a potenciálního zneužití utrpení druhých pro umělecké účely. Existuje tenká hranice mezi dokumentováním reality a exploatací lidského neštěstí pro vyvolání šoku či estetického účinku. Michajlovův přístup k zobrazování ošklivosti tak otevírá debatu o odpovědnosti umělce vůči svým subjektům a společnosti jako celku. Nelze opomenout ani psychologický dopad, který může mít konfrontace s takto intenzivním zobrazením ošklivosti na samotné fotografované subjekty. Vidět sebe sama zachyceného v momentech extrémní fyzické či sociální degradace může mít dlouhodobé negativní důsledky na sebepojetí a duševní zdraví těchto jedinců.

Na druhou stranu, Michajlovovo nekompromisní zobrazení ošklivosti může být chápáno jako forma sociální kritiky, která nutí diváka konfrontovat se s realitou, kterou by jinak mohl ignorovat. V tomto smyslu může ošklivost sloužit jako prostředek k vyvolání společenské diskuse a potenciálně i jako katalyzátor změny.

Závěrem lze konstatovat, že fenomén ošklivosti v Michajlovově tvorbě představuje komplexní etické dilema. Balancuje mezi potřebou dokumentovat a kritizovat společenské problémy a rizikem další viktimizace již zranitelných jedinců. Zobrazení ošklivosti v jeho díle nejen šokuje a vyvolává silné emocionální reakce, ale také nutí diváka zamyslet se nad hranicemi, které by měly být ve vizuálním umění respektovány. Tato diskuse tak přesahuje rámec pouhé estetiky a dotýká se fundamentálních otázek o roli umění ve společnosti, etické odpovědnosti umělce a hranicích dokumentární fotografie.

5.7. Enrique Metinides

Enrique Metinides, narozený 12. února 1934 v Mexico City, byl mexický fotograf, který se proslavil snímky zachycujícími tragické události a kriminální scény. Jeho kariéra začala v pouhých dvanácti letech, kdy získal přezdívku „El Niño“ (Dítě) od novinářů, se kterými spolupracoval[632]. Metinides se inspiroval americkým fotografem Arthurem Felligem, známým jako Weegee, který se proslavil v New Yorku ve 30. a 40. letech 20. století svými surovými snímky následků nehod a vražd, čímž pomohl popularizovat tabloidní styl fotožurnalistiky[633].



Weegee, Crime Scene of David „the Beetle“ Beadle, 1939.

Metinides začal svou profesionální dráhu v roce 1948, kdy se stal fotografem pro noviny La Prensa. Jeho práce se brzy stala synonymem pro „nota roja“ - žánr senzacechtivého zpravodajství zaměřeného na zločin a tragédie[634]. Během své padesátileté kariéry Metinides dokumentoval tisíce nehod, katastrof a zločinů, přičemž jeho fotografie často zachycovaly

[632] (Enrique Metinides (CZ), 2001)

[633] (Weegee, 2001)

[634] (Arce, 2022)

dramatické a emotivní okamžiky obětí těchto událostí. Jeho schopnost zprostředkovat napětí a tragédii každodenního zpravodajství s hlubokým uměleckým cítěním a soucitem mu vynesla mezinárodní uznání[635]. Metinides byl nejen svědkem, ale i zprostředkovatelem událostí, které formovaly kolektivní vědomí mexické společnosti. Jeho záběry jsou jedinečnou kombinací žurnalistického pohledu a uměleckého cítění, což z nich činí důležitý dokumentární materiál, ale také silný vizuální artefakt, který překračuje hranice běžné fotožurnalistiky. Tímto způsobem se stal průkopníkem stylu, který se nejen zaznamenává, ale také formuje historickou a kulturní paměť.



Enrique Metinides, A High Voltage Cable Snaps Loose and Hits a Man Walking Along Tacaba Street. Despite Being Badly Electrocuted, He Survived. 1958.

Metinidesův přístup k fotografování byl charakteristický svou bezprostředností a schopností zachytit lidské emoce v extrémních situacích. Jeho snímky často zobrazovaly nejen samotné tragické události, ale i reakce přihlížejících, čímž vytvářel komplexní vizuální narativy[636]. V rozhovoru pro magazín American Suburb X Metinides uvedl: „*Nikdy jsem nefotografoval mrtvá těla zblízka. Vždy jsem se snažil zachytit celou scénu, včetně přihlížejících.*

[635] (Ricardoni, 2010)

[636] (Martin, 2017)

To dává fotografii kontext a vypráví příběh.“[637] Tato schopnost zachytit lidskou zvědavost a fascinaci tragédií se stala jedním z definujících rysů jeho tvorby[638]. Metinides v již zmiňovaném rozhovoru autor popsal, jak vnímá svou práci a proč se rozhodl fotografovat tragédie: „*Fotografoval jsem mrtvé a umírající lidi, protože jsem chtěl, aby ostatní viděli, co jsem viděl já. Byl jsem fascinován tím, jak se lidské tělo mění po smrti.*“[639]



Enrique Metinides, Mexico City, May 1955.

Jedním z Metinidesových nejznámějších snímků je fotografie z roku 1979 zachycující mrtvé tělo mexické novinářky Adely Legarretyové, která byla sražena autem při chůzi po ulici v Mexico City[640]. Tento snímek ilustruje Metinidesovu schopnost balancovat mezi dokumentací tragédie a uměleckým vyjádřením, přičemž zachycuje jak dramatickou situaci, tak lidskou solidaritu v tísnivém okamžiku fatální nehody. Fotografie Adely Legarretyové se stala symbolem nejen tragického konce, ale i mementem křehkosti života ve veřejném prostoru města. Její výraz, zachycený s pozoruhodnou citlivostí, přidává k surovosti scény emotivní rovinu, která přesahuje rámec běžného reportážního záznamu a transformuje ji v

[637] (Hernandez, 2011)

[638] (Castro, n.d.)

[639] (Hernandez, 2011)

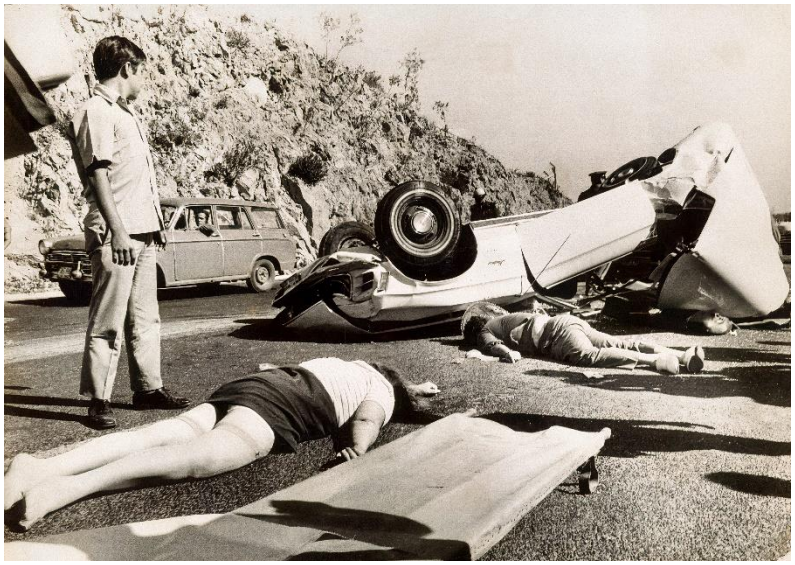
[640] (Butet-Roch, 2016)

silný umělecký výpovědní akt. Zmiňovaný snímek dále dokládá, jak Metinides dokázal s neuvěřitelnou precizností zachytit křehkost lidského života a nevyhnutelnost smrti v nečekaných situacích. a přetvořit jej v nadčasové dílo, které oslovuje diváky napříč generacemi.



Enrique Metinides, Adela Legarreta Rivas is Struck by a White Datsun on Avenida Chapultepec, Mexico City, 1979.

Metinidesova tvorba zahrnovala také série fotografií z dopravních nehod, požárů a přírodních katastrof.



Enrique Metinides, Accident on the Highway. 1982.

Jeho snímky z leteckého neštěstí v Mexico City v roce 1969, kde zachytil hořící trosky letadla a zoufalé záchranné práce, jsou považovány za jedny z jeho nejvýznamnějších prací[641]. Tyto fotografie nejen dokumentovaly tragédii, ale také sloužily jako svědectví o lidské odolnosti a solidaritě v nelehkých situacích.



Enrique Metinides, A Mexican airline plane from Chicago crashes and falls into Lake Texcoco, 32 dead and 80 injured, México City, September 1969.

V roce 1997 Metinides ukončil svou kariéru fotožurnalisty, ale jeho práce nadále získávala uznání v uměleckém světě. Jeho retrospektivní výstava „101 tragédií Enrique Metinidese“ v roce 2012 v New Yorku představila výběr jeho nejvýznamnějších snímků a

[641] (Cowan, 2017)

upevnila jeho pozici jako jednoho z nejvlivnějších mexických fotografů 20. století[642]. Vystavené fotografie vyšly ve stejném roce i v knižní podobě[643].



Enrique Metinides, A Woman Grieves over Her Dead Boyfriend, Stabbed in Chapultepec Park While Resisting Robbers, Mexico City, 1985.

Metinidesova tvorba vyvolává etické otázky týkající se zobrazování lidského utrpení a smrti. Přestože jeho fotografie často zachycují násilné a tragické scény, Metinides vždy zdůrazňoval, že jeho cílem bylo dokumentovat realitu, nikoli exploatovat utrpení druhých[644]. Pro časopis Vice Metinides uvedl: „*Vždy jsem se snažil fotografovat s respektem. Nikdy jsem nechtěl zneužívat utrpení lidí. Mým cílem bylo ukázat realitu, ale také lidskost v těchto těžkých situacích.*“[645]

Tato snaha o zachování lidské důstojnosti, i přes drsnost a explicitnost zobrazovaných scén, odlišuje Metinidese od mnoha jiných fotožurnalistů jeho doby. Jeho fotografie nezůstávají jen surovým záznamem tragických událostí, ale často se stávají vizuálními

[642] (Ziff, 2012)

[643] (Metinides, 2012)

[644] (Hernandez, 2011)

[645] (Stelley, 2007)

výpověďmi, které vybízejí diváky k zamyšlení nad širšími sociálními a morálními důsledky těchto tragédií. Právě díky této rovnováze mezi dokumentárním a etickým přístupem je jeho práce respektována jako důležitý příspěvek do debaty o roli fotografie ve společnosti.[646].



Enrique Metinides, Untitled, 1975.

Enrique Metinides zemřel 10. května 2022 ve věku 88 let, zanechávaje za sebou rozsáhlý archiv fotografií, které dokumentují temnou stránku mexické společnosti druhé poloviny 20. století. Jeho dílo zůstává důležitým příspěvkem k diskusi o etice fotožurnalistiky a roli fotografa jako svědka lidského utrpení. Přes kontroverzní povahu mnoha jeho snímků nelze popřít, že jeho fotografie mají výrazný vliv na způsob, jakým jsou tragédie a násilí vnímány nejen v médiích, ale i v širším společenském kontextu. Metinidesova práce nám připomíná, že fotografie má moc nejen dokumentovat realitu, ale také formovat naše vnímání a porozumění světu, ve kterém žijeme. I po jeho smrti zůstává jeho odkaz živý, a jeho snímky nadále rezonují v debatách o zodpovědnosti a morálce v novinářské i umělecké fotografii[647].

[646] Tamtéž.

[647] (Butet-Roch, 2016)



Enrique Metinides, Picture taken during a shootout at a supermarket, Mexico City, 1988

Metinidesovo fotografické dílo lze primárně zařadit do kategorie „ošklivost zobrazování násilí a smrti“, neboť explicitně zobrazuje smrtelné následky různých nehod a lidských tragédií včetně kriminálního podtextu. Tyto emocionálně zatěžující aspekty jeho fotografií mohou u diváka vyvolávat silné nepříjemné emocionální reakce, což opodstatňuje i zařazení jeho tvorby do sekundární kategorie „psychologická a emocionální ošklivost“. Metinidesova schopnost humanizovat tragédie a upozorňovat na sociální problémy je nicméně ceněna pro její dokumentární přínos v oblasti historie fotožurnalistické fotografie.



Enrique Metinides, Untitled, Morelos State, 1967.



Enrique Metinides, Untitled (Drowned in pool, Mexico City), 1966.

5.8. Robert Mapplethorpe

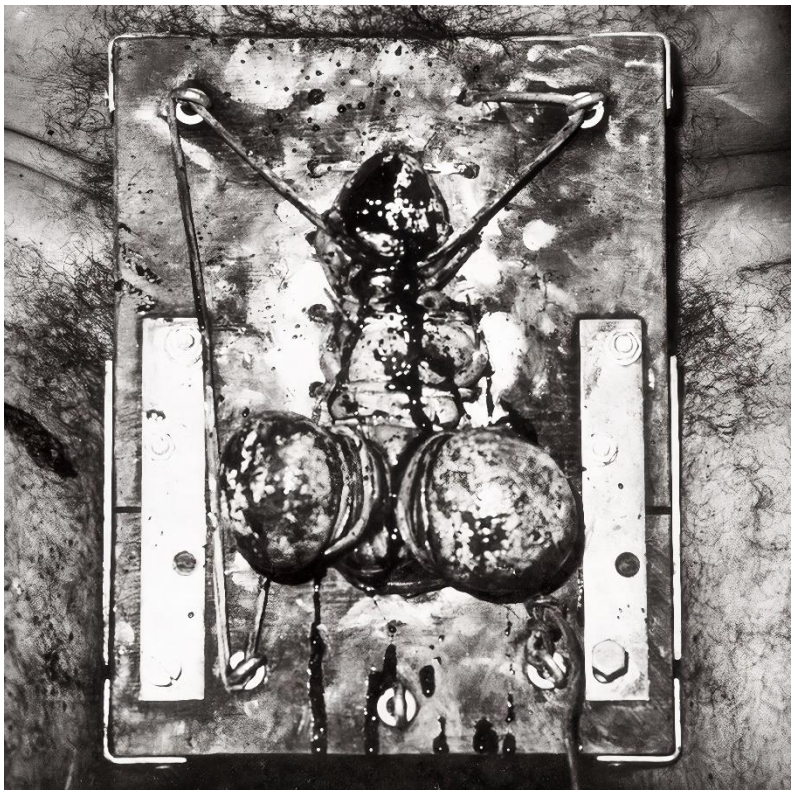
Robert Mapplethorpe (1946–1989) byl americký fotograf, jehož kontroverzní dílo významně ovlivnilo diskurz o hranicích umění, obscénnosti a kulturně relativní ošklivosti ve fotografii po roce 1945. Narodil se ve čtvrti Queens v New Yorku a studoval na Pratt Institute v Brooklynu, kde se začal věnovat různým uměleckým formám, včetně kresby, malby a sochařství[648]. Během studií na Pratt Institute se Mapplethorpeho zájem o umění rozšířil, a to nejen o různé techniky, ale také o zkoumání vztahu mezi estetikou a sexualitou. Tento zájem se stal základem jeho budoucí tvorby. Jeho zájem o fotografii se plně rozvinul v 70. letech 20. století, kdy začal experimentovat s Polaroidem a později přešel na středoformátové fotoaparáty, které mu umožnily dosáhnout vyšší technické kvality a detailnosti snímků, jež byly klíčové pro jeho estetické vize[649].

Mapplethorpeova tvorba se vyznačovala precizní technikou a formální dokonalostí, která kontrastovala s často provokativním obsahem jeho fotografií. Jeho dílo zahrnovalo široké spektrum témat, od portrétů celebrit a květinových zátiší až po explicitní zobrazení sexuality, včetně homoerotických, fetišistických a sadomasochistických scén[650]. Díky tomuto širokému záběru Mapplethorpe dokázal zaujmout různorodé publikum a jeho tvorba se stala klíčovým bodem diskusí o tom, kde leží hranice mezi uměleckým vyjádřením a obscénností. Právě tyto kontroverzní fotografie vyvolaly nejvíce diskusí o hranicích mezi uměním a obscénností a staly se předmětem intenzivní debaty o kulturně relativní ošklivosti. Význam těchto diskusí přesahuje estetické otázky a dotýká se širších kulturních a společenských témat, jako je vnímání těla, moci a identity v umění.

[648] (Robert Mapplethorpe, 2001)

[649] (Biography, n.d.)

[650] (Robert Mapplethorpe, 2001)



Robert Mapplethorpe, Untitled, From the series „X Portfolio“, cca. 1978.

Jedním z Mapplethorpeových nejznámějších a zároveň nejkontroverznějších děl je jeho autoportrét z roku 1978 ze série „X Portfolio“, na němž si umělec vkládá bič do konečníku. Tento snímek se stal symbolem Mapplethorpeovy odvahy testovat hranice vnímání těla a sexuality. Bič, zasunutý v konečníku, zde slouží jako silný vizuální prostředek, který nejen že provokuje a znepokojuje, ale zároveň evokuje otázky týkající se moci, kontroly a sebepoškozování. Umělec zde nejen odhaluje svou fyzickou zranitelnost, ale i to, jak sexualita může být vnímána jako akt vzpoury proti společenským normám. Přes explicitní obsah zůstává tento autoportrét důležitým příspěvkem k diskusi o hranicích mezi uměním a pornografií, protože zpochybňuje naše představy o tělesnosti a osobní identitě.



Robert Mapplethorpe, Untitled, From the series „X Portfolio“, cca. 1978.

Tato fotografie, spolu s dalšími explicitními díly, které zobrazovaly homosexuální a BDSM praktiky, vyvolaly silné reakce veřejnosti a staly se předmětem právních sporů. Mapplethorpe tímto dílem nejen testoval hranice osobní svobody, ale také nastolil otázky o tom, co může a nemůže být považováno za umění. Jeho práce přispěla k širší diskusi o tom, jaký vliv má umění na společenské normy a jak se s ním vyrovnávají instituce, jako jsou galerie a muzea. Tyto snímky, prezentované v kontextu prestižních galerií a muzeí, vedly k diskusi o vztahu mezi obsahem děl a kontextem jejich prezentace, což otevřelo nové debaty o umělecké svobodě a odpovědnosti.



Robert Mapplethorpe, Untitled, From the series „X Portfolio“, cca. 1978.

V roce 1989 se retrospektivní výstava Mapplethorpeových děl nazvaná „The Perfect Moment“ stala centrem skandálu a právních sporů. Výstava obsahovala explicitní homosexuální a sadomasochistické fotografie, které vyvolaly silné reakce konzervativních politiků a části veřejnosti[651].

Fotografie, jako je snímek zobrazující pissingovou praktiku, byly mnohými vnímány jako vysoce provokativní, hraničící až s pornografií. Tento vizuální obsah, který byl dosud v galerijním prostředí ojedinělý, vyvolal ostré debaty o tom, co je přípustné v rámci umění a kde leží hranice mezi uměleckým vyjádřením a obscénností. Takovéto snímky nejenže narušily zavedené normy, ale rovněž podnítily otázky o tom, jakým způsobem by měla být prezentována explicitní díla v kulturních institucích. Senátor Jesse Helms byl jedním z hlavních kritiků Mapplethorpeovy tvorby, přičemž jeho útoky odhalovaly širší obavy a fantazie spojené s homosexualitou ve společnosti. Mapplethorpeův záměr však nebyl pouze

[651] (Morrison, 1991)

šokovat, ale také přinést do veřejného prostoru diskusi o tabuizovaných tématech a posunout hranice společenského vnímání sexuality a tělesnosti. Tato strategie umělce neustále vedla k překračování hranic toho, co bylo považováno za přijatelné, a k vyvolávání silných reakcí napříč různými společenskými vrstvami.

Mapplethorpeův důraz na vyvolání kontroverze však nebyl samoúčelný, ale měl za cíl zpochybnit a redefinovat zavedené kulturní normy. Tento přístup mu umožnil nejen oslovit širší publikum, ale také započít diskusi o svobodě uměleckého projevu a etických hranicích ve společnosti.[652].



Robert Mapplethorpe, Untitled, From the series „X Portfolio“, cca. 1978.

Kontroverze kolem Mapplethorpeovy tvorby vyvrcholila v letech 1989-1990, kdy Národní nadace pro umění (NEA) čelila tvrdému útoku za nepřímé financování údajně protikřesťanského díla Andrese Serrana a výstavy Mapplethorpeových fotografií, které někteří

[652] (Meyer, 2001)

považovali za pornografické[653]. Tento incident podtrhuje komplexní vztah mezi uměním, morálkou a zákonem, který je často v centru debat o kontroverzních uměleckých dílech.



Robert Mapplethorpe, Untitled, From the series „X Portfolio“, cca. 1978.

Mapplethorpe sám nikdy nepřijal označení své tvorby za šokující, tvrdil, že cítil potřebu tyto fotografie vytvořit[654]. Jeho dílo vyvolávalo a stále vyvolává rozporuplné reakce. Někteří v něm vidí umělce, který dával prostor menšinám a zkoumal hranice krásy a estetiky. Jiní ho označují za fetišistu, který objektivizoval své modely pro uspokojení cizích tužeb[655]

Snímky, jako je detail mužské ruky manipulující s vlastním tělem, mohou být interpretovány jako ztělesnění tohoto sporu. Na jedné straně jde o zkoumání fyzické reality, na druhé straně je to obraz, který může vyvolávat silné emocionální reakce, sahající od

[653] (Kammen, 1996)

[654] (O., 2017)

[655] (Stejskal, 2019)

fascinace po odpor. Tento vizuální obsah otevírá debaty o hranicích toho, co je ve fotografii přípustné a jakým způsobem má být lidská tělesnost prezentována.



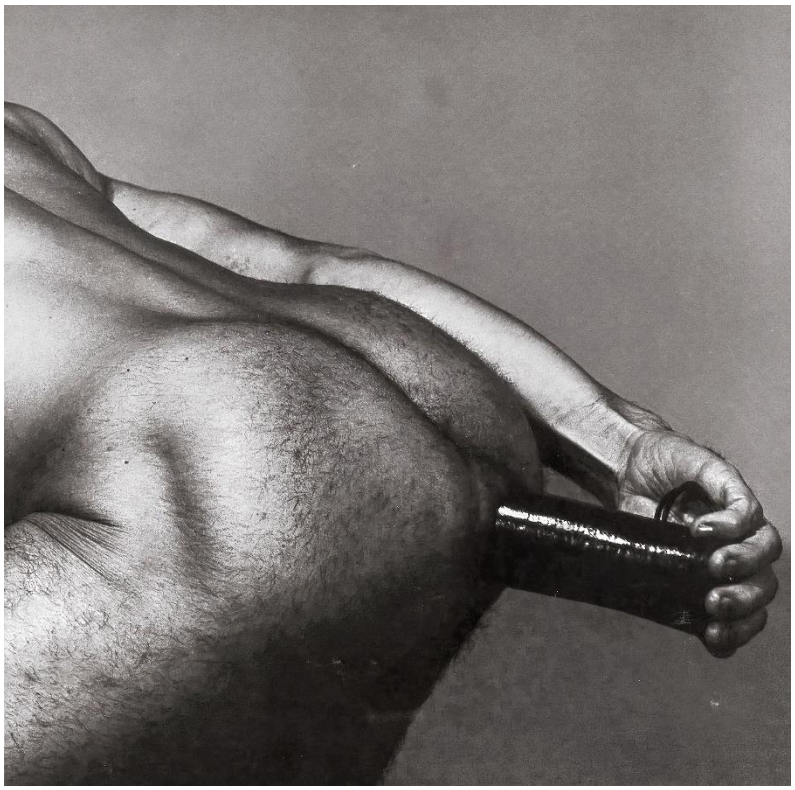
Robert Mapplethorpe, Leatherman, 1980.

Dave Hickey ve své analýze Mapplethorpeova díla argumentuje, že jeho fotografie jsou skandální právě proto, že zobrazují homoerotické scény a transgresivní stejnopohlavní akty jako přitažlivé a krásné. Tato „subverzivní krása" portrétuje to, co společnost vnímá jako negativní, v krásném světle[656]. Fotografie spoutaného muže v kůži a další podobné výjevy nabízejí vhled do světa BDSM komunity, prezentovaného s důrazem na estetickou rafinovanost.

Tento koncept subverzivní krásy přináší nový pohled na Mapplethorpeovu tvorbu a vyvrací představu, že umění, které je vizuálně atraktivní, nemůže zároveň provokovat a zpochybňovat zavedené hodnotové systémy. Koncept subverzivní krásy v Mapplethorpeově

[656] (Roche, 2023), s. 288.

tvorbě lze interpretovat jako snahu o narušení binárních opozic mezi „vysokým“ a „nízkým“ uměním, mezi estetickou hodnotou a provokativním obsahem. Takové obrazy překračují tradiční vnímání krásy a ideálu, přičemž odhalují hluboce zakořeněné společenské normy a předsudky týkající se sexuality a lidského těla. Mapplethorpe využívá svůj jedinečný vizuální jazyk k odhalení komplikovaných sociálních a kulturních struktur, které formují naše vnímání tělesnosti, sexuality a identity[657].



Robert Mapplethorpe, Untitled, From the series „X Portfolio“, cca. 1978.

Z perspektivy kulturního relativismu lze Mapplethorpeovo dílo interpretovat v kontextu jeho uměleckého zkoumání identity, sexuality a dynamiky moci, spíše, než je posuzovat pouze podle současných morálních standardů[658]. Tento přístup umožňuje jemnější ocenění kulturních a historických vlivů, které formovaly jeho dílo, a uznává složitost jeho uměleckých záměrů a rozmanité interpretace, které vyvolávají. Nicméně, Mapplethorpeova

[657] Tamtéž.

[658] (Hahn, 2023) a (Gardell, 2018)

tvorba, zejména jeho zobrazení černých mužských aktů, byla kritizována za posílení koloniálních a rasových stereotypů a také za svůj potenciál udržovat biopolitiku transatlantického obchodu s otroky[659]. Tato kritika zdůrazňuje napětí mezi oceňováním kulturní rozmanitosti a řešením etických problémů, zejména když se umělecká díla zabývají citlivými otázkami, jako je rasa a sexualita.

Dnes je Robert Mapplethorpe považován za klasika fotografie a jeho díla jsou zastoupena v mnoha významných uměleckých sbírkách[660]. Jeho tvorba nadále vyvolává diskuse o hranicích umění, estetice a společenských normách, což z něj činí významnou postavu v kontextu zkoumání fenoménu ošklivosti ve fotografii po roce 1945.

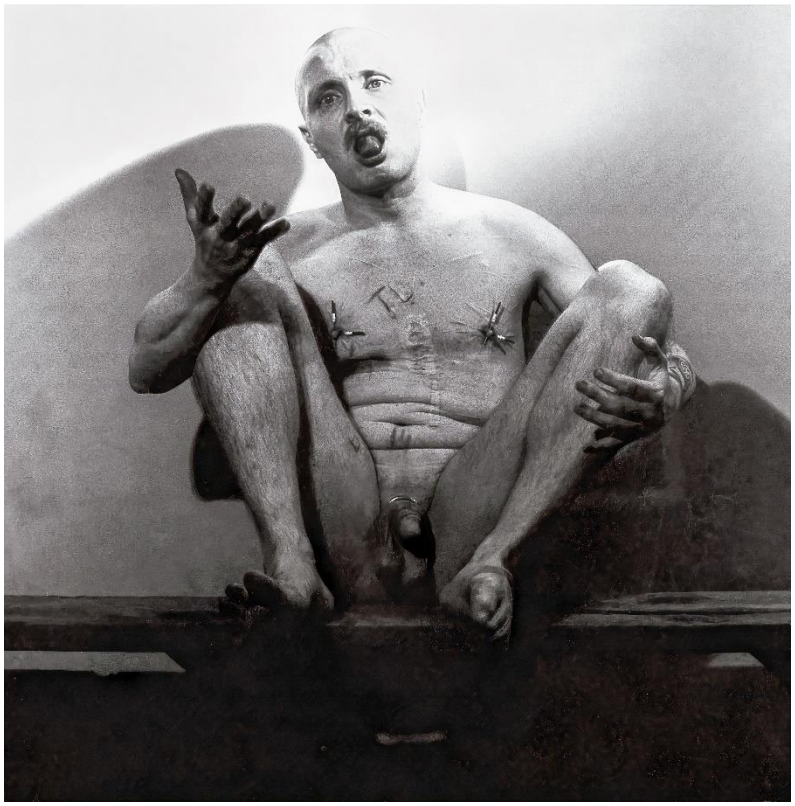


Robert Mapplethorpe, Untitled, From the series „X Portfolio“, cca. 1978.

[659] (Nixon, 2019)

[660] (Hartl, 2018)

Kontroverzní fotografie s obscénním obsahem, jako jsou ty Mapplethorpeovy, představují reprezentativní příklad fenoménu „kulturní a relativní ošklivosti“. Tato díla jasně demonstrují, jak může být vnímání ošklivosti a krásy hluboce subjektivní a závislé na kulturním kontextu, osobních hodnotách a příslušnosti k určité společenské skupině. V době jejich uvedení část společnosti považovala tyto fotografie za šokující, odporné a morálně nepřijatelné, zatímco jiná část, zejména příslušníci LGBT a BDSM komunit, je vnímala jako krásné, esteticky hodnotné a osvobozující. Tato dichotomie v recepci Mapplethorpeova díla poukazuje na relativitu estetických soudů a zdůrazňuje, že koncept ošklivosti není univerzální, ale je formován sociálními, kulturními a historickými faktory. Zároveň tato situace vyvolává otázky o roli umění ve společnosti, jeho schopnosti překračovat zavedené normy a vyvolávat diskuse o tabuizovaných tématech.



Robert Mapplethorpe, Untitled, From the series „X Portfolio“, cca. 1978.

Ze zmiňovaných důvodů je možné tuto část kontroverzního díla Mapplethorpa zařadit do typologizační kategorie „kulturní a relativní ošklivost“. Protože řada děl autora zobrazuje prvky fetišizujícího násilí hraničící až se sadomasochistickým sebepoškozováním,

je možné rovněž relevantně uvažovat o tom, že tyto snímky je možné zařadit do kategorie „psychologická a emocionální ošklivost“, protože u některých diváků mohou vyvolat silné emoce odporu, zhnusení i podprahové pocity bolesti. Protože v 80. letech 20. století byla homosexuální BSDM komunita většinovou společností ostrakizována jako celek, tak z této perspektivy je možné některé Mapplethorpovy fotografie taktéž zarámovat do kategorie „sociální a politická ošklivost“.

Mapplethorpeův případ ilustruje, jak může být vnímání ošklivosti a krásy subjektivní a závislé na kulturním kontextu a osobních hodnotách pozorovatele, a zároveň poukazuje na komplexní vztah mezi uměním, společností a morálkou.



Robert Mapplethorpe, Untitled, From the series „X Portfolio“, cca. 1978.

5.9. Nan Goldinová

Nan Goldinová, narozená 12. září 1953 ve Washingtonu, D.C., je americká fotografka známá svým upřímným a intimním zachycením undergroundové kultury, LGBTQ+ komunity a osobních vztahů. Vyrůstala na předměstí Bostonu, což ji formovalo v jejím vnímání světa a inspirovalo její zájem o dokumentování okrajových komunit. Své první fotografické zkušenosti získala v mládí, kdy se setkala s umělci a aktivisty působícími mimo hlavní kulturní proud, kteří hráli klíčovou roli v její pozdější tvorbě. Fotografickou kariéru započala v 70. letech dokumentováním drag queen komunity, což ji přivedlo k zevrubnému zkoumání identit a vztahů ve společensky vyloučených skupinách[661]. Její tvorba je charakteristická syrovým, nefiltrovaným pohledem na život, lásku a ztrátu, často zobrazujícím témata, která společnost považuje za kontroverzní nebo tabuizovaná.

Goldinová se proslavila především svým ikonickým dílem „The Ballad of Sexual Dependency“[662], rozsáhlým fotografickým projektem, který začal v roce 1979 a pokračoval po celá 80. léta. Tento soubor představuje vizuální deník zachycující intimní momenty ze života autorky a jejích přátel, převážně z LGBTQ+ komunity, umělců a outsiderů v New Yorku[663]. Fotografie v tomto cyklu zobrazují syrové a často znepokojující scény, včetně drogové závislosti, domácího násilí a sexuální intimity, čímž odhalují komplexní realitu mezilidských vztahů a osobních zápasů. V kontextu dějin umění lze „The Ballad of Sexual Dependency“ vnímat jako zásadní příspěvek k diskurzu o reprezentaci marginalizovaných skupin a subkultur. Goldinová svým důrazem na empatii a lidskost svých subjektů penetruje stereotypní představy o LGBTQ+ komunitě a dalších outsiderech, čímž se zapojuje do širší diskuse o diverzitě a sociální inkluzi.

---

[661] (Nan Goldin, 2001)

[662] Poznámka: Do českého jazyka bychom mohli tento název fotografické cyklu Nan Goldinové přeložit jako „Balada o sexuální závislosti“.

[663] (The Ballad of Sexual Dependency, 2001)



Nan Goldin, Nan One Month After Being Battered, From the series „The Ballad of Sexual Dependency“, 1984.

V rámci „The Ballad of Sexual Dependency“ Goldinová neváhala zachytit i vlastní traumatické zkušenosti. Jednou z nejpůsobivějších fotografií tohoto souboru je „Nan One Month After Being Battered“ z roku 1984, autoportrét zachycující autorku s viditelnými následky fyzického napadení jejím tehdejším partnerem. Tento snímek se stal emocionálním vrcholem celého díla, odhalujícím hluboké osobní i společenské problémy spojené s domácím násilím[664]. Goldinová tímto způsobem otevřeně konfrontuje diváky s realitou fyzického zneužívání a osobní tragédie, čímž přispívá k širší diskusi o těchto závažných tématech.

Soubor „The Ballad of Sexual Dependency“ není jen sbírkou fotografií, ale celistvým uměleckým dílem, které bylo původně prezentováno jako promítání diapozitivů doprovázené hudbou. Tato forma prezentace umožnila Goldinové vytvořit poutavý narativ, který diváky vtahuje do intimního světa jejích subjektů[665]. Fotografie v tomto cyklu zachycují širokou škálu emocí a situací, od okamžiků něhy a lásky až po scény konfliktu a bolesti, čímž vytvářejí komplexní portrét lidské existence v její surové podobě.

[664] (Mount, 2017)

[665] (Mazzucchelli, 2017)

Nan Goldinová ve své fotografické praxi často přistupuje k tématům, která mohou být vnímána jako morálně a eticky problematická. Její záběry zachycující kontroverzní aspekty lidské zkušenosti, jako jsou drogová závislost, prostituce či domácí násilí, balancují na hranici přijatelnosti. Charakteristický pro její tvůrčí metodu je absence morálního soudu; místo toho Goldinová usiluje o objektivní prezentaci reality v její neeufemizované podobě, bez zjevné cenzury či stylizace. Tímto přístupem staví diváka před témata, jež jsou společností často přehlížena nebo opomíjena. Goldinová tak prostřednictvím svých fotografií otevírá prostor pro reflexi těchto citlivých společenských fenoménů, aniž by je apriorně morálně odsuzovala. Tímto svébytným tvůrčím postojem, který upřednostňuje dokumentární autenticitu před estetizací, Goldinová výrazně přispívá k rozšiřování hranic toho, co je v umělecké tvorbě považováno za akceptovatelné a relevantní[666].



Nan Goldin, Rebecca at the Russian Baths, New York City, From the series „The Ballad of Sexual Dependency“, 1985.

Nan Goldinová ve své tvorbě zachytila nejen následky násilí, ale také tísnivé a odvrácené tváře života v komunitě drogově závislých lidí žijících promiskuitním životem na okraji společnosti. V rámci díla „The Ballad of Sexual Dependency“ Nan Goldinové se fenomén ošklivosti může projevovat také prostřednictvím zobrazení špíny a zanedbaného stavu prostředí, v němž žili příslušníci drogové komunity. Dané záběry vytváří kontrast k

[666] (Mount, 2017)

jiným, intimnějším momentům zachyceným v rámci téhož cyklu, čímž umocňují celkový dojem rozporuplnosti a protrápené lidské zkušenosti, kterou Nan Goldinová ve svém díle zachycuje a dokumentuje.

Tyto snímky Goldinové, prosycené surovou a bezprostřední intimností, nepředstavují pouze voyeuristické prvky[667], ale v nich lze nalézt i prvky fenoménu ošklivosti, které se v cyklu „The Ballad of Sexual Dependency" objevují v několika podobách. Z hlediska toho, že Goldinová předkládá intenzivní sondu do života lidí na okraji společnosti, může to u konzervativnějších diváků vyvolávat pocit odporu a odsouzení nespořádaného životního stylu, což může vycházet z morální a etické ošklivosti dané tematiky. Proto lze vybraná díla z cyklu zařadit do stejnojmenné kategorie ošklivosti, jak je definována v rámci teoretického výzkumu této disertační práce.



Nan Goldin, Heart-Shaped Bruise, NYC, From the series „The Ballad of Sexual Dependency", 1980.

Stejně tak je možné fotografie zachycující následky násilí ve fotografované komunitě zařadit do kategorie „ošklivost zobrazování násilí a smrti". Vzhledem k tomu, že některé fotografie Nan Goldinové zachycují následky fyzického zranění nebo osoby v depresivních a sklíčených stavech, mohou v divákovi iniciovat emoce vyjadřující nepříjemný pocit bolesti.

[667] (Poláček, 2015)



Nan Goldin, Untitled, From the series „The Ballad of Sexual Dependency“, 1980.

Z tohoto důvodu je možné vybraná díla Nan Goldinové zařadit také do typologizační kategorie „psychologická a emocionální ošklivost“, neboť tato díla v divákovi mohou vyvolávat silné emoce a zážitky spojené s pocity úzkosti, deprese či utrpení. Konečně, fenomén „kulturní a relativní ošklivosti“ se zde také uplatňuje, neboť život drogově závislých může běžnému divákovi připadat ošklivý, zatímco kunsthistorici a znalci umění mohou v Goldinové díle spatřovat krásu, dokumentární autenticitu a vysokou estetickou působivost.

Celkově lze konstatovat, že výskyt fenoménu ošklivosti v tvorbě Nan Goldinové není samoúčelný, ale stává se nástrojem pro odhalování niterných pravd o lidské zkušenosti. Skrze své snímky autorka zkoumá temné kouty lidské psychiky a společnosti, přičemž divákovi nabízí možnost konfrontovat se s vlastními předsudky a stereotypy. Goldinová tak vytváří prostor pro empatii a porozumění vůči těm, kteří jsou často odsunuti na okraj společnosti a stigmatizováni díky nepochopení a intoleranci.

V konečném důsledku Nan Goldinová svým důrazem na autenticitu a upřímnost proměňuje samotné vnímání ošklivosti. Její dílo nás vybízí k přehodnocení zažitých estetických a morálních kategorií, k nalézání krásy a lidskosti i tam, kde bychom je nečekali.

5.10. Rimaldas Viksraitis

Rimaldas Viksraitis, narozený v roce 1954 v Litvě, je pozoruhodný fotograf, jehož tvorba se zaměřuje na dokumentování venkovského života v jeho rodné zemi[668]. Jeho dílo, charakteristické svým syrově dokumentárním přístupem, nabízí unikátní pohled na každodenní realitu litevského venkova, často zachycený s notnou dávkou humoru, ale zároveň s temnými podtóny[669].

Viksraitis začal fotografovat již v mladém věku, kdy pracoval jako asistent fotografa v místním kulturním centru. Tato zkušenost položila základy jeho budoucí kariéry a uměleckého směřování[670]. Jeho tvorba se vyznačuje nekonvenčním přístupem k zobrazování venkovského života, kde se prolíná realita s prvky surrealismu a provokace[671].

Jedním z nejvýznamnějších a nejznámějších cyklů Viksraitise je „Grimaces of the Weary Village“[672], který vyšel v knižní podobě v roce 2011[673]. Tento soubor fotografií, pořízený v průběhu několika desetiletí mezi léty 1976 až 2006, nabízí syrový a nezaretušovaný pohled na život v litevských vesnicích. Viksraitis v něm zachycuje scény, které by mnozí mohli považovat za kontroverzní nebo dokonce šokující. Jeho fotografie často zobrazují vesničany v různých stádiích opilosti, jak se oddávají bizarním a chaotickým aktivitám[674].

---

[668] (Rimaldas Viksraitis: Bio, n.d.)

[669] (Adomaitis, 2009)

[670] (Rimaldas Viksraitis: Bio, n.d.)

[671] (Hagan, 2009)

[672] V českém jazyce by to šlo přeložit takto: „Grimasy unavené vesnice“.

[673] (Viksraitis, 2011)

[674] (Hagan, 2009)



Rimaldas Viksraitis, Untitled, From the series „Grimaces of the Weary Village“, 1976–2006.

V tomto cyklu se Viksraitis nebojí explicitně zachytit nahotu nedokonalých těl vesničanů, čímž konfrontuje diváka s fyzickou ošklivostí, která se vymyká konvenčním představám o kráse. Jeho snímky ukazují těla poznamenané těžkou prací, věkem a životním stylem, který často zahrnuje nadměrné užívání alkoholu. Tímto způsobem Viksraitis vytváří vizuální narativ, který balancuje na hraně mezi dokumentem a uměleckou provokací[675].



Rimaldas Viksraitis, Untitled, From the series „Grimaces of the Weary Village“, 1976–2006.

[675] (Adomaitis, 2009)

Viksraitisovy fotografie také často zachycují sexuálně laděné chování vesničanů, které je prezentováno bez příkras a cenzury. Tyto scény, ač mohou být pro některé diváky znepokojující, jsou součástí autorova upřímného a nekompromisního pohledu na realitu venkovského života. Tímto přístupem autor otevírá diskurs o morální a etické ošklivosti, kdy jeho fotografie mohou být vnímány jako kontroverzní nejen kvůli zobrazovanému obsahu, ale i kvůli samotnému aktu fotografování těchto intimních a často ponižujících momentů[676].



Rimaldas Viksraitis, Untitled, From the series „Grimaces of the Weary Village", 1976–2006.

Přestože Viksraitisova tvorba může být pro mnohé diváky náročná na přijetí, nelze jí upřít uměleckou hodnotu a sociální význam. Jeho dílo získalo mezinárodní uznání v roce 2009, kdy obdržel cenu Discovery Award na prestižním fotografickém festivalu v Arles. K tomuto úspěchu významně přispěla podpora známého britského fotografa Martina Parra, který fotografovu tvorbu objevil a propagoval[677].

[676] (Hagan, 2009)

[677] Tamtéž.



Rimaldas Viksraitis, Untitled, From the series „Grimaces of the Weary Village“, 1976–2006.

Viksraitisův fotografický styl je charakteristický svou syrovostí a autenticitou. Autor často používá blesk, který dodává jeho snímkům surrealistický nádech a zdůrazňuje bizarnost zachycených scén. Tento technický přístup ještě umocňuje dojem neupravené reality a přispívá k celkové atmosféře jeho díla[678]. Vizuální zážitek, jenž je výsledným efektem tohoto autorova cyklu, má schopnost diváka nejen pohltit a vtáhnout do zobrazeného světa, ale zároveň v něm vyvolává pocity neklidu a konfrontace s realitou, která není estetizována. Recipient je tak vystaven působení obrazu, jenž mu předkládá skutečnost v její syrovosti a autenticitě, aniž by se uchyloval k jejímu zkrášlování či idealizaci. Tato nekompromisní vizuální výpověď nutí diváka opustit bezpečnou zónu estetického zalíbení a konfrontovat se světem, jenž může být znepokojivý, ale o to více pravdivý a naléhavý.

V kontextu fenoménu ošklivosti ve fotografii po roce 1945 představuje tvorba Rimaldase Viksraitise nezanedbatelný příspěvek. Jeho dílo nabízí komplexní pohled na fyzickou i morální ošklivost, zachycenou s nemilosrdnou upřímností a bez snahy o estetizaci. Z této skutečnosti lze usuzovat, že řadu snímků z autorova cyklu „Grimaces of the Weary Village“ lze opodstatněně zařadit do typologizačních kategorií „fyzická ošklivost“ a „morální a etická ošklivost“. Při zohlednění nevábného vykreslení sociálních reálií venkovského života

[678] (Adomaitis, 2009)

je navíc možné tyto fotografie identifikovat také do kategorie „sociální a politická ošklivost“. Viksraitisovy fotografie tak představují cenný materiál pro zkoumání různých aspektů ošklivosti v rámci fotografického média a nabízejí mnohovrstevnatý vhled do této problematiky. Jeho dílo je důkazem, že i ošklivost může být v rukou talentovaného umělce mocným nástrojem pro sdělení hlubších pravd o světě a lidské existenci.



Rimaldas Viksraitis, Untitled, From the series „Grimaces of the Weary Village“, 1976–2006.

Viksraitisův razantní a otevřený přístup k zachycování fyzické nedokonalosti a morálního úpadku vesnického prostředí vytváří vizuální narativ, který věrně reflektuje opomíjené či záměrně zamlčované aspekty lidské existence. Tímto přístupem fotograf záměrně provokuje a vybízí diváka k zamyšlení nad hranicemi zobrazitelného a tím zároveň podněcuje diskusi o roli fotografie v dokumentování a interpretaci reality. Autor se nebojí ukázat i ty nejošklivější a nejnepříjemnější stránky venkovského života, čímž odhaluje hlubší pravdy o lidské společnosti a jejích nedostatcích. Jeho snímky tak fungují jako nelichotivé, ale o to pravdivější zrcadlo nastavené světu, které nutí diváka přehodnotit své vnímání reality a zamyslet se nad často přehlíženými problémy.

Lze tedy konstatovat, že Viksraitisovo dílo představuje nezanedbatelný příspěvek k fenoménu ošklivosti ve fotografii po roce 1945, neboť svým přímočarým pohledem na nižší vrstvy venkovské společnosti otevírá nové perspektivy chápání sociálních a kulturních problémů. Jeho fotografie jsou cenným svědectvím o životě na okraji společnosti a o lidech,

kteří jsou často opomíjeni či marginalizováni. Viksraitis tak dává hlas těm, kteří by jinak zůstali neslyšeni, a upozorňuje na jejich každodenní strasti a zápasy. Tímto způsobem jeho dílo přispívá k širší debatu o sociální nerovnosti, chudobě a vyloučení, stejně jako o roli umění při řešení těchto palčivých otázek.

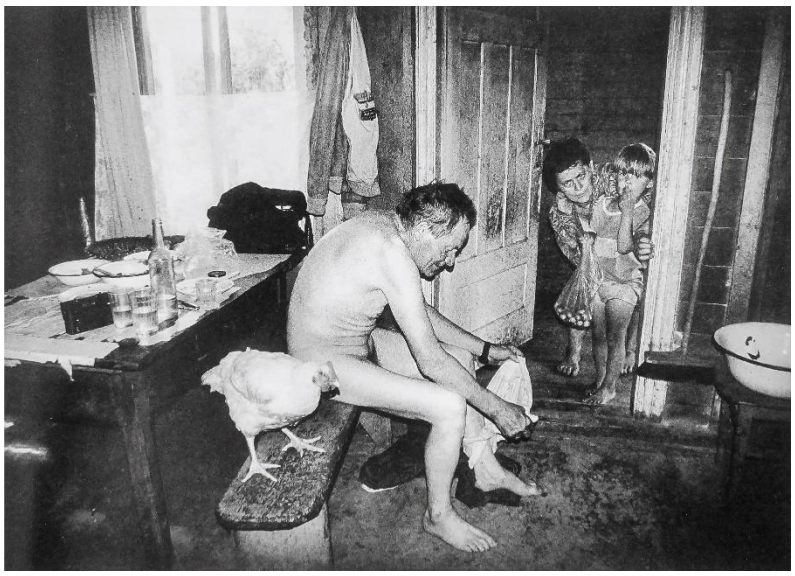


Rimaldas Viksraitis, Untitled, From the series „Grimaces of the Weary Village“, 1976–2006.

Fotograf prostřednictvím svých fotografií vyzývá diváka, aby se zamyslel nad opomíjenými či záměrně ukrývanými aspekty lidské existence. Tím přispívá k širšímu dialogu o roli fotografie v zobrazování reality a o hranicích mezi dokumentem a uměleckou provokací. Jeho snímky jsou výzvou k přehodnocení našich představ o tom, co je v umění přijatelné a co nikoliv, a nabádají nás k větší otevřenosti a empatii vůči těm, kteří žijí na okraji společnosti. Viksraitisovo dílo tak má nejen uměleckou, ale i významnou společenskou hodnotu, neboť otevírá oči a srdce diváků pro často přehlížené problémy a utrpení druhých.

Nicméně ve srovnání s kontroverzním ukrajinským fotografem Borisem Michajlovovem, který kontaminoval svůj dokumentární cyklus „Case History“, pojednávající o životě lidí bez domova, cílenou manipulací a aranžovaností, tak Viksraitis působí jako nezúčastněný pozorovatel, který zachycuje realitu a lidí v ní tak, jak je v tu chvíli za svým fotoaparátem viděl. Jeho přístup se tak vyznačuje jistou autenticitou a upřímností, která je nedílnou součástí jeho fotografického stylu. Na rozdíl od cílené inscenace Michajlovova díla, Autor volí spíše dokumentární a nezávislý pohled, který věrně reflektuje životní podmínky v

litevských venkovských oblastech. Jeho snímky tak představují nezprostředkovaný vhled do těchto zemědělských komunit a jejich každodenní existence.



Rimaldas Viksraitis, Untitled, From the series „Grimaces of the Weary Village“, 1976–2006.

Viksraitisova tvorba je tak cenným příspěvkem k diskusi o roli fotografie v dokumentování a interpretaci reality, stejně jako o etických hranicích umělecké tvorby. Jeho dílo ukazuje, že i bez manipulace a inscenace lze vytvořit silné a působivé obrazy, které mají schopnost oslovit diváka a přimět ho k zamyšlení. Zároveň jeho snímky dokazují, že i zdánlivě obyčejné a všední situace mohou skrývat niterné pravdy o lidské existenci a společnosti jako takové. Viksraitisův přístup tak představuje alternativu k často kontroverzním a provokativním dílům jiných fotografů, kteří se zabývají podobnými tématy, a ukazuje, že i střízlivý a nemanipulativní pohled může mít velkou uměleckou i společenskou hodnotu.

5.11. James Nachtwey

James Nachtwey, narozený 14. března 1948 v Syracuse ve státě New York, je považován za jednoho z nejvýznamnějších válečných fotografů současnosti[679]. Jeho kariéra fotožurnalisty začala v roce 1981, kdy se vydal dokumentovat konflikty po celém světě jako nezávislý fotograf. Nachtwey se proslavil svými sugestivními snímky zachycujícími hrůzy válek a lidské utrpení v místech jako El Salvador, Rwanda, Bosna a mnoho dalších[680].



James Nachtwey, Rwanda (from book „Inferno"), 1994.

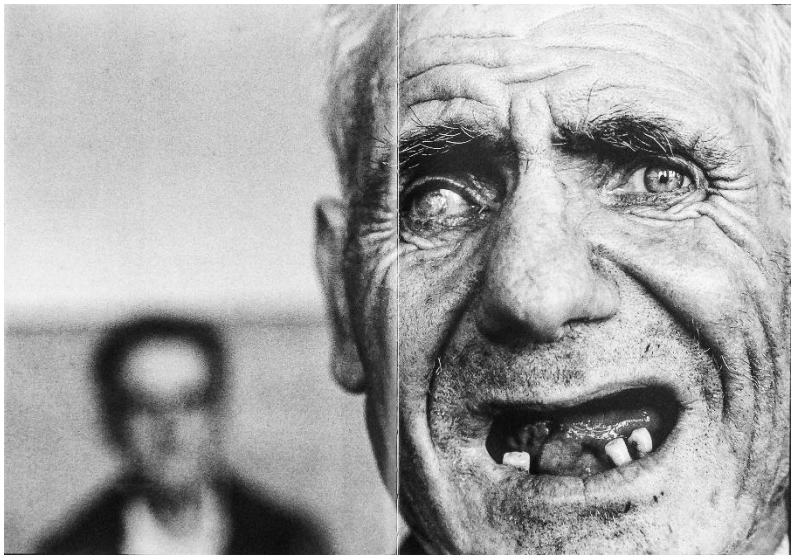
Nachtweyho práce se vyznačuje nesmlouvavým pohledem na realitu válečných konfliktů a humanitárních krizí. Jeho fotografie často zobrazují extrémní lidské utrpení a jsou publikovány v prestižních časopisech jako TIME, pro který pracoval více než tři desetiletí[681].

[679] (James Nachtwey, 2001)

[680] Tamtéž.

[681] Tamtéž.

Sám fotograf shrnul své poslání slovy: „*Byl jsem svědkem a tyto fotografie jsou mým svědectvím. Události, které jsem zaznamenal, by neměly být zapomenuty a nesmí se opakovat.*“[682] Tímto výrokem autor zdůrazňuje význam své tvorby jako nástroje paměti a varování, který má přispět k prevenci opakování takových tragických událostí.



James Nachtwey, Romania (from book „Inferno“), 1990.

Jedním z nejvýznamnějších děl Jamese Nachtweyho je kniha „Inferno“, která vyšla na sklonku 20. století. Tato rozsáhlá publikace obsahuje 382 černobílých fotografií pořízených v letech 1990-1999 v oblastech postižených válkami, hladomory a humanitárními krizemi[683]. Kniha je koncipována jako „průvodce peklem“ a zahrnuje snímky z Rumunska, Somálska, Indie, Súdánu, Bosny, Rwandy, Zairu, Čečenska a Kosova[684].

Nachtweyho fotografie v této knize představují nekompromisní vizuální svědectví o lidském utrpení a devastujících důsledcích válečných konfliktů. Svým přímočarým a syrově realistickým přístupem fotograf odhaluje často nepříjemnou a znepokojivou realitu, která je však nezbytná pro pochopení hloubky lidské tragédie v těchto oblastech. Publikace tak

[682] (Photography by James Natchtwey, n.d.)

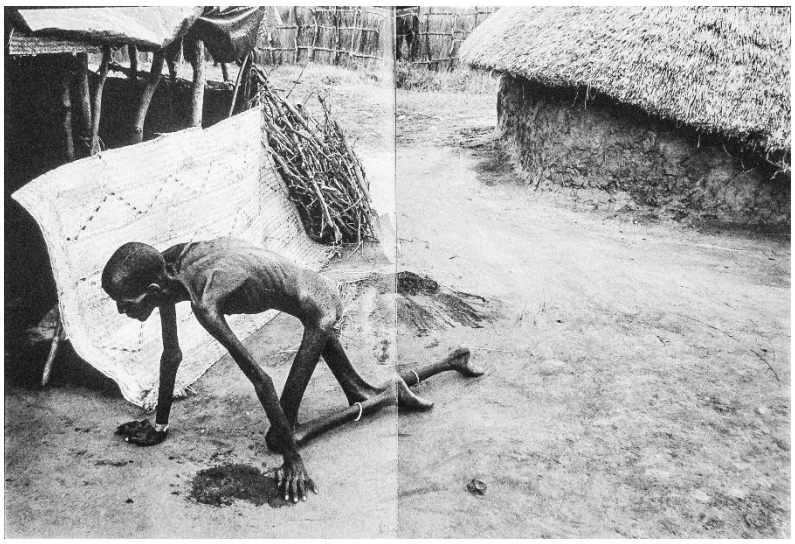
[683] (Sante, 1999)

[684] (Cruickshank, 2000)

představuje nejen významný dokument své doby, ale také naléhavou výzvu k zamyšlení nad příčinami a důsledky násilí v moderním světě.

Nachtweyho snímky v tomto souboru mají schopnost vyvolat silné emoce a empatie u diváka, neboť konfrontují publikum s krutou realitou válečných konfliktů a humanitárních katastrof. Fotograf se nebojí ukázat i ty nejtemnější stránky lidské existence, čímž apeluje na morální svědomí společnosti a vyzývá k aktivnímu postoji proti násilí a utrpení. Svým komplexním a mnohovrstevnatým přístupem tak Nachtwey vytváří působivý dokument, který má potenciál ovlivnit vnímání a postoje veřejnosti k těmto závažným tématům.

Tato zásadní monografie, která je považována za stěžejní dílo tohoto slavného fotožurnalisty, je nejen dokumentací moderních konfliktů, ale také silným varováním před opakováním takových událostí[685].



James Nachtwey, Sudan (from book „Inferno“), 1993.

V rozhovoru, který poskytl v roce 2000, Nachtwey zdůrazňuje, že jeho fotografie mají primárně sloužit jako nástroj sociálního uvědomění, nikoli jako estetický objekt. Jeho cílem je, aby divák reagoval emocionálně, intelektuálně a morálně na zobrazené utrpení, nikoli aby obdivoval techniku nebo kompozici snímků. Vysvětlil, že zachycení krásy v tragických

[685] (Inferno by James Nachtwey, 2014)

situacích není v rozporu s jeho záměrem, ale že právě tato krása může učinit obrazy přístupnějšími a účinnějšími ve své snaze přimět diváka k zamyšlení nad zobrazovanými událostmi[686].

Nachtwey ve svých fotografiích nezobrazuje jen hrůzy války, ale také zachycuje momenty lidskosti a naděje uprostřed utrpení. Jak sám říká: „*Snažím se zaznamenávat okamžiky krásy mezi lidmi. Myslím, že v této knize uvidíte [...] obrazy, kde se lidé k sobě natahují, kde se navzájem hladí nebo se dotýkají něžným způsobem – vyjadřují lidskou krásu uprostřed utrpení. To je to, co podle mě dává ‚Infernu' jeho základní naději.*“[687]

Nachtweyho přístup k fotografování v extrémních podmínkách je charakterizován respektem k fotografovaným subjektům a snahou o transparentnost vlastní přítomnosti. Jak vysvětluje: „*Když se k lidem přibližuji, dělám to s respektem, s úctou; dělám to pomalu a jemně a přemýšlím o tom, jak se pohybuji, jak mluvím a jak používám fotoaparát. Dávám jim najevo, že si vážím jich a toho, čím procházejí*“[688].

Autorovy fotografie, ačkoliv zachycují momenty lidskosti a naděje, jsou neodmyslitelně spjaty s fenoménem ošklivosti, který vyplývá ze zobrazování smrti, utrpení a devastujících následků válečných konfliktů. Divák je konfrontován s nepříjemnou a znepokojivou realitou, která vyvolává pocity odporu, hrůzy a znechucení. Ošklivost zde slouží jako mocný nástroj k probuzení emocí a k apelu na morální svědomí společnosti.

Nachtweyho snímky mrtvých a zraněných těl, zmrzačených obětí a zoufalství přeživších představují vizuální šok, který narušuje naše estetické a emocionální vnímání. Ošklivost zde není samoúčelná, ale má důležitou roli v odhalování krutosti a absurdity války. Konfrontace s těmito obrazy nás nutí přehodnotit naše postoje a hodnoty a zamyslet se nad

[686] (Cruickshank, 2000)

[687] Tamtéž.

[688] Tamtéž.

příčinami a důsledky násilí v moderním světě. Zároveň však Nachtweyho schopnost nacházet krásu a lidskost i v těch nejtemnějších okamžicích dodává jeho snímkům nadčasový rozměr a univerzální poselství o odolnosti lidského ducha. Tyto momenty něhy a sounáležitosti kontrastují s všudypřítomnou ošklivostí a vytvářejí tak komplexní a emocionálně silný obraz lidské existence v mezních situacích.

Fotografův přístup k pořizování snímků v extrémních podmínkách, charakterizovaný respektem a empatií k fotografovaným subjektům, mu umožňuje proniknout za povrchní ošklivost a zachytit hlubší lidskou pravdu. Jeho snímky tak nejsou pouhým voyeurismem či exploatací utrpení, ale autentickým svědectvím o lidské bolesti a naději.

V kontextu fenoménu ošklivosti ve fotografii po roce 1945 představuje Nachtweyho dílo významný příspěvek k diskusi o etických a morálních aspektech zobrazování násilí a smrti. Jeho snímky nás konfrontují s nejtemnějšími stránkami lidské existence a vyzývají nás k zamyšlení nad naší vlastní rolí a odpovědností v světě plném konfliktů a utrpení.



James Nachtwey, Somalia (from book „Inferno“), 1992.

Fotograf se ve své práci snaží zachytit univerzální symboly lidského utrpení a odolnosti. Mnoho jeho snímků připomíná klasické nebo biblické motivy, což Nachtwey vysvětluje takto: „*Je absurdní si myslet, že chodíme kolem a snažíme se napodobovat obrazy z*

minulosti – to je nesmysl. Bližší pravdě je, že tito malíři a sochaři z renesančního a klasického období vytvářeli své umění ze samotného života“[689]. Nachtwey tak zdůrazňuje, že jeho tvorba není pouhým napodobováním historických uměleckých děl, ale autentickým zachycením reality, která sama o sobě obsahuje nadčasové a univerzální motivy. Své snímky chápe jako svědectví o lidské zkušenosti, která přesahuje konkrétní historický okamžik a dotýká se základních otázek lidské existence.



James Nachtwey, Zaire (from book „Inferno“), 1994.

Nachtweyho dílo vyvolává otázky o etice zobrazování lidského utrpení. Sám fotograf k tomu říká: „*Myslím, že je důležité dát lidem respekt za to, že jsou schopni vyrovnat se s pravdou, vyrovnat se s realitou, vypořádat se s ní a mít na ni nějakou skutečnou, hodnotnou reakci*“[690]. Autor tím vyjadřuje svou víru v schopnost diváků čelit i těm nejtěžším a nejbolestnějším aspektům reality a reagovat na ně smysluplným způsobem. Zároveň zdůrazňuje, že jeho cílem není šokovat, ale informovat a vyvolat diskusi o závažných společenských problémech. Nachtweyho přístup tak odráží hluboký respekt k lidské důstojnosti a snahu o etické a zodpovědné zacházení s obrazy utrpení. Jeho dílo nás vyzývá, abychom se aktivně zapojili do

[689] (Cruickshank, 2000)

[690] (Cruickshank, 2000)

diskuse o morálních a společenských otázkách, které válečné konflikty a humanitární krize vyvolávají. Konfrontací s realitou, která je často nepříjemná a znepokojivá, nás fotograf vybízí k tomu, abychom opustili svou lhostejnost a pohodlnost a stali se aktivními činiteli pozitivní změny ve světě.



James Nachtwey, Chechnya (from book „Inferno"), 1995-1996.

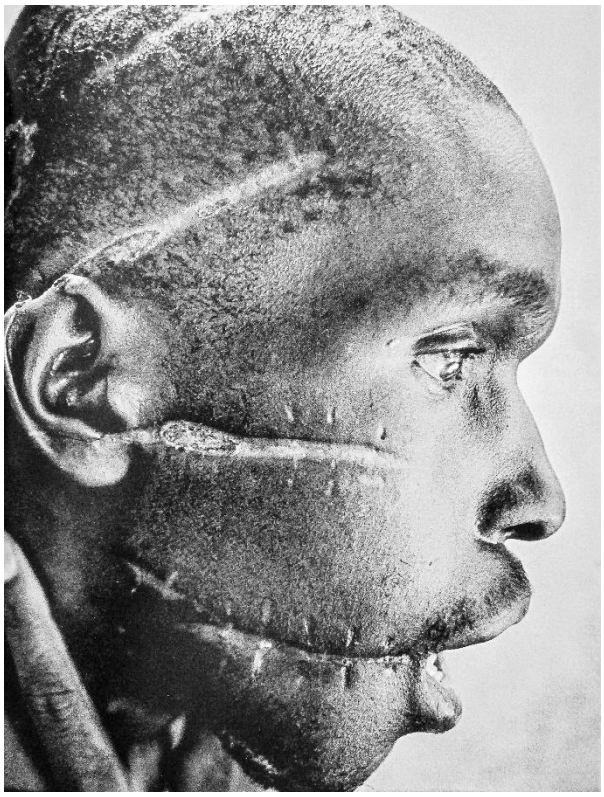
James Nachtwey svým dílem významně přispěl k dokumentaci a reflexi fenoménu ošklivosti ve válečné a humanitární fotografii po roce 1945, zejména v oblasti zobrazování násilí a smrti a z tohoto hlediska jej v této disertační práci řadím do typologizační kategorie „ošklivost zobrazování násilí a smrti". Jeho snímky zachycují brutální realitu válečných konfliktů a humanitárních katastrof s nekompromisní upřímností a syrovou naléhavostí. Nachtweyho fotografie konfrontují diváka s nejhoršími projevy lidské krutosti a utrpení, přičemž vizuální síla těchto obrazů slouží jako mocný nástroj pro vyvolání emocí a podnícení kritické reflexe.

Ze sekundárního hlediska je možné autorovy snímky zachycující utrpení lidí zařadit rovněž do kategorie „psychologické a emocionální ošklivosti", protože v divákovi iniciují vznik nepříjemných emocí spojených s vyvoláním podprahového pocitu bolesti a emocionálního znepokojení. Nachtweyho fotografie nás nutí čelit lidské bolesti a zoufalství v jejich nejsyrovější podobě, což může vést k pocitům úzkosti, bezmoci a existenciálního

zmatku. Tyto emoce však nejsou samoúčelné, ale mají za cíl probudit v divákovi empatii, soucit a touhu po změně.

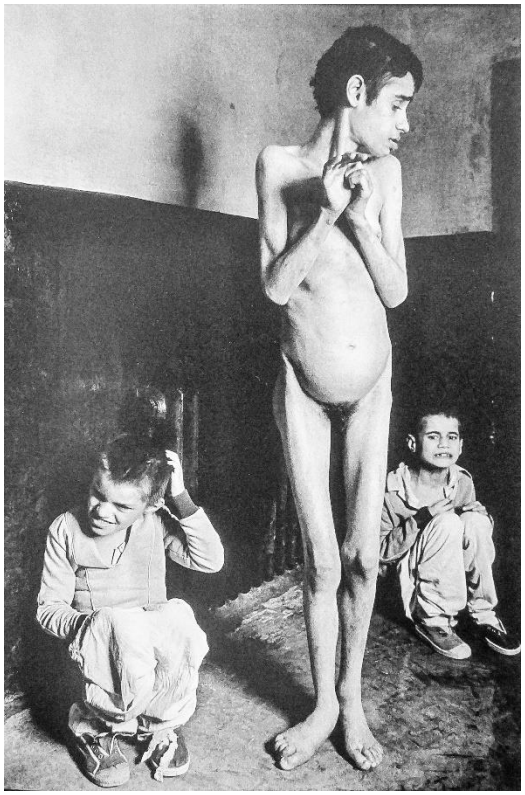
Protože fotografie z Nachtweyova cyklu „Inferno“ je možné interpretovat jako nepsanou obžalobu sociálního a politického systému, který dopustil vznik tak vážných válečných a humanitárních krizí, jimiž byl autor svědkem, tak z daného hlediska je možné jeho snímky umístit taktéž do kategorie „sociální a politická ošklivost“.

Nachtweyho dílo poukazuje na selhání společnosti a mezinárodního společenství v ochraně lidských práv a důstojnosti, přičemž vizuální síla jeho fotografií slouží jako naléhavá výzva k akci a změně. Prostřednictvím svých snímků Nachtwey odhaluje temné stránky lidstva a vyzývá nás, abychom se aktivně zasadili o nastolení spravedlnosti a míru ve světě.



James Nachtwey, Rwanda (from book „Inferno“), 1994.

Snímky Jamese Nachtweye mrtvých a zraněných těl, tělesných deformací a destrukce způsobené válkami a humanitárními krizemi konfrontuje diváky s nejtemnějšími aspekty lidské existence a nutí je zamyslet se nad vážnými filozofickými a etickými otázkami spojenými s válkou, utrpením a smrtí.



James Nachtwey, Romania (from book „Inferno"), 1990.

5.12. Roger Ballen

Roger Ballen, americký fotograf narozený v roce 1950 v New Yorku, představuje významnou osobnost na poli soudobé fotografie, kde se výrazně projevuje fenomén ošklivosti. Jeho cesta k fotografii byla ovlivněna rodinným prostředím, zejména matkou, která byla členkou prestižní fotografické agentury Magnum v letech 1963–1967[691].



Roger Ballen, Boetie Nel Grape Farmer N Cape, From the series „Platteland – Images from Rural South Africa", 1990.

Ballen vystudoval psychologii na kalifornské univerzitě v Berkeley a později získal doktorát z důlní geologie na Colorado School of Mines v roce 1983[692]. Toto vzdělání, spolu s jeho zájmem o primitivistickou malbu a existenciální filozofii, významně ovlivnilo jeho pozdější fotografickou tvorbu[693].

[691] (Roger Ballen, 2001)

[692] Tamtéž.

[693] (Poláček, 2024)

Ballenova raná tvorba, zejména cyklus „Dorps“ vydaný v roce 1986, se vyznačuje dokumentárním přístupem s prvky sociální a politické ošklivosti. V této sérii Ballen zachycuje život v odlehlých jihoafrických osadách, kde žijí izolované menšiny bílých potomků evropských kolonizátorů[694]. Fotografie zobrazují nejen topografické výjevy zanedbaných městských zástaveb, ale i portréty obyčejných obyvatel.



Roger Ballen, Dresie and Casie Twins Western Transvaal, From the series „Platteland – Images from Rural South Africa“, 1993.

Ačkoli tváře portrétovaných osob ještě nenesou explicitní známky nehezkého zjevu, prvky ošklivosti se projevují především v interiérech jejich obydlí. Ballen zde zachycuje špinavé, neuspořádané a chaotické prostory, které nepřímo indikují vnitřně rozervanou psychiku nemajetných lidí. Tyto interiéry slouží jako metafora pro vnitřní svět obyvatel, odrážejíc jejich sociální izolaci a existenciální úzkost. Ballen tak vytváří komplexní portrét

[694] (Dorps: Small towns of South Africa, 1986) a (Poláček, 2024)

komunity, kde fyzické prostředí a psychologický stav jsou neoddělitelně propojeny, čímž poukazuje na hlubší sociální a politické problémy jihoafrické společnosti[695].



Roger Ballen, Sergeant F de Bruin, From the series „Platteland – Images from Rural South Africa", 1992.

V sérii „Platteland" z roku 1994 se Ballen více zaměřuje na portrétní snímky lidí bílé pleti žijících na periferii společenského zájmu v rurálních oblastech JAR. Tyto fotografie již výrazněji akcentují fyzickou ošklivost, zobrazujíce osoby, jejichž vzhled se významně odklání od ideálů estetické krásy.

Syrovost vizuálně defektních vzezření portrétovaných osob může u diváka evokovat autorovu empatickou snahu ironizovat tehdejší neúspěch apartheidu v JAR. Ballen zde překračuje hranice pouhého dokumentu a vytváří znepokojivé obrazy, které nutí diváka přehodnotit své předsudky a stereotypy. Tato série tak představuje kritický komentář k

[695] (Ballen, 2023) a (Poláček, 2024)

sociálním a rasovým otázkám v post-apartheidní Jižní Africe, přičemž využívá estetiku ošklivosti jako nástroj pro vyvolání hlubší reflexe společenských problémů[696].



Roger Ballen, Brian with Pet Pig, From the series „Outland“, 1998.

Po roce 2000 dochází v Ballenově tvorbě k výraznému posunu směrem k inscenované fotografii. V sérii „Outland“ (2001) začíná experimentovat s inscenačními prvky, což znamená pozoruhodný posun v jeho uměleckém směru[697]. Tato transformace se plně projevuje v sérii „Shadow Chamber“ (2005), kde Ballen systematicky začleňuje kresby a obrazy do svých fotografických prací. Tyto složité kompozice již plně využívají Ballenovy znalosti psychologie k vytvoření znepokojivých scén, které intenzivně pracují s psychologickou a emocionální ošklivostí. Ballen zde vytváří surrealistické výjevy, které balancují na hranici reality a fantazie, čímž prohlubuje zkoumání lidské psychiky a jejích

[696] (Ballen, 2023); (Ballen, 2023) a (Poláček, 2024)

[697] (Ballen, 2001)

temných zákoutí. Jeho díla se stávají vizuálními metaforami pro podvědomé strachy, touhy a konflikty, přičemž využívají estetiku ošklivosti k odhalení skrytých aspektů lidské existence[698].

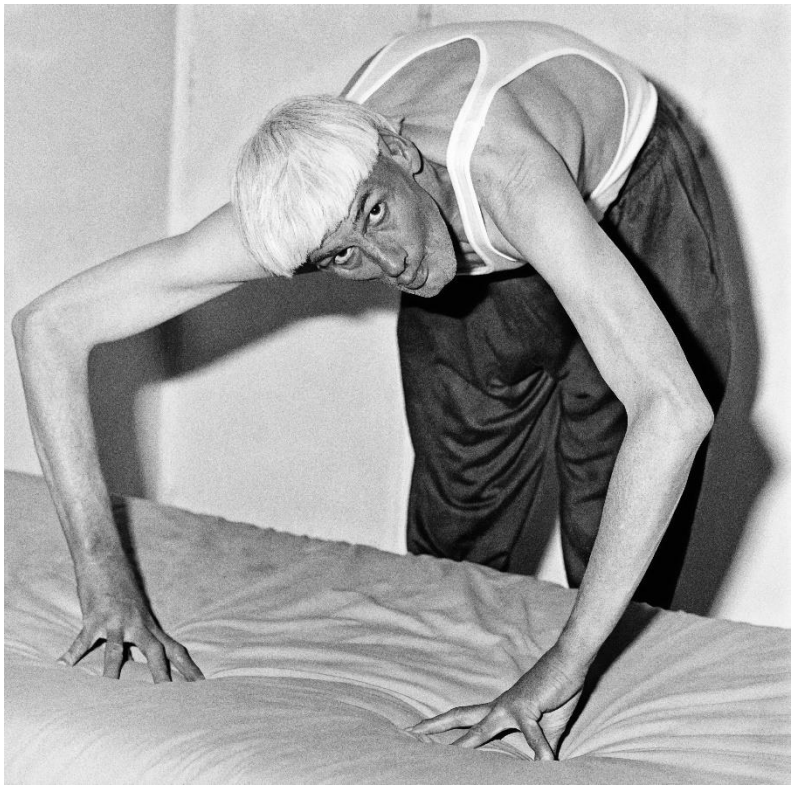


Roger Ballen, Broken Bag, From the series „Outland“, 2003.

Ballenův přístup k zobrazování ošklivosti je jedinečný v tom, že kombinuje fyzickou ošklivost s hlubokou psychologickou sondáží. Jeho vzdělání v oboru psychologie mu umožňuje vytvářet díla, která nejen zachycují vizuálně odpudivé scény, ale také pronikají do hlubších vrstev lidské psychiky. Tímto způsobem Ballen nutí diváka konfrontovat se s vlastními strachy, předsudky a vnitřními démony, čímž vytváří silný emocionální zážitek. Jeho fotografie fungují jako Rorschachovy skvrny, umožňující divákovi projektovat své vlastní obavy a nejistoty do zobrazených scén.

[698] (Poláček, 2024)

Ballen tak překračuje hranice tradiční fotografie a vytváří multidimenzionální díla, která zkoumají komplexní vztah mezi fyzickou realitou a psychologickými procesy, přičemž využívá ošklivost jako nástroj pro hlubší porozumění lidské podstatě[699].

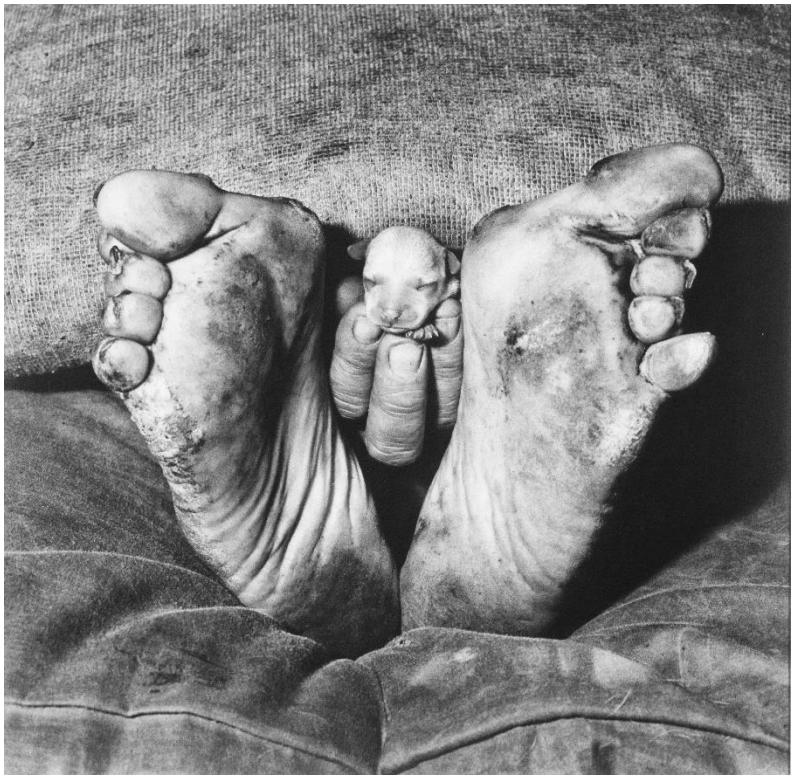


Roger Ballen, Man Bending Over, From the series „Outland“, 1998.

V Ballenově tvorbě se prolíná dokumentární přístup s uměleckou stylizací, přičemž oba tyto aspekty slouží k zobrazení různých forem ošklivosti. Od sociální a politické ošklivosti v jeho raných dílech, kde nepřímo kritizuje dopady apartheidu a sociální exkluzi v Jihoafrické republice, se postupně přesouvá k intenzivnějšímu zkoumání fyzické a psychologické ošklivosti. Tento posun odráží Ballenův rostoucí zájem o hlubší psychologické aspekty lidské existence a jeho snahu překročit hranice tradičního dokumentárního přístupu. Ballen tak vytváří jedinečný vizuální jazyk, který kombinuje prvky reality a fikce, čímž dosahuje znepokojivého efektu. Ballen tímto přístupem nejen dokumentuje, ale také interpretuje

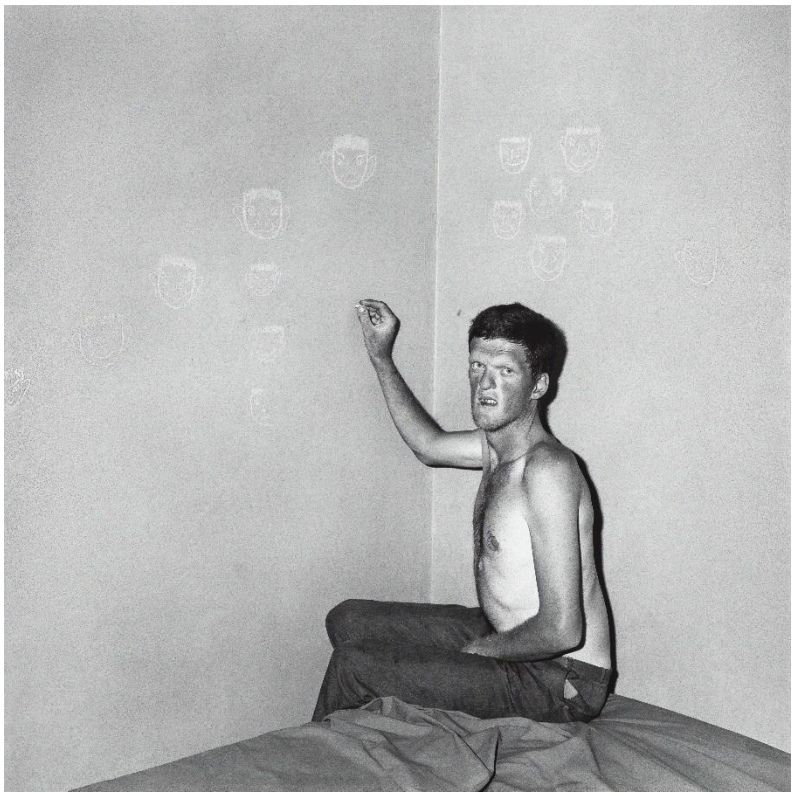
[699] Tamtéž.

ošklivost jako klíčový element svého uměleckého vyjádření, který je nedílnou součástí jeho zkoumání hranic mezi realitou a fikcí.



Roger Ballen, Puppy between Feet, From the series „Outland“, 1999.

Z uvedených důvodů je možné selektované fotografie Rogera Ballena zařadit do několika významných typologizačních kategorií, které reflektují různé podoby a vrstvy ošklivosti v jeho tvorbě. Mezi hlavní kategorie patří „fyzická ošklivost“, která se projevuje v explicitních zobrazeních tělesné deformace a nedokonalosti; „psychologická a emocionální ošklivost“, jež vyvolává nepříjemné emocionální stavy a konfrontuje diváka s temnými stránkami lidské psychiky; a „sociální a politická ošklivost“, kde Ballen kriticky reflektuje společenské nerovnosti, marginalizaci a důsledky politických rozhodnutí. Jeho díla tak fungují jako mnohovrstevnaté vizuální metafory, které překračují hranice jednotlivých kategorií a vytvářejí bohatý, často znepokojivý dialog mezi různými formami ošklivosti. Tyto kategorie nehezkosti nejsou v Ballenově díle oddělené, ale vzájemně se prolínají a tvoří komplexní obraz ošklivosti jako klíčového prvku v jeho uměleckém zkoumání.



Roger Ballen, Man Drawing Chalk Faces, From the series „Outland“, 2000.

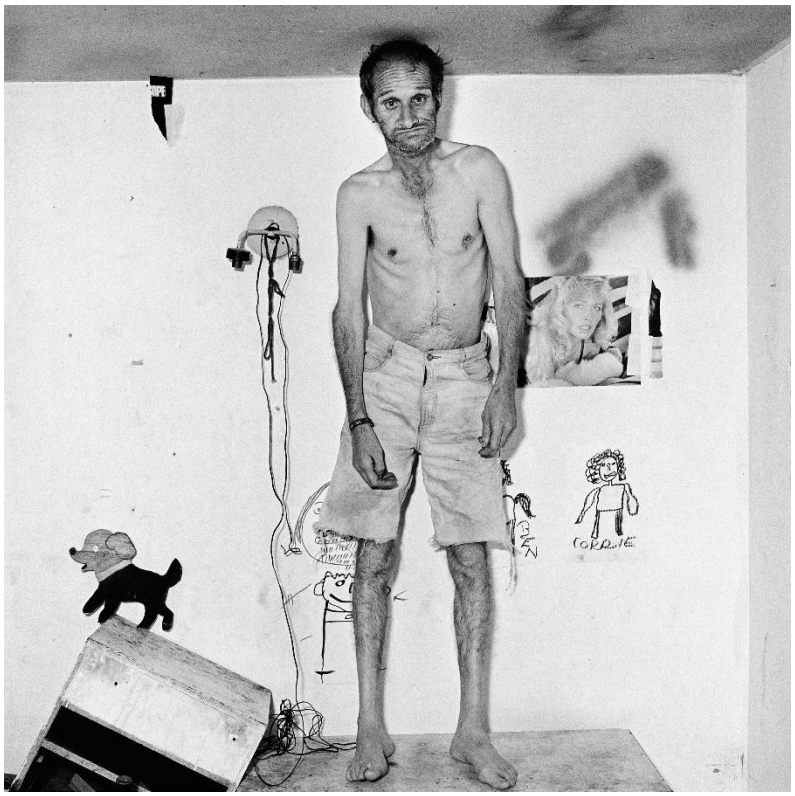
Ballenova tvorba kombinuje dokumentární přístup s uměleckou stylizací, přičemž oba tyto aspekty slouží k zobrazení různých forem ošklivosti. Prostřednictvím své komplexní a mnohovrstevnaté fotografické tvorby Roger Ballen usiluje nejen o přímočarou dokumentaci a zachycení negativních, odpudivých a temných aspektů lidské existence, ale také o jejich pronikavější reflexi, analýzu a interpretaci. Jeho dílo tak diváka recipienta vyzývá k zamyšlení nad skrytými, či společensky opomíjenými stránkami lidské přirozenosti, které často vykazují silné prvky fyzické a psychologické deformace a disharmonie. Ballen tak vytváří vizuální prostor, kde se realita mísí s fantazií, a kde ošklivost slouží jako brána k hlubšímu pochopení lidské psychiky a společenských struktur. Jeho fotografie fungují jako zrcadla, odrážející nejen vnější realitu, ale i vnitřní krajiny našeho podvědomí. V tomto procesu Ballenova díla překračují pouhou vizuální dokumentaci a stávají se propracovanými studiemi o povaze ošklivosti a její roli v lidském životě.



Roger Ballen, Partytime, From the series „Outland“, 1998.

Ballen záměrně a promyšleně pracuje s fenoménem ošklivosti, kterou prezentuje v různých jejích podobách – ať už v její fyzické, sociální, politické, psychologické či existenciální rovině. Jeho cílem je nejen vyvolat u diváka silné emocionální reakce a vcítění, ale také jej inspirovat k pronikavému prozkoumání a pochopení těchto klíčových, často nepříjemných aspektů lidské přirozenosti.

Ballenova díla konfrontují diváka s odvrácenými stránkami lidského těla a duše, čímž vyzývají k přehodnocení a reflektování osobních i společenských postojů k těmto otázkám. Tímto způsobem Ballen nejenže dokumentuje ošklivost, ale také otevírá prostor pro diskusi o její roli a významu v kontextu lidské existence a společenských normativů. Ballenovy fotografie často zobrazují bizarní, groteskní a znepokojivé scény, které autor ztvárňuje experimentálním přístupem, v němž kombinuje prvky dokumentární a umělecké fotografie, čímž vytváří unikátní a provokativní díla.



Roger Ballen, Bennie, From the series „Outland“, 2001.

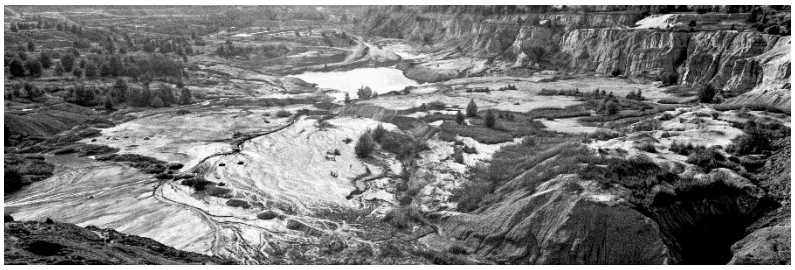


Roger Ballen, Broken Bag, From the series „Outland“, 2003.

5.13. Josef Koudelka

Josef Koudelka, narozený 10. ledna 1938 v Boskovicích, je jedním z nejvýznamnějších českých fotografů 20. století. Vystudoval České vysoké učení technické v Praze, kde v roce 1961 získal titul inženýra. Přestože původně pracoval jako letecký inženýr, jeho vášeň pro fotografii ho postupně přivedla k profesionální dráze fotografa[700]. Koudelka se proslavil především svými dokumentárními cykly, jako jsou „Cikáni" (1975) a „Exily" (1988), ale také ikonickými snímky invaze vojsk Varšavské smlouvy do Prahy v srpnu 1968[701].

Po emigraci v roce 1970 Koudelka získal azyl ve Velké Británii a později francouzské občanství. Jeho tvorba se postupně přesunula od dokumentování lidí k zachycování krajiny ovlivněné člověkem. V 80. letech začal experimentovat s panoramatickou fotografií, což vedlo k vytvoření několika významných cyklů, včetně „Černého trojúhelníku"[702].



Josef Koudelka, Těžba uhlí, Z cyklu „Černý trojúhelník", 1992.

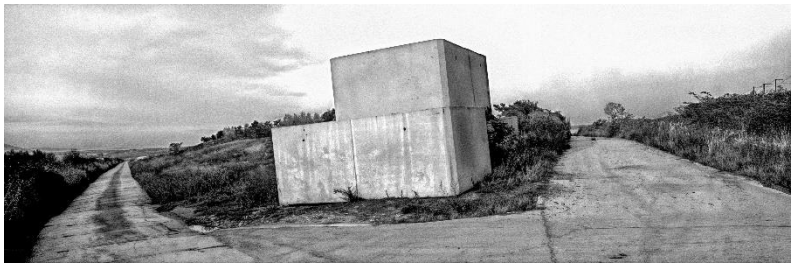
„Černý trojúhelník" je fotografický projekt, který Koudelka realizoval v letech 1991-1993 za podpory Ministerstva životního prostředí České republiky. Tento cyklus se zaměřuje na oblast severozápadních Čech, konkrétně na rozhraní Saska, Polska a České republiky,

[700] (Josef Koudelka, 2001)

[701] Tamtéž.

[702] Tamtéž.

známé jako „Černý trojúhelník“[703]. Tato oblast byla po desetiletí devastována intenzivní těžbou hnědého uhlí a průmyslovou činností, což z ní učinilo jednu z ekologicky nejpostiženějších oblastí v Evropě[704].



Josef Koudelka, Oblast, kde působilo mnoho podniků - H. Göring Werke v roce 1943, Stalinovy závody v roce 1945, Chemické závody sovětsko-československého přátelství v roce 1954 a Chemopetrol v roce 1991, Z cyklu „Černý trojúhelník“, 1991.

Koudelkovy panoramatické černobílé fotografie z tohoto cyklu zachycují krajinu zničenou těžbou, průmyslovými emisemi a kyselými dešti. Snímky ukazují mrtvé lesy, vytěžené doly, kouřící komíny elektráren a další projevy ekologické devastace[705]. Tyto obrazy lze interpretovat jako silnou kritiku sociální a politické ošklivosti komunistického režimu, který upřednostňoval průmyslovou produkci před ochranou životního prostředí a zdravím obyvatel.



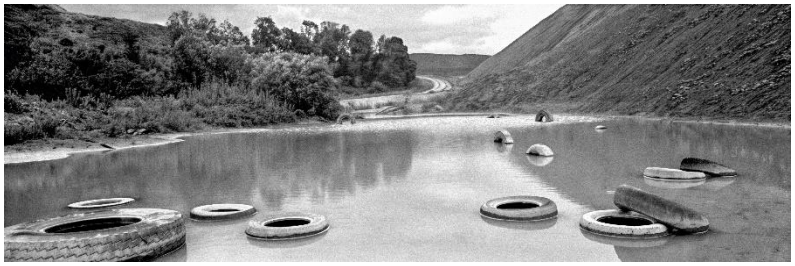
Josef Koudelka, Krajina byla těžbou uhlí zcela zničena, Z cyklu „Černý trojúhelník“, 1991.

[703] (Vaněk, 2018)

[704] (Josef Koudelka, n.d.)

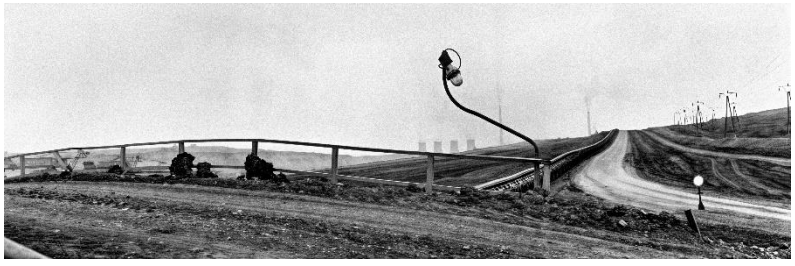
[705] (Josef Koudelka, n.d.)

Projekt „Černý trojúhelník“ je významný nejen svým uměleckým zpracováním, ale také svým ekologickým poselstvím. Koudelka zde využívá estetiku ošklivosti k upozornění na závažné environmentální problémy a jejich společenské dopady. Jeho fotografie slouží jako varování před důsledky bezohledného využívání přírodních zdrojů a ignorování ekologických rizik[706].



Josef Koudelka, Koryto řeky Bíliny bylo v důsledku těžby uhlí vykopáno a přemístěno 65krát, Z cyklu „Černý trojúhelník“, 1993.

Výstava fotografií z cyklu „Černý trojúhelník“ se konala v roce 1994 v Salmovském paláci v Praze a vzbudila značný ohlas. Navštívilo ji přes 40 000 lidí, což svědčí o velkém zájmu veřejnosti o toto téma[707]. Kniha „Černý trojúhelník – Podkrušnohoří: Fotografie 1990-1994“, vydaná nakladatelstvím Vesmír v roce 1994, obsahuje 34 panoramatických fotografií a stala se cenným dokumentem ekologické katastrofy v této oblasti[708].



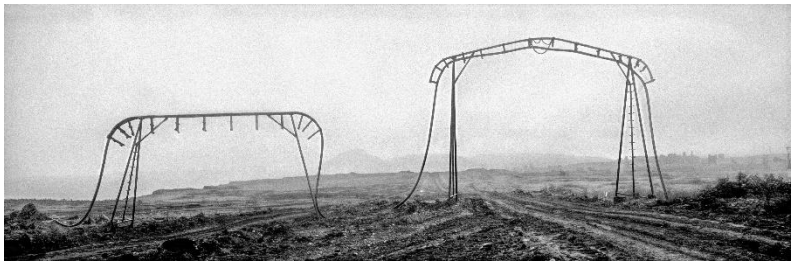
Josef Koudelka, Hnědouhelný důl, Z cyklu „Černý trojúhelník“, 1991.

[706] (Vaněk, 2018)

[707] Tamtéž.

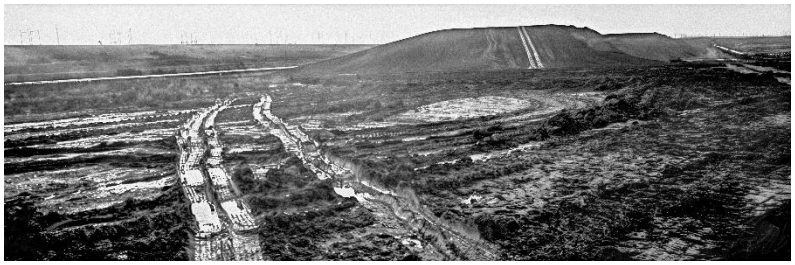
[708] Tamtéž.

Koudelkův přístup k zobrazování devastované krajiny je charakteristický svou estetickou kvalitou navzdory zobrazovanému tématu. Jak poznamenala Anna Fárová, Koudelka „… *překonává skutečnost a podřizuje ji svému estetickému cítění*“[709]. Toto umělecké zpracování ošklivosti a destrukce paradoxně vytváří působivé a vizuálně přitažlivé obrazy, které o to silněji upozorňují na závažnost ekologických problémů.



Josef Koudelka, Těžba uhlí, Z cyklu „Černý trojúhelník“, 1993.

„Černý trojúhelník“ lze vnímat jako kritiku nejen komunistického režimu, ale i obecněji lidské bezohlednosti vůči přírodě. Koudelka sám poznamenal, že ho fascinuje „*druh krajiny ovlivněné současným člověkem*“[710]. Jeho fotografie tak slouží jako varování před důsledky nekontrolovaného průmyslového rozvoje a zároveň jako výzva k ochraně životního prostředí.

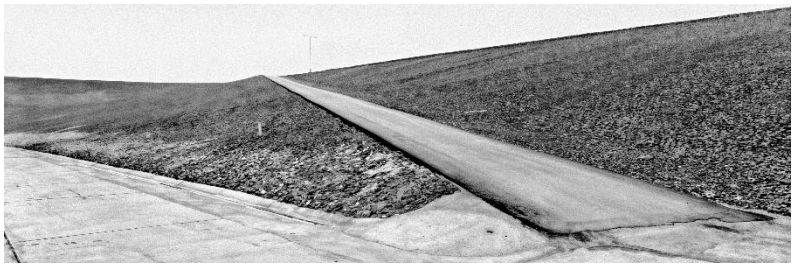


Josef Koudelka, Pokus o rekultivaci, Z cyklu „Černý trojúhelník“, 1992.

[709] Tamtéž.

[710] (Koudelka, n.d.)

Význam cyklu „Černý trojúhelník“ potvrdil i slavný fotograf Henri Cartier-Bresson, který ho označil za jednu ze dvou nejlepších Koudelkových knih, spolu s „Cikány“[711]. Toto uznání podtrhuje jak uměleckou, tak společenskou hodnotu projektu.



Josef Koudelka, Nová skládka odpadu, Z cyklu „Černý trojúhelník“, 1991.

Koudelkův fotografický cyklus „Černý trojúhelník“ představuje významný příspěvek k diskusi o sociální a politické ošklivosti v kontextu ekologické devastace. Z tohoto důvodu zařazuji zmiňovaný soubor Koudelky do typologizační kategorie „sociální a politická ošklivost“.



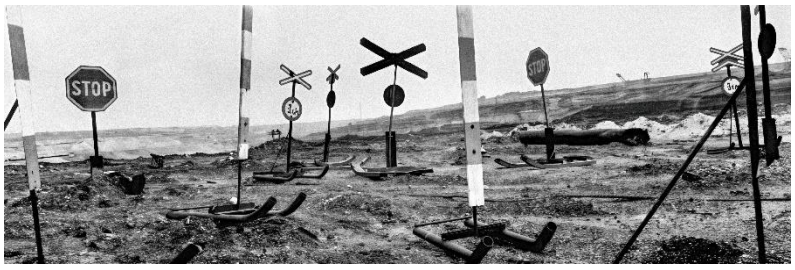
Josef Koudelka, Bez názvu, Z cyklu „Černý trojúhelník“, 1992.

Koudelkovo mistrovství spočívá v jeho schopnosti transformovat zdánlivě odpudivé scény devastované krajiny do vizuálně působivých kompozic. Tímto paradoxním přístupem vytváří napětí mezi estetickým zážitkem a znepokojivým obsahem, což nutí diváka k hlubší reflexi zobrazovaného tématu. Jeho panoramatické snímky tak fungují jako vizuální metafory pro širší společenské a environmentální problémy, překračující hranice konkrétního času a místa.

[711] (Vaněk, 2018)

Koudelka svým dílem otevírá dialog o etice průmyslového rozvoje a jeho dlouhodobých dopadech na ekosystémy i lidské komunity. Tím, že estetizuje destrukci, nepřímo poukazuje na nebezpečí normalizace ekologické devastace v našem vnímání. Jeho fotografie tak slouží jako varovné memento, připomínající nám křehkost přírodního prostředí a naléhavost změny našeho přístupu k planetě.

Cyklus „Černý trojúhelník“ lze vnímat i jako kritickou reflexi modernity a jejích nezamýšlených důsledků. Koudelka tak svým dílem přispívá k širší filozofické debatě o povaze pokroku a ceně, kterou za něj platíme. Jeho fotografie nás vyzývají k přehodnocení našich priorit a k hledání udržitelnějších způsobů soužití s přírodou.



Josef Koudelka, Kolem dolu, Z cyklu „Černý trojúhelník“, 1993.



Josef Koudelka, Těžba uhlí, Z cyklu „Černý trojúhelník“, 1992.

5.14. Donna Ferratová

Donna Ferratová je americká fotografka a aktivistka narozená v roce 1949 v Massachusetts. Ferratová začala svou kariéru v New Yorku, kde původně fotografovala sexuální experimenty v nočních klubech[712]. Proslavila se ovšem především svou průkopnickou dokumentární prací zaměřenou na problematiku domácího násilí, kterou zachytila ve svém stěžejním fotografickém cyklu „Living With the Enemy“[713][714].



Donna Ferrato, Lisa and Garth, From the series „Living With The Enemy“, 1982.

Tento projekt započal v roce 1982, kdy Ferratová pobývala u manželského páru Gartha a Lisy v New Jersey, aby fotografovala jejich sexuální život. Jednoho dne se však stala svědkem násilného incidentu, kdy Garth napadl Lisu v koupelně. Ferratová instinktivně zareagovala a incident vyfotografovala[715]. Tento moment se stal zlomovým v její kariéře a nasměroval ji k dlouhodobému dokumentování problematiky domácího násilí.

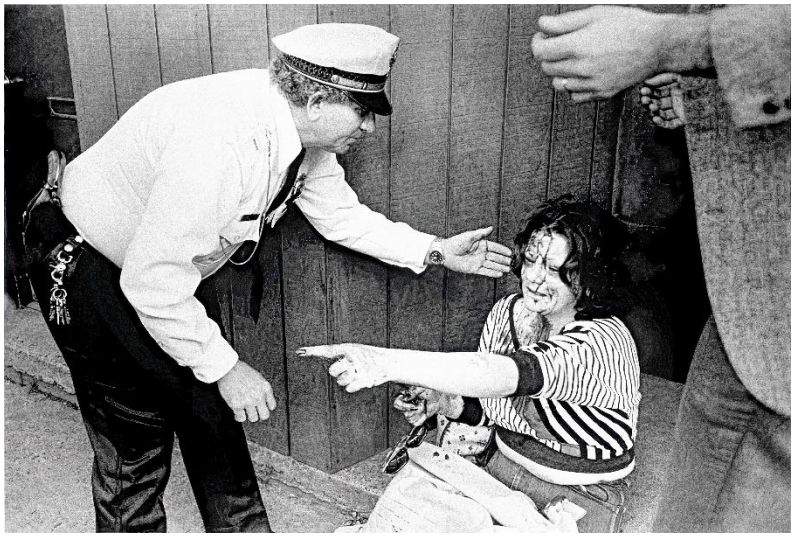
[712] (Donna Ferrato, 2001)

[713] Český překlad tohoto cyklu zní „Život s nepřítelem“.

[714] (Donna Ferrato, 2001)

[715] (Estrin, 2011)

V následujícím desetiletí Ferratová intenzivně pracovala na projektu „Living With the Enemy“. Strávila tři roky (1983–1986) s několika ženami a jejich dětmi, které se staly oběťmi domácího násilí, a dokumentovala jejich každodenní životy poznamenané násilím a strachem. Ferratová při své práci často spolupracovala s policií, účastnila se výjezdů k případům domácího násilí a fotografovala v azylových domech pro týrané ženy[716].



Donna Ferrato, In America Every Fifteen Seconds a Woman Is Beaten by Someone She Has Been Intimate With, From the series „Living With The Enemy“, 1983.

Ferratová ve svém díle překračuje hranice pouhého dokumentu a vytváří komplexní vizuální narativ o cyklu násilí a jeho dalekosáhlých důsledcích. Její fotografie fungují jako zrcadlo společnosti, odhalující skryté aspekty domácího násilí, které jsou často přehlíženy nebo tabuizovány. Tím, že zobrazuje nejen akty násilí, ale i jejich následky, Ferratová vytváří mnohovrstevnatý obraz problematiky, který zahrnuje i dlouhodobé psychologické a sociální dopady na oběti a jejich okolí. Autorka využívá vizuální jazyk šoku a konfrontace jako nástroj pro probuzení společenského svědomí. Její snímky nejsou pouhým záznamem událostí, ale aktivním činitelem změny, vyzývajícím diváky k přehodnocení svých postojů a předsudků vůči obětem domácího násilí.

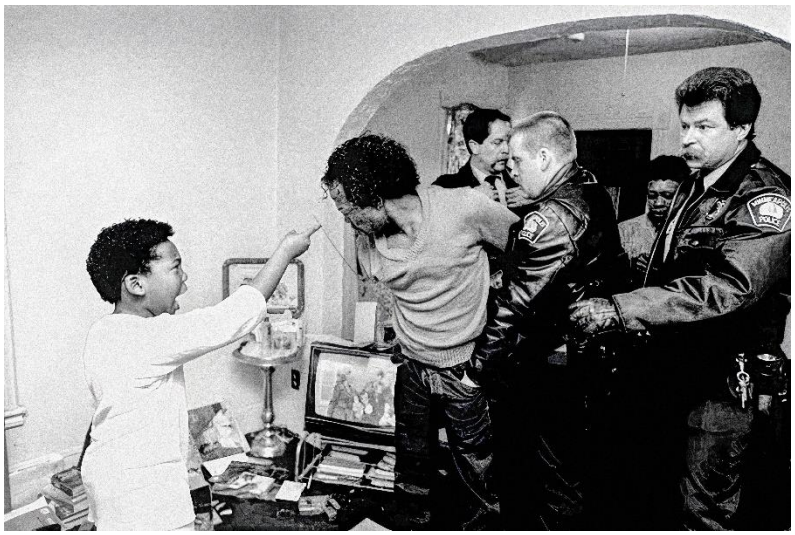
[716] Tamtéž.



Donna Ferrato, Rita, Philadelphia, From the series „Living With The Enemy“, 1986.

Zároveň se Ferratová ve svých fotografiích zaměřuje i na psychologickou a emocionální ošklivost spojenou s domácím násilím. Zachycuje strach, úzkost a trauma obětí, čímž nutí diváka k hlubšímu zamyšlení nad problematikou domácího násilí a jeho dopady na lidskou psychiku. Její soubor „Living With the Enemy“ je tedy možné zařadit do typologizačních kategorií ošklivosti ve fotografii nazvané „ošklivost zobrazování násilí a smrti” a „psychologická a emocionální ošklivost“.

Kromě explicitního zobrazení násilí se Ferratová zaměřuje i na subtilnější projevy emoční destrukce, které často zůstávají na okraji zájmu veřejnosti. Ve své práci se snaží vystihnout okamžiky ticha a napětí, které předcházejí výbuchům násilí, a zároveň zachytit dlouhodobé psychologické důsledky, jež přetrvávají i dlouho po fyzickém zranění. Tato schopnost zachytit i to, co se odehrává pod povrchem, v neviditelných vrstvách lidské zkušenosti, dává jejím fotografiím hlubší rozměr a zajišťuje, že se Ferratová dotýká základních otázek lidské zranitelnosti a resilience.



Donna Ferrato, Diamond, Minneapolis, MN, From the series „Living With The Enemy“, 1987.

Jednou z nejznámějších a nejsilnějších fotografií z cyklu „Living With the Enemy“ je snímek malého chlapce Diamonda, který křičí na svého otce poté, co byl zatčen za napadení matky. Ferratová o této fotografii řekla: „*Toto je zdaleka nejmocnější fotografie, jakou jsem kdy pořídila, protože přesně ukazuje, jak se dítě cítí, když vidí, jak je jeho matka bita.*“[717]



Donna Ferrato, Woman With Stabbed Leg, From the series „Living With The Enemy“, 1998.

[717] (Ludtke, 1998)

Projekt „Living With the Enemy“ vyvrcholil v roce 1991 vydáním stejnojmenné knihy, která se stala přelomovým dílem v oblasti dokumentární fotografie zaměřené na sociální problematiku. Kniha vyvolala širokou společenskou diskusi o domácím násilí a přispěla ke změnám v legislativě a přístupu k obětem domácího násilí[718].



Donna Ferrato, Elisabeth's Night of Horror, From the series „Living With The Enemy“, 1982.

Ferratová se díky své práci stala významnou aktivistkou v boji proti domácímu násilí. Založila neziskovou organizaci Domestic Abuse Awareness a neúnavně přednášela o této problematice právníkům, soudcům, policistům i široké veřejnosti. Její fotografie se staly důležitým nástrojem pro zvyšování povědomí o domácím násilí a pomohly změnit způsob, jakým společnost k tomuto problému přistupuje. Prostřednictvím svých obrazů dokázala zprostředkovat nejen naléhavost problému, ale i jeho složité sociální a psychologické souvislosti. Díky tomu se jí podařilo oslovit široké spektrum publika a upozornit na otázky, které byly dlouho opomíjeny nebo přehlíženy.

Ferratová nejen že dokumentovala následky násilí, ale také cíleně pracovala na tom, aby se její fotografie staly katalyzátorem změny ve veřejné politice a přístupu k obětem násilí. Její vliv tak přesáhl hranice uměleckého světa a pronikl do právních a sociálních struktur, kde

[718] (Estrin, 2011)

napomohl zavedení nových zákonů a procedur na ochranu týraných žen a dětí. Tímto způsobem Ferratová nejen zobrazovala krutou realitu, ale také aktivně přispívala k jejímu zmírnění a řešení[719].



Donna Ferrato, Jane Recalled the Night She Was Beaten With My Friends He Acted Nasty But He Didn't Beat Me, From the series „Living With The Enemy", 1988

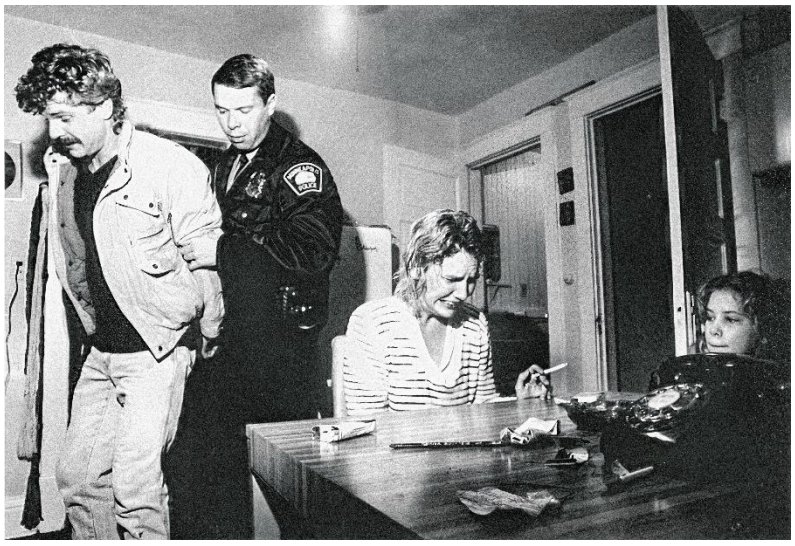
Přestože Ferratová čelila kritice za invazivní přístup a etické otázky spojené s fotografováním obětí násilí, ona sama své působení obhajuje: „*Kdybych si vybrala odložit fotoaparát a zastavit jednoho muže před bitím jedné ženy, pomohla bych jen jedné ženě. Ale když jsem získala ten snímek, mohla jsem pomoci nespočtu dalších.*"[720] Toto prohlášení odráží Ferratové přesvědčení o širším společenském dopadu její práce. Ferratová svým dílem otevírá komplexní diskusi o etice zobrazování násilí a ošklivosti v dokumentární fotografii. Její snímky balancují na tenké hranici mezi nezbytnou dokumentací sociálního problému a

[719] (Bogre, 2022)

[720] (Ludtke, 1998)

potenciálním rizikem další traumatizace obětí či jejich exploatace. Autorka vědomě pracuje s estetikou ošklivosti, aby zdůraznila brutalitu domácího násilí a vyvolala v divákovi silnou emocionální reakci. Tímto přístupem Ferratová zpochybňuje zavedené normy o tom, co je vhodné zobrazovat, a argumentuje, že určitá míra šoku a nepohodlí je nezbytná pro vyvolání společenské změny.

Zároveň její práce vyvolává otázky o hranicích mezi dokumentací a voyeurismem, mezi zobrazováním utrpení a jeho potenciální glorifikací. Ferratová tak svým dílem přispívá k širší debatě o odpovědnosti fotografa vůči svým subjektům a společnosti jako celku, zejména v kontextu zobrazování násilí a lidského utrpení.



Donna Ferrato, Minneapolis, Minnesota, From the series „Living With The Enemy“, 1988.

Cyklus „Living With the Enemy“ představuje významný příspěvek k dokumentární fotografii zaměřené na sociální problémy. Ferratová svými sugestivními a často šokujícími snímky přinutila společnost čelit realitě domácího násilí a přispěla k větší ochraně a podpoře jeho obětí. Díky své nekompromisní práci rozšířila hranice toho, co lze v dokumentární fotografii zobrazit, a otevřela diskusi o tom, jak by měla být podobná témata vizuálně prezentována.

Ošklivost násilí, jak ji Ferratová zobrazuje, není pouhou estetikou šoku. V jejím podání slouží jako klíčový prostředek k vyvolání hlubšího pochopení složitých sociálních

problémů, které často zůstávají skryty pod povrchem společnosti. Její fotografie nejen dokumentují, ale i kriticky reflektují fenomén domácího násilí, čímž se stávají nástrojem sociálního a kulturního uvědomění. I po třiceti letech od svého vzniku zůstává tato práce aktuální a naléhavá, neboť násilí v domácnosti stále představuje zásadní a nevyřešený problém.

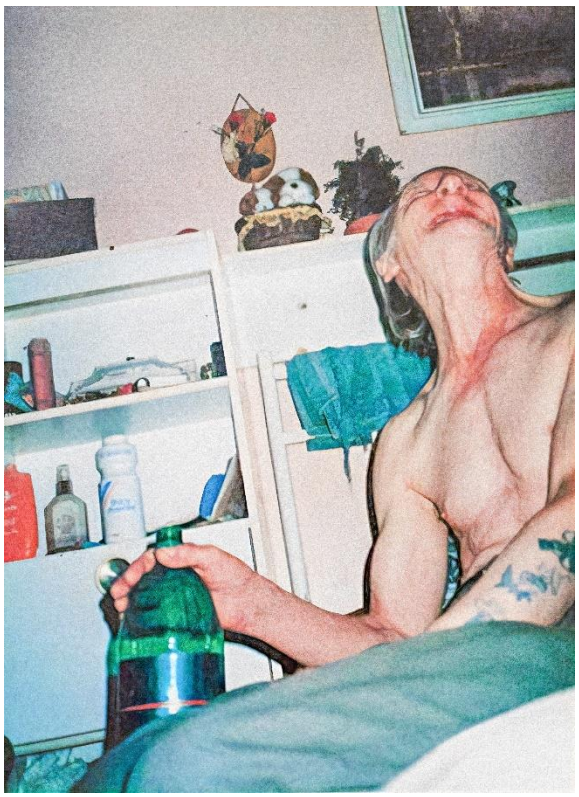
Ferratová svým dílem nejen odhalila hluboko zakořeněné problémy společnosti, ale také přispěla k formování nových přístupů k zobrazování lidského utrpení, kde ošklivost slouží jako mocný apel na divákovu empatii a společenskou odpovědnost.



Donna Ferrato, Two Days Later Still in the Hospital and Unable to Hold Down Any Food, From the series „Living With The Enemy“, 1991.

5.15. Richard Billingham

Richard Billingham je významný britský fotograf a umělec narozený v roce 1970 v Birminghamu. Vystudoval malbu na Bournville College of Art a University of Sunderland[721]. Jeho tvorba se proslavila především díky fotografickému cyklu „Ray's a Laugh“, který vyšel knižně v roce 1996 a dokumentuje život jeho rodiny v prostředí chudoby a sociální izolace v anglickém Black Country[722]. Tento cyklus je silným svědectvím o životě na okraji britské společnosti a odrazem osobních zkušeností umělce, který ve své práci spojuje citlivé vnímání barev a kompozice s drsnou estetikou.



Richard Billingham, Untitled, From the series „Ray's a Laugh“, cca. 1990–1996.

[721] (Richard Billingham, 2001)

[722] (Estep, 1999)

Billingham začal fotografovat ve svých 19 letech, kdy si pořídil první fotoaparát na splátky. Původně zamýšlel používat fotografie jako předlohy pro malby, ale nakonec se staly samostatným uměleckým dílem[723]. Cyklus „Ray's a Laugh“ zachycuje především Billinghamova otce Raye, alkoholika, a obézní matku Liz v jejich chaotickém domově. Fotografie zobrazují drsnou realitu života rodiny poznamenané chudobou, alkoholismem a sociálním vyloučením[724].



Richard Billingham, Untitled, From the series „Ray's a Laugh“, cca. 1990–1996.

Snímky jsou charakteristické svou bezprostředností a technickou nedokonalostí – jsou často rozmazané, přeexponované a mají zrnitý tisk. Billingham záměrně používal levné fotoaparáty a filmy, aby dosáhl autentického efektu fotografické momentky, který zesiluje dojem nepřikrášlené surovosti pořízených fotografií[725]. Tato estetika odráží drsnou realitu zobrazovaného prostředí a zároveň vytváří silný emocionální dopad na diváka. Nejde však pouze o technický prvek; tento přístup umožňuje hlubší propojení s tematickým obsahem fotografií, kde nedokonalost obrazů zrcadlí chaotickou a nerovnou povahu života v chudobě. Billingham tímto způsobem rozostřuje hranice mezi dokumentací a uměleckou expresí, čímž

[723] (MacDonald, 2007)

[724] (Estep, 1999)

[725] (MacDonald, 2007)

posiluje autentičnost zachycených scén. Jeho fotografie tak nejen reflektují, ale i reinterpretují každodenní realitu, kterou zobrazují, což je činí ještě působivějšími a významově bohatšími.



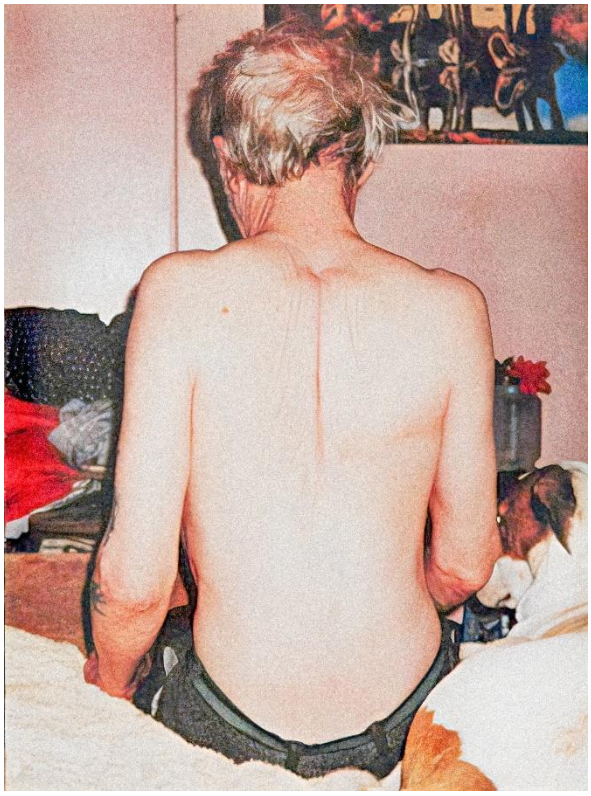
Richard Billingham, Untitled, From the series „Ray's a Laugh", cca. 1990–1996.

Richard Billingham pracoval na svém fotografickém cyklu několik let. Jeho série vznikala postupně, což zejména platí pro snímky zachycující ústřední postavu celého projektu – jeho alkoholického otce Raye. Fotografie Raye v různých stádiích opilosti, od uvolněného dřímání až po agresivní záchvaty, patří k nejsilnějším a nejznámějším dílům celého souboru, přičemž nevznikaly v lehkých podmínkách. Autor k tomu sám dodává: „*Ty první fotky, co jsem udělal o tátovi, byly docela vzácné. Nad každou jsem strávil čas, pravděpodobně jsem ten rok nafotil jen 10 filmů.*"[726] O reakci svého otce na fotografování Billingham říká: „*Myslím, že si toho nevšímal. Nebo pokud ano, pravděpodobně byl rád, že jsem s ním v místnosti. Fotoaparát fungoval jako prostředník.*"[727] Tento postoj ukazuje nejen autorovu blízkost k rodině, ale také jistou distanci, kterou mu fotoaparát umožňoval udržet. Fotografie jeho otce v různých stádiích opilosti jsou více než jen dokumentací závislosti. Představují svědectví o rozpadu lidské důstojnosti a mezilidských vztahů. V těchto snímcích lze spatřovat symbolický obraz rodinné dysfunkce, kde alkoholismus ovlivňuje nejen fyzické, ale i emocionální a

[726] (Adams, 2016)

[727] Tamtéž.

psychologické aspekty života. Fotografování se tak stává nástrojem pro pochopení a zpracování složitých rodinných dynamik, kde se syn prostřednictvím umění vyrovnává s realitou alkoholismu svého otce.



Richard Billingham, Untitled, From the series „Ray's a Laugh", cca. 1990–1996.

Fotografie v „Ray's a Laugh" jsou typickým příkladem „squalid realismu" – estetického přístupu, který se vyznačuje surovostí a krutou upřímností, jež přenáší diváka do nepříjemných životních situací zobrazovaných osob. O motivaci k fotografování Billingham uvádí: „*Chtěl jsem zachytit ten druh času, který prožívá zvíře v zoo nebo vězeň. Ray mohl jít spát nebo se probudit v jakoukoliv dobu – v sedm ráno, v sedm večer – nebo kdykoliv.*"[728] Billinghamova analogie s vězněm či zvířetem v zoo odhaluje hlubokou izolaci a ztrátu kontroly, kterou jeho otec zažíval. Tato perspektiva nabízí nový pohled na závislost jako formu uvěznění, kde čas ztrácí svou běžnou strukturu a význam. Autor tak vytváří vizuální

[728] Tamtéž.

metaforu pro vnitřní svět člověka uvězněného v cyklu závislosti, přičemž zároveň zpochybňuje běžné představy o domově jako místě bezpečí a stability.

Zároveň tato metafora naznačuje i nebezpečí a nevyzpytatelnost, které Rayův alkoholismus představoval pro jeho okolí, zejména pro samotného Billinghama. Podobně jako zvíře v kleci může být nepředvídatelné a potenciálně agresivní, tak i Rayovo chování v různých stádiích opilosti mohlo rychle přecházet od letargie k náhlým výbuchům hněvu. Fotograf se tak ocitá v paradoxní situaci, kdy se snaží zachytit a pochopit osobu, která je mu blízká, ale zároveň představuje hrozbu. Toto napětí mezi intimností a nebezpečím dodává Billinghamovým snímkům další vrstvu emocionální intenzity a podtrhuje složitost rodinných vztahů poznamenaných závislostí.

Billinghamovy snímky působí na diváka silně emocionálně, vyvolávají pocity úzkosti a znechucení, ale zároveň nutí k pronikavějšímu zamyšlení nad lidskou existencí a morálními aspekty života v chudobě.



Richard Billingham, Untitled, From the series „Ray's a Laugh", cca. 1990–1996.

V uvedeném cyklu Billingham nezakrytě zobrazuje chaotické domácí prostředí, kde se často vyskytují scény domácího násilí, zanedbané hygieny a emocionálního utrpení. Tyto snímky nejenže dokumentují fyzické projevy ošklivosti, ale také tísnivé psychologické a emocionální napětí, které vyplývá z dlouhodobého života v chudobě a alkoholismu. Jeho práce se nesnaží vyvolávat soucit, ale spíše nutí diváka k zamyšlení nad sociálními a etickými

otázkami[729]. Billinghamův přístup k zobrazování rodinného života překračuje hranice běžné dokumentární fotografie a vstupuje do sféry sociální kritiky. Tím, že odmítá estetizovat nebo romantizovat chudobu, autor vytváří nekomfortní prostor pro reflexi společenských struktur, které umožňují přetrvávání takových životních podmínek. Jeho snímky fungují jako zrcadlo nastavené společnosti, odhalující její slepá místa a selhání sociálního systému.

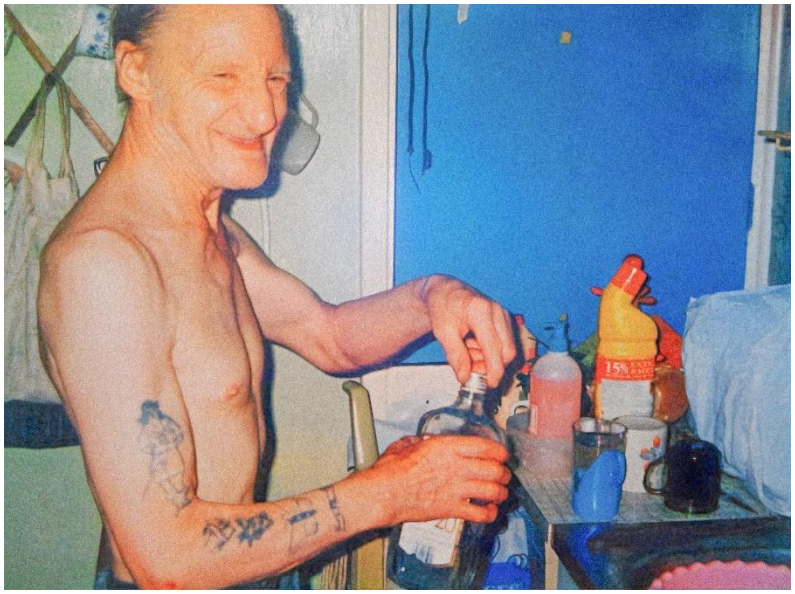
Zároveň Billinghamova tvorba vyvolává otázky o hranicích umělecké svobody a etické zodpovědnosti umělce. Tím, že vystavuje intimní momenty své rodiny veřejnému pohledu, balancuje na tenké hranici mezi uměleckým vyjádřením a potenciálním vykořisťováním. Tento aspekt jeho díla otevírá širší debatu o roli umění v zobrazování sociálních problémů a o tom, jak daleko může umělec zajít ve snaze o autentické zachycení reality.



Richard Billingham, Untitled, From the series „Ray's a Laugh", cca. 1990–1996.

[729] (MacDonald, 2007) a (Estep, 1999)

Cyklus „Ray's a Laugh“ vyvolal při svém vydání značné kontroverze. Někteří kritici jej označovali za vykořisťující a senzacechtivý, jiní v něm viděli upřímný a empatický pohled na složitou rodinnou situaci[730]. Billingham sám uvedl, že se snažil zachytit pravdu o životě své rodiny a že ve fotografiích vidí i určitou vřelost navzdory zobrazovaným těžkostem[731].



Richard Billingham, Untitled, From the series „Ray's a Laugh“, cca. 1990–1996.

Fotografie z cyklu „Ray's a Laugh“ lze zařadit do kategorie „morální a etické ošklivosti“, neboť otevřeně zobrazují problematické aspekty lidského chování, jako je alkoholismus a zanedbávání rodiny. Snímky taktéž ukazují fyzicky nehezká a nezdravým životním style předčasně sešlá těla obou autorových rodičů a z tohoto důvodu je možné cyklus fotografií umístit i do kategorie „fyzická ošklivost“.

Hodnocené fotografické dílo spadá i do kategorie „psychologické a emocionální ošklivosti“, protože vyvolává silné emocionální reakce a nutí diváka konfrontovat se s nepříjemnými aspekty lidské existence. Z důvodu toho, že na některých z autorových snímků jsou i nezanedbatelným způsobem naznačené prvky násilí, tak je možné tyto fotografie

[730] (Estep, 1999)

[731] (Adams, 2016)

umístit i do typologizační kategorie „ošklivost zobrazování násilí a smrti“. Billinghamův důraz na zobrazování těchto temných stránek lidského života nejen zvyšuje intenzitu jeho obrazového vyjádření, ale také přispívá k širší diskusi o roli násilí v každodenním životě a jeho dopadech na lidskou psychiku.



Richard Billingham, Untitled, From the series „Ray's a Laugh“, cca. 1990–1996.

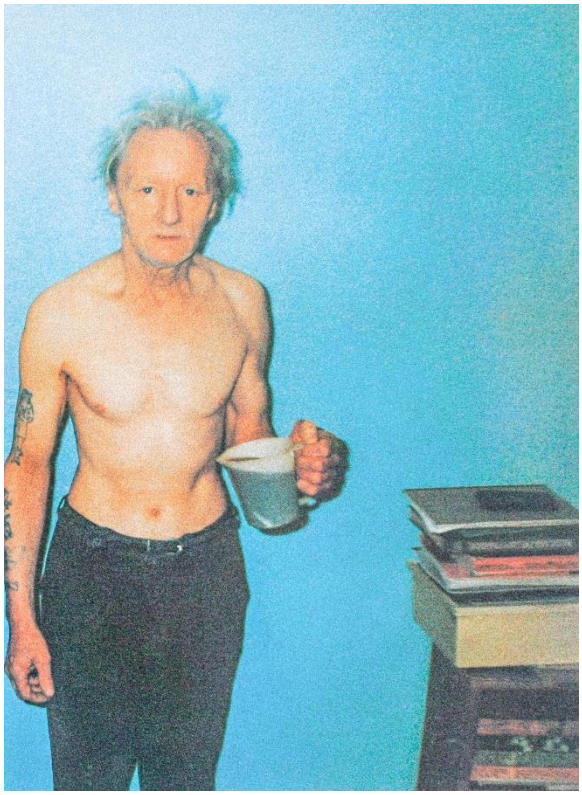
Navzdory tomu, že fotografie často odhalují morální a etickou ošklivost, jsou také prodchnuty emocionální a psychologickou hloubkou, kterou Billingham sám označil za další z jeho motivací vytvořit toto dílo. Právě ona zmiňovaná emocionální intenzita, jež se z autorových fotografií na diváka doslova valí jako lavina, byl jeden z autorových tvůrčích záměrů. Sám k tomu vyjádřil v jednom z rozhovoru tímto způsobem: „*Vždycky jsem chtěl lidi co nejvíce dojmout, tak moc, že by plakali. Někdy se ženy dívají na tu knihu a pláčou a já si říkám: Povedlo se mi to. Prostě chci diváka co nejvíce pohnout.*“[732]

Výsledné obrazy nejsou jen dokumentací, ale také osobní reflexí a kritikou sociálních podmínek, ve kterých vyrůstal[733]. Billinghamova snaha o vyvolání silné emocionální reakce u diváků poukazuje na jeho vnímání fotografie jako nástroje pro překonávání sociálních bariér

[732] (Estep, 1999)

[733] (Adams, 2016)

a vytváření empatie. Tím, že autor usiluje o tak intenzivní emocionální odezvu, se snaží prolomit bariéru lhostejnosti a nezájmu, která často obklopuje témata chudoby a sociálního vyloučení. Jeho přístup tak lze chápat jako formu vizuálního aktivismu, kde estetika ošklivosti slouží k probuzení společenského svědomí a iniciování dialogu o palčivých sociálních otázkách.

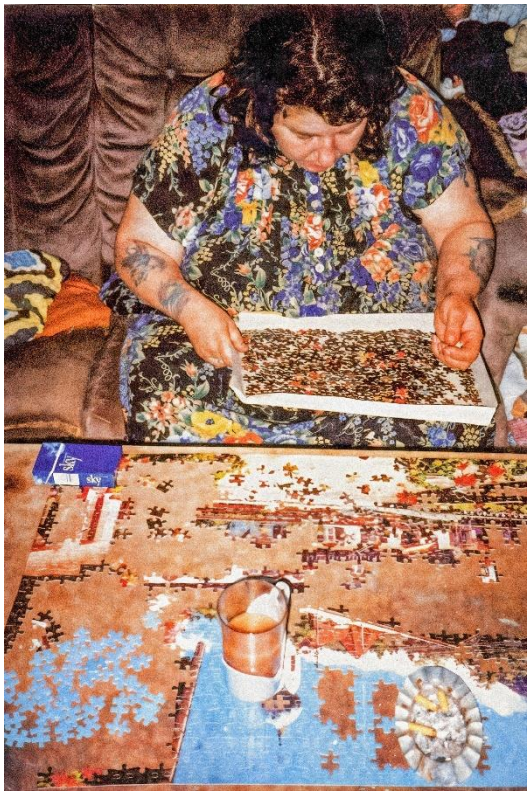


Richard Billingham, Untitled, From the series „Ray's a Laugh", cca. 1990–1996.

Billinghamova tvorba měla významný vliv na britskou uměleckou scénu 90. let. Jeho fotografie byly zařazeny do slavné výstavy „Sensation" v roce 1997, která představila generaci Young British Artists. V roce 1997 Billingham získal prestižní Citibank Private Bank Photography Prize a v roce 2001 byl nominován na Turnerovu cenu (MacDonald, 2007). V pozdější tvorbě se Billingham věnoval i jiným tématům, například fotografování zvířat v

zoologických zahradách (cyklus „Zoo“ z roku 2007) nebo krajinářské fotografii. V roce 2018 natočil celovečerní film „Ray & Liz“, který je autobiografickou reflexí jeho dětství[734].

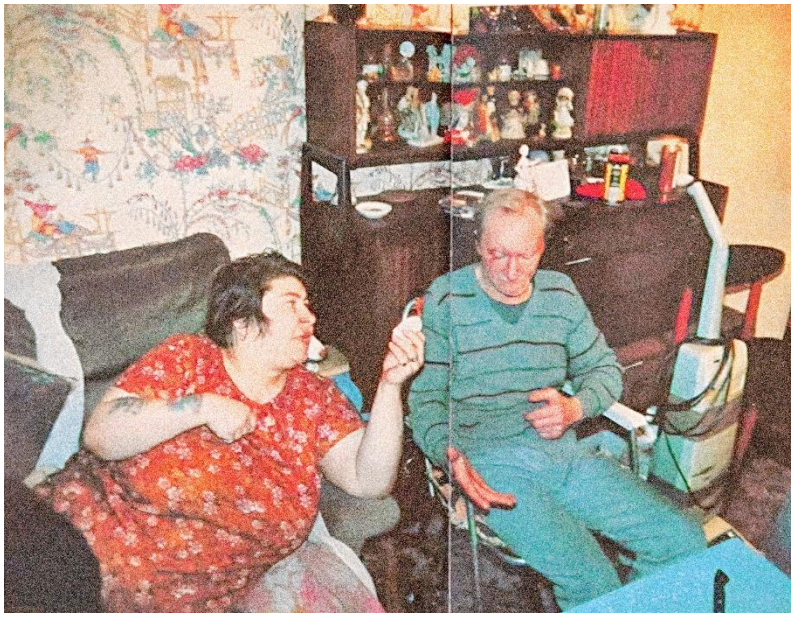
Billinghamův přechod k jiným tématům a médiím demonstruje jeho uměleckou všestrannost a schopnost evoluce. Jeho zájem o zvířata v zoologických zahradách lze interpretovat jako pokračování jeho zkoumání izolace a omezení, tentokrát v kontextu nelidských subjektů. Tato tematická kontinuita naznačuje, že Billingham i nadále zkoumá otázky svobody, kontroly a vztahu mezi pozorovatelem a pozorovaným, byť v odlišných kontextech. Film „Ray & Liz“ pak představuje vrchol jeho autobiografického díla, kde autor využívá filmové médium k prohloubení a rozšíření témat, která původně zkoumal ve fotografii.



Richard Billingham, Untitled, From the series „Ray's a Laugh“, cca. 1990–1996.

[734] (Richard Billingham, 2001)

Autorova tvorba zůstává i po letech kontroverzní a vyvolává diskuse o etice zobrazování osobních a citlivých témat. O etické stránce fotografování své rodiny Billingham říká: „*S fotografiemi jsem se snažil udělat je co nejpravdivější, jak jsem mohl, a doufám, že tento prvek překoná jakýkoliv vykořisťovatelský prvek. Myslím, že v nich byla vřelost.*“[735] Billinghamovo dílo je však nepochybně významným příspěvkem k dokumentární fotografii a umělecké reflexi sociálních problémů v současné Británii[736]. Tím, že autor nevyhýbavě zachycuje fenomén ošklivosti, ať už fyzické, morální či emocionální, vytváří pronikavé a nekompromisní obrazy lidské existence, které dokáží syrově rezonovat v divácích i dlouho po jejich shlédnutí.



Richard Billingham, Untitled, From the series „Ray's a Laugh“, cca. 1990–1996.

[735] (Adams, 2016)

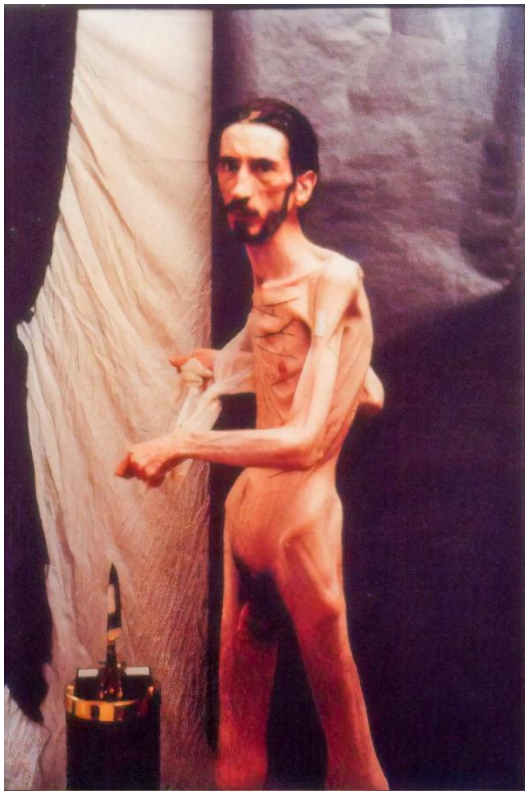
[736] Tamtéž.



Richard Billingham, Untitled, From the series „Ray's a Laugh", cca. 1990–1996.

5.16. David Nebreda

David Nebreda je španělský umělec narozený v roce 1952 v Madridu. V roce 1971, ve věku 19 let, mu byla diagnostikována chronická paranoidní schizofrenie, která významně ovlivnila jeho život i uměleckou tvorbu[737]. Nebreda vystudoval výtvarné umění, ale považuje se za fotografického autodidakta. Od počátku 70. let žije v téměř úplné izolaci ve dvoupokojovém bytě v Madridu, kde vytváří své kontroverzní fotografické dílo bez jakéhokoli kontaktu s médii či společností[738].

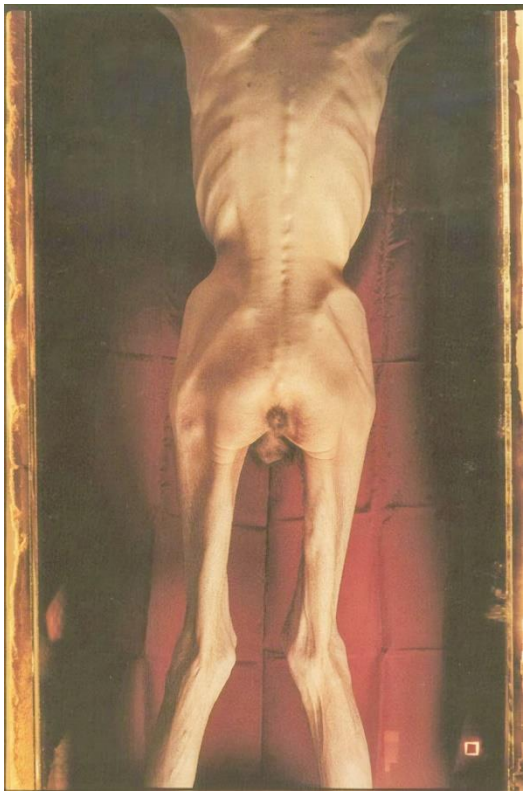


David Nebreda, Untitled, From the series „Autoportraits", cca. 1983–2002.

[737] (David Nebreda, 2001)

[738] (David Nebreda, 2001) a (Dussaut, 2011)

Nebredova tvorba je úzce spjata s jeho duševním onemocněním a extrémním životním stylem. Odmítá užívat léky, praktikuje přísný vegetariánský režim, sexuální abstinenci a podrobuje se dlouhým obdobím půstu a mlčení[739]. Tyto praktiky se odrážejí v jeho vyhublém těle, které je ústředním motivem jeho fotografií. Nebreda ve svém díle zkoumá hranice bolesti, identity a existence prostřednictvím autoportrétů, které zachycují jeho tělo v různých stavech utrpení a sebepoškozování. Jeho autoportréty vznikly v důsledku jeho touhy vyjádřit psychickou a emocionální bolest prostřednictvím tělesného zobrazení. Nebreda zde využívá vlastní tělo jako médium k manifestaci svého vnitřního utrpení a duševních bojů[740].

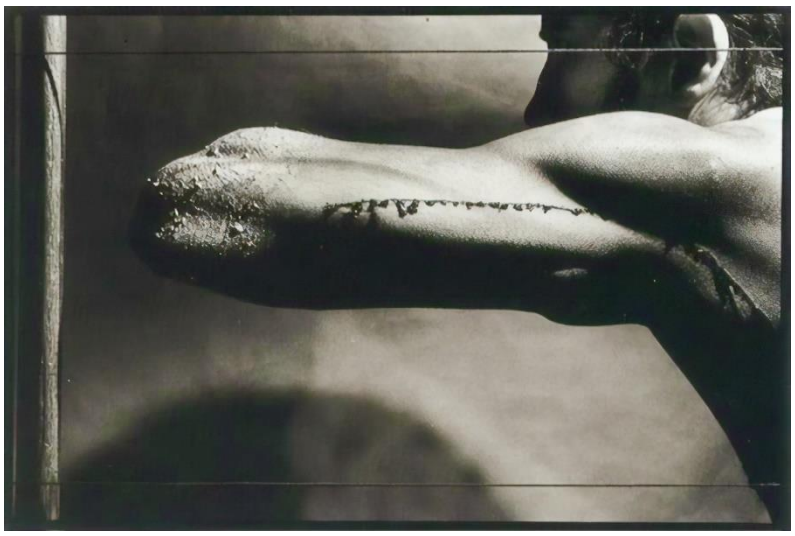


David Nebreda, Untitled, From the series „Autoportraits“, cca. 1983–2002.

[739] (David Nebreda, 2001)

[740] (López, 2017), s. 17–35.

Ústředním dílem Nebredova uměleckého odkazu je fotografický cyklus „Autoportréty“, který byl poprvé publikován knižně v roce 1998 jako katalog k výstavě, a následně v roce 2000 vyšla plnohodnotná knižní publikace tohoto souboru, přičemž postupně následovaly další aktualizované edice. Nebreda na svém autoportrétním cyklu pracoval od roku 1983. Uvedená série představuje vrchol Nebredovy umělecké explorace fenoménu ošklivosti, zejména v kategoriích psychologické a emocionální ošklivosti a estetické ošklivosti. Fotografie zachycují Nebredovo vyzáblé tělo podrobené různým formám sebepoškozování, včetně řezných ran, popálenin a jiných forem mučení[741].



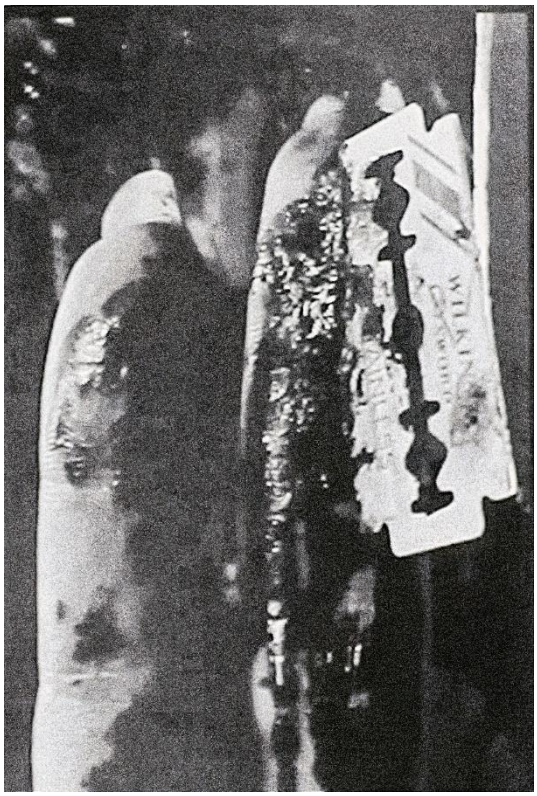
David Nebreda, Untitled, From the series „Autoportraits“, cca. 1983–2002.

Kniha „Autorretratos“ z roku 2002[742] představuje bezpochyby stěžejní bod autorovy kontroverzní tvorby, kde prostřednictvím autoportrétů Nebreda dosahuje nového stupně uměleckého vyjádření. Fotografie z tohoto cyklu jsou strukturovány do čtyř fází, které se vyznačují rigorózní geometrickou kompozicí a minimalismem. V těchto dílech je patrná snaha o nahrazení individuální identity fotografickým „druhým já“, což je centrální téma

[741] (Silva, 2017)

[742] Poznámka: Jedná se o další rozšířené vydání Nebredova cyklu autoportrétů (Nebreda, 2002), protože od roku 1998, kdy jeho soubor vyšel poprvé knižně jako katalog k výstavě (Nebreda, 1998), tak na svém díle dál pracoval.

jeho tvorby[743]. Nebreda v této sérii překračuje hranice běžného autoportrétu a vytváří vizuální jazyk, který odráží jeho vnitřní psychické stavy. Geometrická preciznost kompozic kontrastuje s brutální tělesností zobrazovaných scén, čímž autor vytváří znepokojivé napětí mezi řádem a chaosem. Tato dualita může být interpretována jako metafora Nebredova vnitřního boje s vlastní psychózou, kde se snaží uplatnit kontrolu nad svým rozpadajícím se vnímáním reality. Proces vytváření těchto fotografií tak pro Nebredu představuje nejen umělecký akt, ale i formu terapie a způsob, jak uchopit a externalizovat své vnitřní démony.



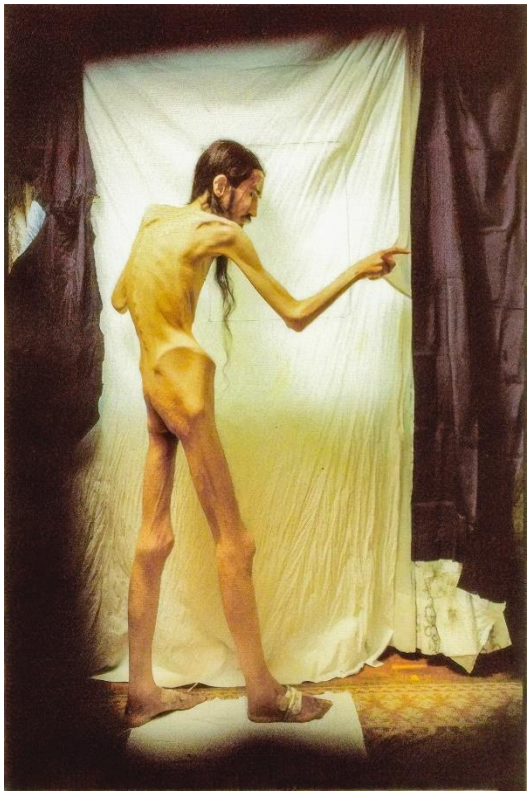
David Nebreda, Untitled, From the series „Autoportraits“, cca. 1983–2002.

Nebredovy autoportréty nesou silný výraz psychologické a emocionální ošklivosti, přičemž některé z nich, jako například snímky zobrazující jeho tělo pokryté exkrementy, ztělesňují kromě zmiňované psychologické a emocionální ošklivosti také morální a etickou ošklivost, která je v jeho díle rovněž přítomná[744]. Nebredovo dílo není jen svědectvím o jeho

[743] (Silva, 2017)

[744] (Dussaut, 2011)

osobním utrpení, ale také pobídkou k revidování konvenčních estetických hodnot[745]. Nebreda svým dílem překračuje hranice mezi osobním a veřejným, mezi uměním a patologií, čímž vytváří tísnivý prostor pro reflexi o povaze lidského bytí a jeho reprezentaci. Jeho tvorba tak funguje jako provokativní katalyzátor, který podněcuje diskusi o roli umění v zobrazování extrémních stavů lidské psychiky a tělesnosti.



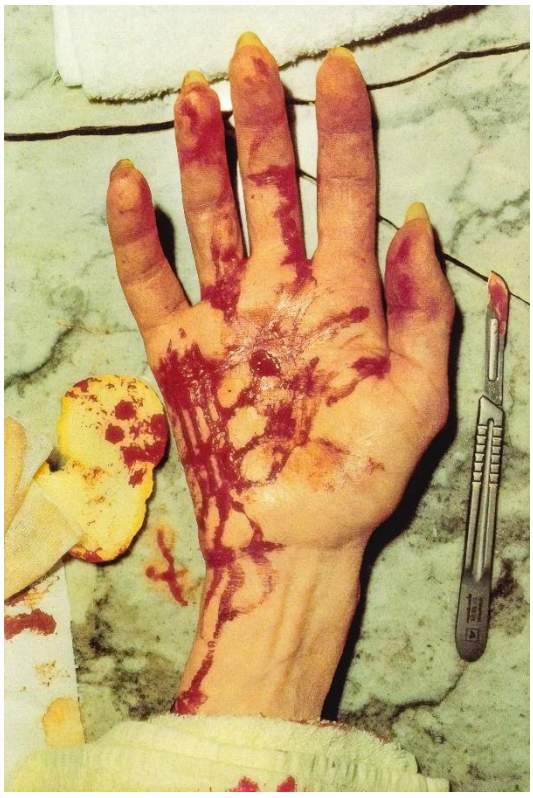
David Nebreda, Untitled, From the series „Autoportraits“, cca. 1983–2002.

V kontextu morální a etické ošklivosti Nebredovy snímky vyvolávají znepokojivé otázky o hranicích uměleckého vyjádření a etických aspektech zobrazování extrémního utrpení. Nebredovy fotografie provokativně odhalují extrémní projevy sebedestrukce a manipulace s tělesnými substancemi. Tato syrovost nutí diváka čelit tabuizovaným aspektům lidské existence, čímž zpochybňuje ustálené představy o morálce a etických hranicích v

[745] Tamtéž.

umělecké tvorbě. Autor tak vytváří znepokojivý prostor pro reflexi o povaze umění a jeho schopnosti zobrazovat nejkontroverznější stránky lidského bytí.[746].

Z hlediska psychologické a emocionální ošklivosti Nebredovy autoportréty představují bolestně komplikovanou sondu do psychiky člověka trpícího závažnou duševní poruchou. Jeho fotografie vyvolávají silné emocionální reakce, jako je znechucení, úzkost a strach, a zároveň nutí diváka k introspekci a konfrontaci s vlastními fóbiemi a předsudky. Nebreda používá své tělo jako médium k vyjádření vnitřního utrpení a odcizení, které prožívá v důsledku své nemoci[747].



David Nebreda, Untitled, From the series „Autoportraits“, cca. 1983–2002.

[746] (López, 2017), s. 17–35.

[747] (Dussaut, 2011)

Nebredův tvůrčí přístup vyniká mimořádnou mírou upřímnosti a autenticity. Zcela odmítá jakékoliv snahy o přikrášlení svého psychického utrpení a místo toho usiluje o co nejpřímější, nejméně zprostředkovaný a nejsyrovější způsob zachycení své vlastní existence a reality. Tato nekompromisní a nesmlouvavá pravdivost, kterou Nebreda ve své tvorbě důsledně uplatňuje, propůjčuje jeho dílům vzácnou intenzitu a silný emocionální náboj. Jeho fotografie nepředkládají divákovi pouze naturalistické zobrazení autorova fyzického stavu a forem sebepoškozování, ale mnohem spíše vyvolávají razantně znepokojivou a konfliktní reflexi samotných podstat lidského bytí a muk psychické agonii.

Ačkoliv se Nebreda snaží o syrově agonistické vyjádření svého duševního a fyzického utrpení, tak je třeba ocenit, že k takto nesmírně tíživým okamžikům své existence přistupuje jako umělec a snaží se děsivé výjevy do estetizovat a své fotografie výtvarným způsobem komponovat. V této perspektivě náhledu na Nebredovo dílo je proto možné jej považovat také za příklad využití estetické ošklivosti ve fotografii.

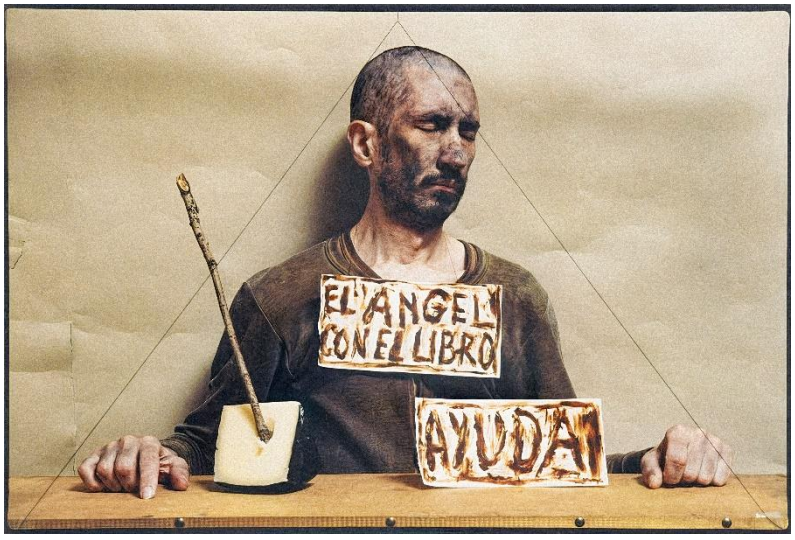


David Nebreda, Untitled, From the series „Autoportraits“, 1997.

Nebredova díla, jako je tento autoportrét z roku 1997, kde autor využívá vlastní tělesné výměšky k vytvoření textových nápisů, představují extrémní příklad provokativního přístupu k uměleckému vyjádření. Tato fotografie, jež explicitně odkazuje na autorovu diagnózu schizofrenie, konfrontuje recipienta s nezprostředkovanou realitou psychické alterace. Využití exkrementů jako výtvarného prostředku záměrně rozostřuje demarkační linii

mezi lidskou integritou a degradací, čímž akcentuje tísnivost autorova vnitřního univerza. V tomto díle Nebreda transcenduje tradiční pojetí těla jako pouhého objektu zobrazení a transformuje jej v aktivní nástroj pro generování lingvistických sdělení. Tento přístup podtrhuje autenticitu a koherenci jeho umělecké praxe, zároveň však vyvolává komplexní etické a estetické otázky. Autor tak vytváří multidimenzionální artefakt, který simultánně funguje jako vizuální, textový i konceptuální objekt.

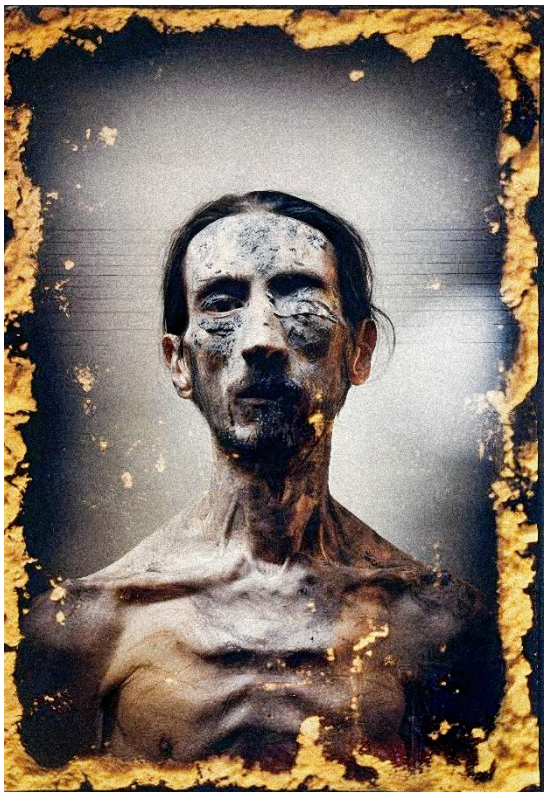
Tato fotografie reprezentuje extrémní interpretaci fenoménu ošklivosti v současném umění, přičemž nutí diváka k hluboké kontemplaci nad fundamentálními aspekty lidské existence a limitů umělecké exprese. Nebredovo dílo tak otevírá nové perspektivy v diskurzu o roli transgresivních prvků v umělecké tvorbě a jejich potenciálu pro artikulaci komplexních psychologických stavů.



David Nebreda, Untitled, From the series „Autoportraits“, cca. 1983–2002.

Nebreda na této fotografii zřetelně zobrazuje nejen své fyzické utrpení, ale i tísnivě naléhavou vnitřní krizi, kterou vyjadřuje nápisem „Ayuda“, což v českém jazyce znamená „pomoc“. Toto slovo, vytvořené pomocí tělesných výměšků, funguje jako silný vizuální a emocionální apel, který zvýrazňuje autorovu bezmoc a izolaci. Výraz „El ángel con el libro“, jenž můžeme přeložit jako „Anděl s knihou“, rovněž vytvořený ze stejných materiálů, může symbolizovat touhu po duchovním vysvobození nebo moudrosti, která je však v kontextu Nebredova stavu nedosažitelná. Tento kontrast mezi symbolickou postavou anděla a

zoufalou žádostí o pomoc vytváří napětí mezi nadějí a beznadějí. Dílo tak lze interpretovat jako mnohovrstevnatou meditaci nad lidskou existencí v extrémních podmínkách psychické alterace. Nebreda zde konstruuje vizuální metaforu své izolace a zároveň artikuluje nutkavou potřebu komunikace s vnějším světem, který jinak programově odmítá. Tato paradoxní situace umocňuje emocionální intenzitu díla a podtrhuje jeho význam jako svědectví o hraničních stavech lidské psychiky.

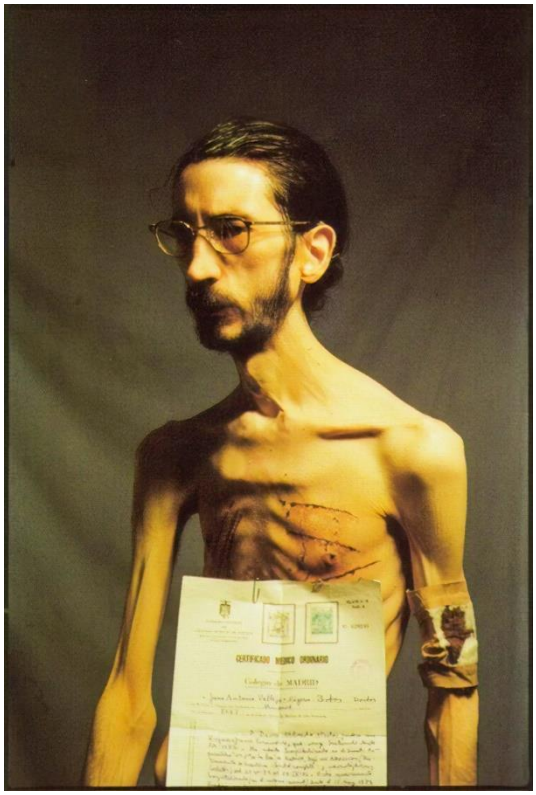


David Nebreda, Untitled, From the series „Autoportraits“, 1983-2002.

Nebredův radikální umělecký přístup, oproštěný od jakékoliv snahy o romantizující idealizaci, tak diváka staví tváří v tvář nahé realitě lidské křehkosti, zranitelnosti a utrpení. Tato surová upřímnost, s níž Nebreda ve své tvorbě odhaluje hlubiny vlastního vnitřního světa poznamenané duševní chorobou, v divákovi nevyhnutelně vyvolává silné emocionální pnutí a podněcuje k zevrubnější reflexi o samotném smyslu a hranicích uměleckého vyjádření.[748]. Nebredova tvorba funguje jako katalyzátor pro redefinici samotného pojmu

[748] (Silva, 2017)

umění v kontextu extrémních psychických stavů. Jeho dílo není pouhým zobrazením nebo vyjádřením, ale stává se aktivním činitelem v procesu formování nového uměleckého jazyka, který překlenuje propast mezi vnitřním světem psychózy a vnější realitou. Tímto způsobem Nebreda nejen rozšiřuje hranice uměleckého vyjádření, ale také vytváří zcela novou platformu pro zkoumání lidské psychiky a existence prostřednictvím vizuálního média.



David Nebreda, Untitled, From the series „Autoportraits“, 1983-2002.

Významným aspektem Nebredovy umělecké praxe je jeho specifický vztah a přístup k fotografickému médiu. Pro tohoto španělského fotografa představuje fotografie nástroj sebepoznání a prostředek k vytvoření alternativní identity. Nebreda se vědomě vyhýbá používání běžných zrcadel a své tělo a fyzickou existenci poznává výhradně prostřednictvím fotografických obrazů, které sám vytváří. Tento přístup mu umožňuje zaujmout určitý odstup od své vlastní fyzické podstaty a zkoumá tak svou identitu z nové, distancované perspektivy. Absence přímé zkušenosti vlastního těla ve prospěch zprostředkované existence skrze fotografické médium Nebredovi umožňuje prozkoumat a překročit hranice jeho

vlastního já, přičemž fotoaparát se stává zásadním nástrojem pro zachycení i konstrukci jeho neustále se vyvíjejícího subjektivního vnímání sebe sama.[749].



David Nebreda, Untitled, From the series „Autoportraits“, 1983-2002.

Fotografie Davida Nebredy se vyjadřují i tíživou reflexí jeho vnitřního světa, kde dochází ke konfrontaci mezi tělem a duší, a kde se hranice mezi tělesným utrpením a duchovní transcendencí stírají. Jeho snímky nabízejí divákovi nejen pohled na fyzické projevy jeho nemoci, ale i pronikavý vhled do jeho psychického stavu, čímž vytvářejí silnou emocionální zkušenost, která nutí k zamyšlení nad lidskou křehkostí a limity psychologické odolnosti.

[749] (López, 2017), s. 17–35.

Nebredovy autoportréty vyvolávají kontroverzní reakce a rozdělují odbornou i laickou veřejnost. Někteří kritici považují jeho tvorbu za exploatativní a eticky problematickou, zatímco jiní v ní vidí hluboce autentické a významné umělecké vyjádření.



David Nebreda, Untitled, From the series „Autoportraits“, 1983-2002.

V kontextu současného umění představuje Nebredova tvorba extrémní příklad využití fenoménu ošklivosti jako estetické kategorie. Jeho dílo překračuje hranice tradičního pojetí krásy a estetiky a nutí diváky přehodnotit své představy o tom, co může být považováno za umění, což platí zvlášť u fotografií s vysloveně nechutným obsahem, jako je například užití exkrementů. Dílo Nebredy tak bezpochyby otevírá důležité otázky o etice umělecké tvorby a zobrazování lidského utrpení[750].

[750] (López, 2017), s. 17–35.

Závěrem lze konstatovat, že David Nebreda ve svém díle dosahuje mimořádné intenzity v zobrazování fenoménu ošklivosti, zejména v kategoriích „psychologické a emocionální ošklivosti“, „fyzické ošklivosti“, „estetické ošklivosti“ a v „morální a etické ošklivosti“, a proto je možné jeho dílo zařadit do stejnojmenných typologizačních kategorií ošklivosti, které jsem v mé disertační práci ustanovil. Jeho tvorba představuje radikální příklad využití fotografie jako prostředku k exploraci temných stránek lidské existence a psychiky. Přestože jeho dílo vyvolává kontroverzní reakce, nelze popřít jeho význam pro diskusi o hranicích uměleckého vyjádření a roli ošklivosti v současném umění.



David Nebreda, Untitled, From the series „Autoportraits“, 1983-2002.

5.17. Shrnutí explorativního přehledu autorů, v jejichž fotografickém díle je možné identifikovat fenomén ošklivosti

V rámci této kapitoly zaměřenou na šestnáct vybraných fotografů a fotografek jsem se snažil identifikovat a analyzovat různé aspekty fenoménu ošklivosti, jak se projevují v jejich dílech. Tento explorativní přehled mi umožnil lépe pochopit, jak tito autoři přistupují k tématu ošklivosti a jaké estetické, sociální a kulturní aspekty jejich díla reflektují.

Zjistil jsem, že fenomén ošklivosti je mnohovrstevnatý a lze jej rozdělit do několika typologických kategorií: fyzická ošklivost, estetická ošklivost, ošklivost zobrazování násilí a smrti, morální a etická ošklivost, kulturní a relativní ošklivost, psychologická a emocionální ošklivost a sociální a politická ošklivost. Každý z vybraných autorů přistupuje k těmto kategoriím odlišně, což demonstruje rozmanitost a komplexnost tohoto fenoménu.

Například Soham Gupta a Boris Michajlov zkoumají fyzickou ošklivost ve svých dílech, přičemž jejich fotografie často slouží jako kritický komentář k sociálním otázkám. Antonín Kratochvíl se zaměřuje na sociální a politickou ošklivost, zatímco Andres Serrano reprezentuje především estetickou ošklivost. Serrano ve svých dílech, jako je „Piss Christ“ a série „The Morgue“, také zkoumá ošklivost zobrazování násilí a smrti, psychologickou a emocionální ošklivost, a dokonce i morální a etickou ošklivost, čímž vyvolává kontroverze a diskuse o hranicích umělecké svobody. Roger Ballen ve své tvorbě kombinuje fyzickou ošklivost s psychologickou a emocionální ošklivostí, čímž vytváří komplexní a mnohovrstevnaté obrazy. Nan Goldinová ve svém cyklu „The Ballad of Sexual Dependency“ zobrazuje fyzickou a psychologickou ošklivost prostřednictvím intimních a často znepokojujících snímků, které zachycují život na okraji společnosti.

Tento přehled šestnácti autorů ukazuje, jak se jednotlivé kategorie ošklivosti mohou překrývat a vzájemně doplňovat, což přispívá k vytvoření komplexnějšího obrazu o fenoménu ošklivosti ve fotografii. Ošklivost zde slouží jako mocný nástroj pro vyvolání emocí a kritickou reflexi estetických, sociálních a kulturních otázek.

Zjistil jsem, že ošklivost ve fotografii může sloužit nejen jako prostředek pro vyvolání šoku nebo kontroverze, ale také jako způsob, jak upozornit na společenské nerovnosti, lidské utrpení a marginalizaci.

Analýza děl vybraných autorů také poukázala na důležitou roli, kterou hraje kontext při interpretaci a vnímání ošklivosti ve fotografii. Kulturní, historické a sociální faktory významně ovlivňují to, jak je ošklivost chápána a přijímána různými publiky. Tento poznatek zdůrazňuje potřebu interdisciplinárního přístupu při zkoumání fenoménu ošklivosti, který by zahrnoval nejen estetické a umělecké hledisko, ale také poznatky z oblasti sociologie, antropologie a psychologie. Pouze tak lze plně pochopit a docenit komplexní a často ambivalentní povahu ošklivosti ve fotografickém umění.

6. Závěr

Tato disertační práce se zabývala komplexním výzkumem fenoménu ošklivosti ve fotografii po roce 1945. Prostřednictvím důkladné analýzy teoretických konceptů, historického vývoje chápání ošklivosti a detailního rozboru vybraných fotografických děl jsem dospěl k několika klíčovým poznatkům a závěrům.

Především je zřejmé, že fenomén ošklivosti ve fotografii po roce 1945 představuje víceúrovňový a dynamický koncept, který není snadno definovatelný či kategorizovatelný. Můj výzkum ukázal, že ošklivost ve fotografii se projevuje v různých formách a kontextech, od fyzické ošklivosti přes estetickou až po sociální a politickou ošklivost.

Jedním z hlavních zjištění je, že poválečná fotografie využívá ošklivost jako mocný nástroj pro vyjádření společenských, politických a osobních témat. Fotografové jako Diana Arbusová, Bruce Gilden, Cindy Shermanová a Joel-Peter Witkin ve svých dílech záměrně pracují s prvky ošklivosti, aby zpochybnili zavedené estetické normy, poukázali na sociální nerovnosti nebo vyjádřili osobní vize a úzkosti.

Analýza děl těchto a dalších autorů odhalila, že ošklivost ve fotografii často funguje jako nástroj pro vyvolání k vyvolání silných emočních reakcí u diváků. Ať už jde o šok, odpor, soucit nebo fascinaci, ošklivost má schopnost proniknout skrze běžné vnímání a dotknout se hlubších vrstev lidské psychiky. Toto zjištění potvrzuje teoretické koncepty Umberta Eca a Marka Williama Rocheho, kteří zdůrazňovali transformativní potenciál ošklivosti v umění.

Zároveň jsem zjistil, že vnímání ošklivosti ve fotografii je silně ovlivněno kulturním a historickým kontextem. Co bylo považováno za ošklivé v 50. letech 20. století, může být dnes vnímáno zcela jinak. Tento poznatek podtrhuje důležitost interdisciplinárního přístupu k výzkumu ošklivosti, který zahrnuje nejen estetické, ale i sociologické, psychologické a kulturní perspektivy.

Má vypracovaná typologie ošklivosti ve fotografii, která zahrnuje kategorie jako fyzická ošklivost, estetická ošklivost, ošklivost zobrazování násilí a smrti, morální a etická ošklivost, kulturní a relativní ošklivost, psychologická a emocionální ošklivost a sociální a politická ošklivost, se ukázala jako užitečný nástroj pro analýzu fotografických děl. Tato typologie mi umožnila systematicky zkoumat různé aspekty ošklivosti a jejich projevy ve fotografii.

Důležitým zjištěním je také to, že ošklivost ve fotografii po roce 1945 často slouží jako prostředek kritiky společenských norem a politických systémů. Fotografové využívají ošklivost k odhalení skrytých aspektů reality, k poukázání na sociální nespravedlnosti nebo k vyjádření odporu vůči etablovaným mocenským strukturám. Tento aspekt je zvláště patrný v dílech autorů jako Boris Michajlov nebo Andres Serrano.

Zároveň jsem pozoroval, že v posledních desetiletích dochází k určité rehabilitaci ošklivosti v umění a fotografii. Ošklivost již není vnímána pouze jako protiklad krásy, ale jako svébytná estetická kategorie s vlastní hodnotou a významem. Tento posun v chápání ošklivosti otevírá nové možnosti pro umělecké vyjádření a zkoumání lidské zkušenosti.

V průběhu mého výzkumu jsem také narazil na několik omezení a výzev. Jedním z hlavních problémů byl nedostatek specializované literatury věnované přímo fenoménu ošklivosti ve fotografii. Tento nedostatek jsem se snažil kompenzovat interdisciplinárním přístupem a aplikací teoretických konceptů z jiných oblastí umění a estetiky na fotografii.

Dalším omezením bylo, že vzhledem k rozsáhlosti tématu a časovým omezením jsem nemohl provést detailní analýzu všech původně plánovaných kategorií ošklivosti. Místo toho jsem se soustředil na hloubkovou analýzu vybraných děl v kategoriích fyzické a estetické ošklivosti, doplněnou o přehledovou studii dalších významných autorů.

Na základě mých zjištění navrhuji několik směrů pro další výzkum:

1. Rozšíření výzkumu na další kategorie ošklivosti: Budoucí studie by mohly detailněji prozkoumat kategorie ošklivosti, které jsem v této práci nemohl plně analyzovat, jako je například ošklivost zobrazování násilí a smrti nebo sociální a politická ošklivost.

2. Mezikulturní studie ošklivosti ve fotografii: Bylo by přínosné provést komparativní analýzu vnímání a využití ošklivosti ve fotografii v různých kulturních kontextech.

3. Výzkum vlivu digitálních technologií na zobrazování ošklivosti: S rozvojem digitální fotografie a možností post-produkce se otevírají nové možnosti pro manipulaci a vytváření ošklivosti. Tento aspekt by si zasloužil samostatný výzkum.

4. Etické aspekty zobrazování ošklivosti: Hlubší zkoumání etických otázek spojených s fotografickým zobrazováním ošklivosti, zejména v kontextu dokumentární fotografie a žurnalistiky.

5. Recepce ošklivosti ve fotografii: Studie zaměřené na to, jak diváci vnímají a interpretují ošklivost ve fotografii, by mohly přinést cenné poznatky o psychologických a sociálních aspektech tohoto fenoménu.

Závěrem mohu konstatovat, že fenomén ošklivosti ve fotografii po roce 1945 představuje bohaté a komplexní téma, které nabízí mnoho možností pro další výzkum. Tato disertační práce přispěla k lepšímu pochopení role ošklivosti v moderní a současné fotografii a položila základy pro další zkoumání tohoto fascinujícího fenoménu. Ošklivost ve fotografii se ukazuje jako mnohem víc než jen protiklad krásy – je to mocný nástroj uměleckého vyjádření, sociální kritiky a zkoumání lidské existence v celé její komplexnosti.

Tato disertační práce také poukázala na důležitost interdisciplinárního přístupu k výzkumu ošklivosti ve fotografii. Kombinace estetických, sociologických, psychologických a kulturních perspektiv mi umožnila získat komplexnější pohled na tento fenomén. Zjistil jsem, že ošklivost ve fotografii není jen otázkou vizuální nepříjemnosti, ale často zahrnuje hlubší společenské, politické a psychologické aspekty.

Významným přínosem této práce je také vytvoření typologie ošklivosti ve fotografii, která může sloužit jako užitečný nástroj pro budoucí výzkumy v této oblasti. Tato typologie, zahrnující kategorie jako „fyzická ošklivost", „estetická ošklivost", „ošklivost zobrazování násilí a smrti", „morální a etická ošklivost", „kulturní a relativní ošklivost", „psychologická a emocionální ošklivost" a „sociální a politická ošklivost", poskytuje strukturovaný rámec pro analýzu různých projevů ošklivosti ve fotografii.

V průběhu mého výzkumu jsem také zjistil, že ošklivost ve fotografii často funguje jako prostředek k narušení zavedených estetických norem a k vyvolání kritické reflexe u diváků. Mnoho fotografů vědomě využívá ošklivost k tomu, aby zpochybnili konvenční představy o kráse a přitáhli pozornost k tématům, která by jinak mohla zůstat přehlédnuta.

Důležitým aspektem mého výzkumu bylo také zkoumání etických otázek spojených s fotografickým zobrazováním ošklivosti. Zjistil jsem, že fotografové často balancují na tenké hranici mezi uměleckým vyjádřením a potenciálním vykořisťováním nebo dehonestací svých subjektů. Tato etická dilemata jsou zvláště patrná v dokumentární fotografii a v dílech, která zobrazují marginalizované skupiny nebo jedince.

Má práce také poukázala na to, jak se vnímání ošklivosti ve fotografii mění v průběhu času a v různých kulturních kontextech. Co bylo považováno za šokující nebo ošklivé v minulosti, může být dnes vnímáno jako umělecky hodnotné nebo společensky významné. Tento poznatek zdůrazňuje důležitost historického a kulturního kontextu při analýze fotografických děl.

V neposlední řadě můj výzkum odhalil, že ošklivost ve fotografii často slouží jako prostředek k vyjádření závažných existenciálních témat, jako je smrt, utrpení, odcizení nebo lidská zranitelnost. Mnoho fotografů využívá ošklivost k tomu, aby se dotkli těchto univerzálních aspektů lidské zkušenosti a vyvolali u diváků hlubokou emocionální a intelektuální odezvu.

Tato disertační práce tak otevírá nové perspektivy pro chápání role ošklivosti ve fotografii a umění obecně. Doufám, že má zjištění a navržené směry pro další výzkum inspirují další badatele k hlubšímu zkoumání tohoto fascinujícího tématu a přispějí k lepšímu pochopení komplexní role ošklivosti v současné vizuální kultuře.

7. Bibliografie

A Brief Summary of Cindy Sherman's Work, 2024. In: *York University* [online]. [cit. 2024-08-06]. Dostupné z: https://www.yorku.ca/caitlin/1900/women_artists/CINDY%20SHERMAN_%20A%20Brief%20Summary%20of%20Cindy%20Sherman%27s%20Work.htm

A Close Encounter: The In-Your-Face Photography of Bruce Gilden, 2024. In: *About Photography* [online]. [cit. 2024-08-03]. Dostupné z: https://aboutphotography.blog/photographer/bruce-gilden

A Jewish Giant at Home with His Parents in the Bronx., 2021. In: *Top Essay Writing* [online]. [cit. 2024-07-21]. Dostupné z: https://www.topessaywriting.org/samples/a-jewish-giant-at-home-with-his-parents-in-bronx

Ableismus, 2001. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation [cit. 2024-07-14]. Dostupné z: https://de.wikipedia.org/wiki/Ableismus

ADAMS, Tim, 2016. Richard Billingham: 'I just hated growing up in that tower block'. In: *The Guardian* [online]. [cit. 2024-08-22]. Dostupné z: https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/mar/13/richard-billingham-tower-block-white-dee-rays-a-laugh-liz

ADOMAITIS, Laurynas, 2009. Naked Grimaces: Exposing Rural Lithuania. In: *LensCulture* [online]. [cit. 2024-08-20]. Dostupné z: https://www.lensculture.com/articles/rimaldas-viksraitis-naked-grimaces-exposing-rural-lithuania

ADORNO, Theodor W., 1997. *Estetická teorie*. 1. vyd. Praha: Panglos. ISBN 80-902205-4-1. Dostupné také z: http://kramerius4.nkp.cz/search/i.jsp?pid=uuid:f48dc6f0-bde9-11e5-b5dc-005056827e51

Akromegalie, 2001. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation [cit. 2024-07-24]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Akromegalie

AMERICAN SUBURB X, 2012. Notes from the Margin of Spoiled Identity – The Art of Diane Arbus (1988). In: *American Suburb X* [online]. [cit. 2024-07-21]. Dostupné z: https://americansuburbx.com/2012/07/diane-arbus-notes-from-margin-of.html

Andres Serrano, 2001. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation [cit. 2024-08-17]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Andres_Serrano

Andres Serrano (1950) American, n.d. In: *International Center of Photography* [online]. [cit. 2024-08-17]. Dostupné z: https://www.icp.org/browse/archive/constituents/andres-serrano?all/all/all/all/0

Angst — Soham Gupta Shows Us the Faces of Kolkata's Poorest, n.d. In: *FotoRoom* [online]. [cit. 2024-08-17]. Dostupné z: https://fotoroom.co/angst-soham-gupta/

Antonín Kratochvíl (fotograf), 2001. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation [cit. 2024-08-17]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Anton%C3%ADn_Kratochv%C3%ADl_(fotograf)

ARCE, Fernando Luna, 2022. Fotogalería: La historia de cómo Enrique Metinides, el fotógrafo de la nota roja, saltó al reconocimiento internacional. In: *Forbes México* [online]. [cit. 2024-08-18]. Dostupné z: https://www.forbes.com.mx/fotogaleria-la-historia-de-como-enrique-metinides-el-fotografo-de-la-nota-roja-salto-al-reconocimiento-internacional/

AVEDON, Richard, 2001. Oscar Levant, Pianist, Beverly Hills, California, 1972. In: *MUTUALART* [online]. [cit. 2024-08-17]. Dostupné z: https://www.mutualart.com/Artwork/Oscar-Levant--Pianist--Beverly-Hills--Ca/36E07786F4228171

BALLEN, Roger, 2001. *Outland*. London ; New York: Phaidon, 1 s. ISBN 978-0-7148-4058-1.

BALLEN, Roger, 2023. Tate. In: TATE MODERN BANKSIDE LONDON. *Tate* [online]. [cit. 2023-11-02]. Dostupné z: https://www.tate.org.uk/search?aid=12038&type=artwork

BALLEN, Roger, 2023. Platteland. In: BALLEN, Roger. ROGER BALLEN PHOTOGRAPHER. *Roger Ballen Photographer* [online]. [cit. 2023-11-16]. Dostupné z: https://www.rogerballen.com/platteland/

BARNEBYS, 2019. Cindy Sherman: An Overexposed Psyche. In: BARNEBYS. *Bbys Magazine* [online]. [cit. 2024-08-04]. Dostupné z: https://www.barnebys.co.uk/blog/cindy-sherman-an-overexposed-psyche

BARRIèRE, Laetitia, 2006. Représentation, simulacre et identité dans l'oeuvre de Cindy Sherman. *Transatlantica - Revue d'études américaines. American Studies Journal* [online]. **2006**(2), 8 [cit. 2024-08-04]. ISSN 1765-2766. Dostupné z: doi:10.4000/transatlantica.1169

BAUDRILLARD, Jean, 2003. Síla nechuti. In: *Umění, krása, šeredno*. Praha: Karolinum, s. 253-261. ISBN isbn80-246-0540-6.

Biography, n.d. In: *THE ROBERT MAPPLETHORPE FOUNDATION* [online]. [cit. 2024-08-19]. Dostupné z: https://www.mapplethorpe.org/biography

BLAISDALE, Gus a John YAU, 1989. *Joel-Peter Witkin: Gods of Earth and Heaven*. 1. Altadena, Los Angeles, USA: Twin Palms Publishers. ISBN 978-0-94-2642-39-3.

BLUME, Anna, 1993. Interview Andres Serrano. In: *BOMB Magazine* [online]. [cit. 2024-08-17]. Dostupné z: https://bombmagazine.org/articles/1993/04/01/andres-serrano/

BLYTHE, Finn, 2023. Cindy Sherman's Grotesque Take On Our Selfie-Obsessed Moment. In: *Another Magazine* [online]. [cit. 2024-08-04]. Dostupné z: https://www.anothermag.com/art-photography/14940/cindy-sherman-hauser-and-wirth-zurich-ai-photoshop-selfies

BOGRE, Michelle, 2022. Interview with Donna Ferrato. In: *Zeke Magazine* [online]. [cit. 2024-08-21]. Dostupné z: https://www.zekemagazine.com/interview-with-donna-ferrato

Boris Mikhailov (photographer), 2001. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation [cit. 2024-08-18]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Boris_Mikhailov_(photographer)

Bruce Gilden, 2024. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation [cit. 2024-08-01]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Bruce_Gilden

Bruce Gilden, 2024. In: *About Photography* [online]. [cit. 2024-08-01]. Dostupné z: https://aboutphotography.blog/photographer/bruce-gilden

Bruce Gilden - Interview, 2016. In: *Guillotine* [online]. [cit. 2024-08-02]. Dostupné z: https://glltn.com/2016/03/bruce-gilden-interview/

Bruce Gilden: Face Street Portraits, 2015. In: *The Guardian* [online]. [cit. 2024-08-01]. Dostupné z: https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/aug/19/bruce-gilden-face-street-portraits-photographs-book

BUTET-ROCH, Laurence, 2016. The Life of Mexico's Premiere Crime Photographer. In: *TIME* [online]. [cit. 2024-08-18]. Dostupné z: https://time.com/4347586/the-life-of-mexicos-premiere-crime-photographer/

CAMPBELL, Tori, n.d. Piss Christ by Andres Serrano. In: *Artland Magazine* [online]. [cit. 2024-08-17]. Dostupné z: https://magazine.artland.com/immersion-piss-christ-stories-of-iconic-artworks/

CASTRO, Santiago Diaz, n.d. Enrique Metínides: The Tragedy Portraitist. In: *Gata Magazine* [online]. [cit. 2024-08-18]. Dostupné z: https://gatamagazine.com/articles/photography/enrique-metnides-the-tragedy-portraitist

Cindy Sherman, 2001. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation [cit. 2024-08-06]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Cindy_Sherman

Cindy Sherman - Disasters and Fairy Tales, 2013. In: *Fairytalepmp* [online]. [cit. 2024-08-04]. Dostupné z: http://fairytalepmp.blogspot.com/2013/02/cindy-sherman-disasters-and-fairy-tales.html

Cindy Sherman - Here is a beginner's guide to the enigmatic artist., 2019. In: *National Portrait Gallery* [online]. [cit. 2024-08-04]. Dostupné z: https://www.npg.org.uk/blog/cindy-sherman?quip_limit=10&quip_start=10

Cindy Sherman - The Enigma Behind the Lens, 2024. In: *Aesthetics of Photography* [online]. [cit. 2024-08-04]. Dostupné z: https://aestheticsofphotography.com/cindy-sherman/

Cindy Sherman Photography, Bio, Ideas, 2008-2024. In: *The Art Story* [online]. [cit. 2024-08-04]. Dostupné z: https://www.theartstory.org/artist/sherman-cindy/

Cindy Sherman Untitled #145, 2023. In: *The Art Institute of Chicago* [online]. [cit. 2024-08-04]. Dostupné z: https://www.artic.edu/artworks/72699/untitled-145

Cindy Sherman: Fairy Tales Photograph, 1985, 2024. In: *Caviar 20* [online]. [cit. 2024-08-04]. Dostupné z: https://www.caviar20.com/products/cindy-sherman-fairy-tales-photograph-1985

CONTRERAS, Godoy, 2013. Retrato de un perverso: Taxidermia y necrofilia en la obra fotográfica de Joel Peter Witkin. *ASRI - Arte y Sociedad. Revista de Investigación* [online]. **2013**(5), 17 [cit. 2024-08-11]. ISSN 2174-7563. Dostupné z: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4408754

COWAN, Katy, 2017. The Man Who Saw Too Much: Revealing the shocking photography of Enrique Metinides. In: *Creative Boom* [online]. [cit. 2024-08-18]. Dostupné z: https://www.creativeboom.com/inspiration/the-man-who-saw-too-much-revealing-the-shocking-photography-of-enrique-metinides-/

CRUICKSHANK, Douglas, 2000. James Nachtwey's Inferno: Pictures from an exhibition -- in hell. In: *Salon* [online]. [cit. 2024-08-21]. Dostupné z: https://www.salon.com/2000/04/10/inferno/

David Nebreda, 2001. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation [cit. 2024-08-22]. Dostupné z: https://fr.wikipedia.org/wiki/David_Nebreda

DAVIES, Clare, 2016. The Most Frightening Works of Cindy Sherman. In: *Sleek Magazine* [online]. [cit. 2024-08-06]. Dostupné z: https://www.sleek-mag.com/article/cindy-sherman-scariest-work/

DEBATTY, Régine, 2016. Andres Serrano: Uncensored Photographs. In: *We Make Money Not Art* [online]. [cit. 2024-08-17]. Dostupné z: https://we-make-money-not-art.com/andres-serrano-uncensored-photographs/

DECARLO, Tessa, 2004. A Fresh Look at Diane Arbus: A new retrospective featuring an unprecedented number of the troubled photographer's images makes the case for her innovative artistry. In: *Smithsonian Magazine* [online]. [cit. 2024-07-21]. Dostupné z: https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/a-fresh-look-at-diane-arbus-99861134/

DIETRICH, Philip a Thomas KNIEPER, 2021. (Neuro)Aesthetics: Beauty, Ugliness, and Ethics: Beauty, Ugliness, and Ethics. *PsyCh Journal*. **11**(5), 619-627. Dostupné z: doi:10.1002/pchj.478

DIETRICH, Philip a Thomas KNIEPER, 2022. (Neuro)Aesthetics: Beauty, ugliness, and ethics: Beauty, ugliness, and ethics. *PsyCh Journal*. **11**(5), 619-627. Dostupné z: doi:10.1002/pchj.478

Donna Ferrato, 2001. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation [cit. 2024-08-21]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Donna_Ferrato

Dorps: Small towns of South Africa, 1986. 1. Cape Town: Clifton Publications. ISBN 0620092114.

DUSSAUT, Delphine, 2011. David Nebreda: Résurrection photographique. In: *Boumbang* [online]. [cit. 2024-08-22]. Dostupné z: https://www.boumbang.com/david-nebreda/

ECO, Umberto, 2007. *Dějiny ošklivosti*. Vyd. 1. Praha: Argo. ISBN 978-80-7203-893-0.

ECO, Umberto, ed., 2015. *Dějiny krásy*. 1. vyd. Praha: Argo. ISBN 978-80-257-1433-1.

ECO, Umberto, 2018. Ošklivost. In: ECO, Umberto. *Na ramenech obrů: Přednášky na konferenci La Milanesiana 2001-2015*. První. Příbram: Argo, s. 59 - 98. ISBN ISBN 978-80-257-2627-3.

Enrique Metinides (CZ), 2001. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation [cit. 2024-08-18]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Enrique_Metinides

ESTEP, Jan, 1999. Ha Ha Ha: Ray's a Laugh. In: *Jane Step* [online]. [cit. 2024-08-22]. Dostupné z: https://janestep.com/rays-a-laugh

ESTRIN, James, 2011. Helping the People Beyond the Pain. In: *The New York Times* [online]. [cit. 2024-08-21]. Dostupné z: https://archive.nytimes.com/lens.blogs.nytimes.com/2011/11/09/helping-the-people-beyond-the-pain/

Exploring The Morgue Series by Andres Serrano, n.d. In: *Singulart* [online]. [cit. 2024-08-17]. Dostupné z: https://www.singulart.com/en/blog/2024/03/17/the-morgue-series-by-andres-serrano/

Face: Book review, 2015. In: *LensCulture* [online]. [cit. 2024-08-01]. Dostupné z: https://www.lensculture.com/articles/bruce-gilden-face

Face: Bruce Gilden, 2015. In: *Dewi Lewis* [online]. [cit. 2024-08-01]. Dostupné z: https://www.dewilewis.com/products/face

FERNÁNDEZ, Alexis, 2022. La tradición cadavérica en la historia del arte y sus ecos en la obra de Joel-Peter Witkin. *UCOARTE. Revista de Teoría e Historia del Arte*. **2022**(11), 197-222. Dostupné z: doi:10.21071/ucoarte.v11i.14990

FERNÁNDEZ, Alexis, 2023. Excluidos y discapacitados: el cuestionamiento del orden social en la fotografía de Joel Peter Witkin: el cuestionamiento del orden social en la

fotografía de Joel Peter Witkin. *Calle 14 revista de investigación en el campo del arte*. **18**(34), 370-381. Dostupné z: doi:10.14483/21450706.20491

FRAENKEL GALLERY, 2024. Diane Arbus :Untitled Photographs 1970–1971. In: *Fraenkel Gallery* [online]. [cit. 2024-07-21]. Dostupné z: https://fraenkelgallery.com/exhibitions/diane-arbus-untitled-photographs-1970-1971

FREEMAN, Anna, 2016. Your ultimate guide to Cindy Sherman. In: *Dazed* [online]. [cit. 2024-08-04]. Dostupné z: https://www.dazeddigital.com/photography/article/32147/1/your-ultimate-guide-to-cindy-sherman

FULFORD, Robert, 2016. How Diane Arbus went from a 'freak show' to a photographer who saw the 'divineness in ordinary things'. In: *Nationalpost.com* [online]. Toronto: National Post [cit. 2019-06-13]. Dostupné z: https://nationalpost.com/entertainment/books/how-diane-arbus-went-from-a-freak-show-to-a-photographer-who-saw-the-divineness-in-ordinary-things

GARDELL, Mattias, 2018. The Barbarian in Rome and the Cultural Relativism Debate. In: *The Barbarian in Rome and the Cultural Relativism Debate*. 1. London: Palgrave Macmillan, s. 157-175. ISBN 9783319965598.

GIRONSOVÁ, Baldine Saint, 2003. Rizika ošklivosti, vytržení z poklidu krásna. In: *Umění, krása, šeredno*. Praha: Karolinum, s. 283-320. ISBN isbn80-246-0540-6.

GUILLOT, Claire, 2023. Diane Arbus' portraits of the peculiar question what is normal. In: *Le Monde* [online]. [cit. 2024-07-21]. Dostupné z: https://www.lemonde.fr/en/culture/article/2023/06/20/diane-arbus-portraits-of-the-peculiar-question-what-is-normal_6034424_30.html

GUPTA, Soham, 2024. Resume: Soham Gupta. In: *Soham Gupta* [online]. [cit. 2024-08-17]. Dostupné z: https://soham-gupta.com/resume

HADLEY, John, 2022. Street Photography Ethics. *Ethical Theory and Moral Practice*. **25**(4), 529-540. ISSN 1572-8447. Dostupné z: doi:10.1007/s10677-022-10316-6

HAGAN, Sean O', 2009. Rimaldas Viksraitis: Grimaces of the Weary Village. In: *The Guardian* [online]. [cit. 2024-08-20]. Dostupné z: https://www.theguardian.com/artanddesign/2009/dec/06/rimaldas-viksraitis-photography-review

HAGMAN, George, 2003. On Ugliness. *The Psychoanalytic Quarterly*. **72**(4), 959-985. Dostupné z: doi:10.1002/j.2167-4086.2003.tb00146.x

HAHN, Hans Peter, 2023. On the Changeful History of Franz Boas's Concept of Cultural Relativism. *Ethnographisch-Archaeologische Zeitschrift*. **57**(1), 12. Dostupné z: doi:10.54799/isbf2790

HARIMAN, 2007. Diane Arbus: Humanity without Humanism. In: *No Caption Needed: Photojournalism, Public Culture, and Liberal Democracy* [online]. [cit. 2024-07-21]. Dostupné z: https://www.nocaptionneeded.com/2007/12/diane-arbus-humanity-without-humanism/

HARTL, Dante Daniel, 2018. Slavní fotografové s Polaroidem: Robert Mapplethorpe. In: *POLAGRAPH* [online]. [cit. 2024-08-19]. Dostupné z: https://www.polagraph.cz/blog/2018/03/06/slavni-fotografove-polaroidem-robert-mapplethorpe/

HEIFERMAN, Marvin, n.d. Andres Serrano. In: *Artforum* [online]. [cit. 2024-08-17]. Dostupné z: https://www.artforum.com/events/andres-serrano-2-193958/

HENCKMANN, Wolfhart a Konrad LOTTER, 1995. *Estetický slovník*. Vyd. 1. Praha: Svoboda. ISBN 80-205-0478-8.

HENDERSON, Gretchen E., 2015. *Ugliness: A Cultural History: A Cultural History*. 1. London: Reaktion Books, 240 s. ISBN 978-1-78023-524-0.

HERNANDEZ, Daniel, 2011. An Interview with Enrique Metinides: Death, Gore and Crying at Night. In: *American Suburb X* [online]. [cit. 2024-08-18]. Dostupné z: https://americansuburbx.com/2011/07/interview-interview-with-enrique.html

HIGONNET, Anne, 2016. Diane Arbus and the Power of Cruel Art. In: *Public Books* [online]. [cit. 2024-07-21]. Dostupné z: https://www.publicbooks.org/diane-arbus-and-the-power-of-cruel-art/

HINSHELWOOD, R. D., 1996. *A Dictionary of Kleinian Thought*. 2nd. ed., rev. and enlarged, 4. print. London: Free Association Books, 503 s. ISBN 978-0946960835.

HUBBARD, Sue, 2010. Boris Mikhailov – A Terrible Beauty: What does it say about us who look at them?. In: *American Suburb X* [online]. [cit. 2024-08-18]. Dostupné z: https://americansuburbx.com/2010/10/theory-boris-mikhailov-terrible-beauty.html

Inferno by James Nachtwey: Review, 2014. In: *My Corner Kiosk* [online]. [cit. 2024-08-21]. Dostupné z: https://mycornerkiosk.wordpress.com/2014/08/05/inferno-by-james-nachtwey-review/

James Nachtwey, 2001. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation [cit. 2024-08-21]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/James_Nachtwey

JIRÁTOVÁ, Kristýna, 2018. *Samota uprostřed davu: Charles Baudelaire a umění 20. století a současnosti*. Praha, 264 s. Dostupné také z: https://dspace.cuni.cz/bitstream/handle/20.500.11956/100786/140065219.pdf?isAllowed=y&sequence=1. Disertační práce. Univerzita Karlova Filozofická fakulta Ústav pro dějiny umění obor dějiny umění. Vedoucí práce PhDr. Lenka Bydžovská, CSc., prof. PhDr. Lubomír Konečný.

Joel-Peter Witkin, 2001. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation [cit. 2024-08-11]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Joel-Peter_Witkin

Joel-Peter Witkin: Daphne and Apollo, Los Angeles, 1990, 2023. In: *Freemans Hindman Auctions* [online]. [cit. 2024-08-11]. Dostupné z: https://hindmanauctions.com/auctions/1183-photographs/lot/18

Josef Koudelka, 2001. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation [cit. 2024-08-21]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Josef_Koudelka

Josef Koudelka: Černý trojúhelník, 1991-1993, n.d. In: *Frontiers of Solitude* [online]. [cit. 2024-08-21]. Dostupné z: https://www.frontiers-of-solitude.org/cs/josef-koudelka-0

KAMMEN, Michael, 1996. Culture and the State in America. *Journal of American History*. **83**(3), 791-814. ISSN 0021-8723. Dostupné z: doi:10.2307/2945640

KIM, Eric, 2024. Are There Any Ethics in Street Photography?. In: *Eric Kim Photography* [online]. [cit. 2024-08-02]. Dostupné z: https://erickimphotography.com/blog/2011/01/26/are-there-any-ethics-in-street-photography/

KINSELLA, Kevin, 2011. The People Who Got into Trouble: Boris Mikhailov's Case History at MOMA. In: *BOMB Magazine* [online]. [cit. 2024-08-18]. Dostupné z: https://bombmagazine.org/articles/2011/08/23/the-people-who-got-into-trouble-boris-mikhailov-s-case-history-at-moma/

KISS, Robert, 2013. *Forenzní přístup k umělecké fotografii inspirované smrtí po roce 1945*. Opava. Bakalářská práce. Slezská univerzita v Opavě, Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě.

Kontorcionizem - umetnost Tajde Korče, 2021. In: *ODKRITO.SI* [online]. [cit. 2024-08-17]. Dostupné z: https://odkrito.svet24.si/clanek/zanimivosti/kontorcionizem-umetnost-tajde-korce-908577

KOUDELKA, Josef, n.d. Josef Koudelka: The Black Triangle. In: *Magnum Photos* [online]. [cit. 2024-08-21]. Dostupné z: https://www.magnumphotos.com/newsroom/environment/josef-koudelka-black-triangle/

KRATOCHVÍL, Antonín a Petr VOLF, 2016. *Antonin Kratochvil: Circus Sideshow: Circus Sideshow*. Praha, Czech Republic: Kant. ISBN 978-80-7437-208-7.

KUBÍČKOVÁ, Klára, 2010. Mám rád kostrbaté mexické řezy, říká fotograf zohavených těl Witkin. In: *Idnes.cz* [online]. Praha: MAFRA, a. s. [cit. 2019-07-17]. Dostupné z: https://www.idnes.cz/kultura/vytvarne-umeni/mam-rad-kostrbate-mexicke-rezy-rika-fotograf-zohavenych-tel-witkin.A101004_103816_vytvarneum_ob

KUSBISH, Ella, 2024. The Life of Bruce Gilden and his lasting legacy on street photography. In: *Medium* [online]. [cit. 2024-08-03]. Dostupné z: https://medium.com/@ellakusbish/the-life-of-bruce-gilden-and-his-lasting-legacy-on-street-photography-0c585b79b99b

LEMPESIS, Dimitris, 2024. TRACES: Cindy Sherman. In: *Dream Idea Machine ART VIEW* [online]. [cit. 2024-08-04]. Dostupné z: https://www.dreamideamachine.com/?p=9159

LESSING, Gotthold Ephraim, Alois OTOUPALÍK, 1960. *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*. 1. vyd. Praha: SNKLHU, 265 s. Dostupné také z: http://kramerius4.nkp.cz/search/i.jsp?pid=uuid:0d5fe820-4aea-11e5-8851-005056827e51

LIPPARD, Lucy, 2023. From the Archives: Andres Serrano, The Spirit and The Letter. In: *ARTnews* [online]. [cit. 2024-08-17]. Dostupné z: https://www.artnews.com/art-in-america/features/andres-serrano-provocative-work-lucy-lippard-1234652353/

LÓPEZ, Álvaro Escriche, 2017. *David Nebreda: La fotografía como expresión del dolor: La fotografía como expresión del dolor*. 1. Universidad de Granada. Dostupné také z: https://www.ugr.es/~hum736/PDF/Hum736-n20.pdf

LOVE, Maya, 2018. Negotiating Death: Problems with depicting the corpse in contemporary art. In: *Art History Society* [online]. [cit. 2024-08-17]. Dostupné z: https://arthistorysociety.org/essays/negotiating-death

LUBOW, Arthur, 2014. The Woman and the Giant (No Fable). In: *The New York Times* [online]. [cit. 2024-07-21]. Dostupné z: https://www.nytimes.com/2014/04/13/arts/design/diane-arbus-recorded-a-bronx-familys-unsettling-dynamic.html

LUBOW, Arthur, 2018. Arbus, Untitled and Unearthly. In: *The New York Times* [online]. [cit. 2024-07-21]. Dostupné z: https://www.nytimes.com/2018/11/15/arts/design/diane-arbus-zwirner.html

LUDTKE, Melissa, 1998. Interview with Photographer Donna Ferrato. In: *Nieman Reports* [online]. [cit. 2024-08-21]. Dostupné z: https://niemanreports.org/articles/interview-with-photographer-donna-ferrato/

LUMBROSO, Melissa Michelle, 2012. *Still Life Revisited in Photography: Examples of Still Life-Like Elements and Approaches in Selected Works by Joel-Peter Witkin and Nobuyoshi Araki*. Wien. Diplomová práce. Universität Wien.

MACDONALD, Gordon, 2007. Richard Billingham: Interview. In: *Photoworks* [online]. [cit. 2024-08-22]. Dostupné z: https://photoworks.org.uk/richard-billingham/

Manabu Yamanaka, 2001. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation [cit. 2024-08-17]. Dostupné z: https://de.wikipedia.org/wiki/Manabu_Yamanaka

Manabu Yamanaka, n.d. In: *Stux Gallery* [online]. [cit. 2024-08-17]. Dostupné z: http://www.stuxgallery.com/artists/manabu-yamanaka

Manabu Yamanaka: Gyahtei, n.d. In: *L'Œil de la photographie* [online]. [cit. 2024-08-17]. Dostupné z: https://loeildelaphotographie.com/en/manabu-yamanaka-gyahtei/

MARTIN, Will, 2017. Enrique Metinides made an art out of looking at people looking at death. In: *Apollo Magazine* [online]. [cit. 2024-08-18]. Dostupné z: https://www.apollo-magazine.com/enrique-metinides-made-an-art-out-of-looking-at-people-looking-at-death/

MAZZUCCHELLI, Silvia, 2017. Nan Goldin: The Ballad of Sexual Dependency. In: *LoosenArt Magazine* [online]. [cit. 2024-08-20]. Dostupné z: https://www.loosenart.com/blogs/magazine/nan-goldin-the-ballad-of-sexual-dependency

METINIDES, Enrique a Trisha ZIFF, 2012. *101 Tragedies of Enrique Metinides*. First edition. New York: Aperture, 183 s. ISBN 978-1-59711-211-6.

MEYER, Richard, 2001. Mapplethorpe's Living Room: Photography and the Furnishing of Desire: Photography and the Furnishing of Desire. *Art History*. **24**(2), 292-311. ISSN 0141-6790. Dostupné z: doi:10.1111/1467-8365.00265

MICHAJLOV, Boris, 1999. *Boris Mikhailov: Case History*. 1. Curych: Scalo Verlag AC. ISBN 978-3908247098.

MILLÁN, Soledad, 2016. Cindy Sherman y la subversión de la identidad. *Aisthesis*. 125-141. Dostupné z: doi:10.4067/S0718-71812016000100008

MISIANO, Viktor, 2022. Boris Mikhailov on Liberation, Vulgarity, and Chance in Photography. In: *Aperture* [online]. [cit. 2024-08-18]. Dostupné z: https://aperture.org/editorial/boris-mikhailov-on-liberation-vulgarity-and-chance-in-photography/

MORGAN, Robert C., 2008. Medium Cool: The Case for Serrano's Hot Shit. In: *The Brooklyn Rail* [online]. [cit. 2024-08-17]. Dostupné z: https://brooklynrail.org/2008/10/artseen/medium-cool-the-case-for-serranos-hot-shit

MORRISON, Paul, 1991. Coffee Table Sex: Robert Mapplethorpe and the Sadomasochism of Everyday Life. In: *University of Texas Press* [online]. [cit. 2024-08-19]. Dostupné z: https://www.utexaspressjournals.org/doi/pdf/10.5555/gen.1991.11.17?download=true

MOTAL, Julius, 2015. A Defense of Bruce Gilden's Faces. In: *The Phoblographer* [online]. [cit. 2024-08-01]. Dostupné z: https://www.thephoblographer.com/2015/08/29/defense-bruce-gildens-faces/

MOUNT, Franklin, 2017. The Ballad of Sexual Dependency, Photographs by Nan Goldin – Review. In: *Sensitive Skin Magazine* [online]. [cit. 2024-08-20]. Dostupné z: https://www.sensitiveskinmagazine.com/the-ballad-of-sexual-dependency-photographs-by-nan-goldin/

NAHOUM-GRAPPEOVÁ, Véronique, 2003. Kánony ošklivosti. In: *Umění, krása, šeredno*. Praha: Karolinum, s. 263-282. ISBN isbn80-246-0540-6.

Nan Goldin, 2001. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation [cit. 2024-08-20]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Nan_Goldin

NATIONAL GALLERIES OF SCOTLAND, 2024a. Diane Arbus: Patriotic young man with a flag, N.Y.C. 1967. In: *National Galleries of Scotland* [online]. [cit. 2024-07-21]. Dostupné z: https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/92887?artists%5B17954%5D=17954&search_set_offset=50

NATIONAL GALLERIES OF SCOTLAND, 2024b. Diane Arbus: A Jewish giant at home with his parents in the Bronx, N.Y. 1970. In: *National Galleries of Scotland* [online]. [cit. 2024-07-21]. Dostupné z: https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/92849

NATIONAL GALLERY OF AUSTRALIA, 2016. Diane Arbus: American Portraits: Exhibition 3 Jun 2016 – 30 Oct 2016. In: *National Gallery of Australia* [online]. [cit. 2024-07-21]. Dostupné z: https://nga.gov.au/exhibitions/diane-arbus/

NEBREDA, David, 1998. *Autorretratos = Autoportraits*. 1. Madrid: Doce notas. ISBN 978-84-605-8269-4.

NEBREDA, David, 2002. *Autorretratos*. 2. Salamanca: París: Ediciones Universidad de Salamanca ; Éditions Léo Scheer, 107 s. ISBN 978-84-7800-788-2.

NIETZSCHE, Friedrich, 1995. *Soumrak model čili: Jak se filosofuje kladivem*. 1. vyd. Přeložil Alfons BRESKA. Olomouc: Votobia. Malá díla. ISBN 80-85885-33-6. Dostupné také z: https://radicalrevival.files.wordpress.com/2011/01/nietzsche-f-soumrak-model.pdf

NIXON, Lindsay, 2019. Distorted Love: Mapplethorpe, the Neo/Classical Sculptural Black Nude, and Visual Cultures of Transatlantic Enslavement: Mapplethorpe, the Neo/Classical Sculptural Black Nude, and Visual Cultures of Transatlantic Enslavement. *Image*. **10**(1), 295-324. Dostupné z: doi:10.17742/IMAGE.CR.10.1.10

NORDGAARD, Ingrid, 2016. Documenting/Performing the Vulnerable Body: Pain and Agency in Works by Boris Mikhailov and Petr Pavlensky: Pain and Agency in Works by Boris Mikhailov and Petr Pavlensky. *Contemporaneity: Historical Presence in Visual Culture*. **5**(1), 85-107. Dostupné z: doi:10.5195/CONTEMP.2016.184

NORMAN, Max, 2023. Posed Riddles: Seeing Through Empathy with Diane Arbus. In: *The Drift Magazine* [online]. [cit. 2024-07-21]. Dostupné z: https://www.thedriftmag.com/posed-riddles/

O., Patrik, 2017. Homosexuální orgie se nebál fotit ani v době, kdy byl AIDS obrovským strašákem společnosti. Robert Mapplethorpe nikdy nebyl obyčejným umělcem. In: *REFRESHER* [online]. [cit. 2024-08-19]. Dostupné z: https://refresher.cz/43262-Homosexualni-orgie-se-nebal-fotit-ani-v-dobe-kdy-byl-AIDS-obrovskym-strasakem-spolecnosti-Robert-Mapplethorpe-nikdy-nebyl-obycejnym-umelcem

O'HAGAN, Sean, 2019. Cindy Sherman: "I enjoy doing the really difficult things that people can't buy'". In: *The Guardian* [online]. [cit. 2024-08-04]. Dostupné z: https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/jun/08/cindy-sherman-interview-exhibition-national-portrait-gallery

PALUMBO, Jacqui, 2018. Revisiting Diane Arbus's Final and Most Controversial Series. In: *Artsy* [online]. [cit. 2024-07-21]. Dostupné z: https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-revisiting-diane-arbuss-final-controversial-series

PARR, Martin, 2015. Behind Bruce Gilden's Portraits. In: *Magnum Photos* [online]. [cit. 2024-08-01]. Dostupné z: https://www.magnumphotos.com/theory-and-practice/behind-bruce-gildens-portraits-2/

PÉREZ-FERNÁNDEZ, Francisco a Francisco LÓPEZ-MUñOZ, 2023. La fotografía de difuntos del siglo XIX como reflejo psicosocial e intelectual de una época. *Mente y Cultura*. 4(1), 33-44. Dostupné z: doi:10.17711/myc.2683-3018.2023.005

PHILLIPS, Sandra a Doon ARBUS, 2003. *Diane Arbus: Revelations*. 1. vyd. New York: Random House. ISBN 9780812972207.

Photography by James Natchtwey, n.d. In: *James Nachtwey* [online]. [cit. 2024-08-21]. Dostupné z: http://www.jamesnachtwey.com/

PHOTOWORKS, 2023. Carnal Empathy: the photography of Diane Arbus. In: *Photoworks* [online]. [cit. 2024-07-21]. Dostupné z: https://photoworks.org.uk/carnal-empathy-photography-diane-arbus/

PINCHBECK, Daniel, 1998. Interview with Andres Serrano: Mining the seamy side for all it's worth. In: *The Art Newspaper* [online]. [cit. 2024-08-17]. Dostupné z: https://www.theartnewspaper.com/1998/06/01/interview-with-andres-serrano-mining-the-seamy-side-for-all-its-worth

Piss Christ, 2001. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation [cit. 2024-08-17]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Piss_Christ

POLÁČEK, Daniel, 2015. *Voyeurismus ve fotografii*. Opava. Dostupné také z: http://www.itf.cz/index.php?docs&file=253. Bakalářská práce. Slezská univezita v Opavě. Vedoucí práce Prof. PhDr. Vladimír Birgus.

POLÁČEK, Daniel, 2019. *Zobrazení fenoménu ošklivosti ve fotografii po roce 1945*. Opava. Diplomová teoretická práce. Slezská universita v Opavě, Filozoficko - přírodovědecká fakulta v Opavě. Vedoucí práce Prof. PhDr. Vladimír Birgus.

POLÁČEK, Daniel, 2024. *Fotograf Roger Ballen a fenomén ošklivosti*. Opava. Seminární práce. SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ, Filozoficko – přírodovědecká fakulta v Opavě.

RICARDONI, Veronique, 2010. In the Place of Coincidence. In: *ZoneZero* [online]. [cit. 2024-08-18]. Dostupné z: http://v2.zonezero.com/index.php?option=com_content&view=article&id=1224%3Ain-the-place-of-coincidence-&catid=5%3Aarticles&lang=en

Richard Avedon, 2001. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation [cit. 2024-08-17]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Richard_Avedon

Richard Avedon: In the American West – in pictures, 2017. In: *The Guardian* [online]. [cit. 2024-08-17]. Dostupné z:

https://www.theguardian.com/culture/gallery/2017/feb/25/richard-avedon-american-west-texas-in-pictures

Richard Billingham, 2001. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation [cit. 2024-08-22]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Richard_Billingham

Rimaldas Viksraitis: Bio, n.d. In: *Anzenberger Gallery* [online]. [cit. 2024-08-20]. Dostupné z: https://www.anzenbergergallery.com/artist/67/rimaldas_viksraitis/bio

Robert Mapplethorpe, 2001. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation [cit. 2024-08-19]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Mapplethorpe

RODRIGUES, Sara, Ela PRZYBYLO, ed., 2018. *On the Politics of Ugliness*. První. London: Palgrave Macmillan, 433 s. ISBN 978-3-319-76782-6.

Roger Ballen, 2001. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation [cit. 2020-09-28]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Roger_Ballen

ROCHE, Mark William, 2022a. The Function of the Ugly in Enhancing the Expressivity of Art. In: *The Many Faces of Beauty*. Notre Dame, Indian, USA: University of Notre Dame Press, s. 327-355. ISBN 978-0-268-20642-0.

ROCHE, Mark William, 2022b. The Function of the Ugly in Enhancing the Expressivity of Art. In: HÖSLE, Vittorio. *The Many Faces of Beauty*. 2. Notre Dame, Indian, USA: University of Notre Dame Press, s. 327 - 355. ISBN 978-0268206420.

ROCHE, Mark William, 2023. *Beautiful Ugliness: Christianity, Modernity, and the Arts: Christianity, Modernity, and the Arts*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 520 s. ISBN 978-0-268-20701-4.

ROSENKRANZ, Karl, Andrei POP a Mechtild WIDRICH, 2015. *Aesthetics of Ugliness - A Critical Edition*. První. London, UK ; New York, NY: Bloomsbury Academic, an imprint of Bloomsbury Publishing Plc, 335 s. ISBN 978-1-4725-6885-4.

ROWE, Michael, 2016. When Pictures Tell Stories We'd Rather Not Hear. In: *Huffpost* [online]. [cit. 2024-07-21]. Dostupné z: https://www.huffpost.com/entry/when-pictures-tell-storie_b_12834714

RUBINFIEN, Leo, 2005. Where Diane Arbus Went. *Art in America*. Art in America, LLC, **93**(9), 65-77. ISSN 00043214. Dostupné také z: http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=asn&AN=18510814&lang=cs

SAKHNO, Irina a Valeriia BEREST, 2018. VISUAL TRANSFORMATION OF THE NORM: TOWARD THE DIANE ARBUS' 'FREAKS SHOW'.: TOWARD THE DIANE ARBUS' 'FREAKS SHOW'. *International Multidisciplinary Scientific Conference on Social Sciences & Arts SGEM*. STEF92 Technology Ltd, **5**, 139-144. ISSN 23675659. Dostupné také z: http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=asn&AN=134142442&lang=cs

SANCHES, Júlio César, 2017. Profanando os corpos: o abjeto nas imagens de Joel-Peter Witkin: o abjeto nas imagens de Joel-Peter Witkin. *Editora da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (EDIPUCRS)*. **22**(37), 77-77. Dostupné z: doi:10.15448/1980-3710.2017.1.24180

SANTE, Luc a James NACHTWEY, 1999. *Inferno*. Repr. London: Phaidon, 480 s. ISBN 978-0-7148-3815-1.

SHELDON, Blythe, 2008. Shooting the Shit With Andres Serrano. In: *Vulture* [online]. [cit. 2024-08-17]. Dostupné z: https://www.vulture.com/2008/09/shooting_the_shit_with_andres.html

SCHWEITZER, Dahlia, 2018. Cindy Sherman: Cut-Throat Women - A Database of Women who make horror. In: *Cut-Throat Women* [online]. [cit. 2024-08-04]. Dostupné z: https://www.cutthroatwomen.org/schweitzer/cindy-sherman

SILVA, Sofia, 2017. Nebreda: My Everlasting Love. In: *Nihil Sentimental Gia* [online]. [cit. 2024-08-22]. Dostupné z: https://nihilsentimentalgia.com/2017/11/22/nebreda-my-everlasting-love/

Soham Gupta. La Biennale di Venezia, 2019. In: *La Biennale di Venezia* [online]. [cit. 2024-08-17]. Dostupné z: https://www.labiennale.org/en/art/2019/partecipants/soham-gupta

SONTAG, Susan, 2005. *On photography*. 1. vyd. (ekniha). New York: Rosetta. ISBN 9780795327186. Dostupné také z: http://www.lab404.com/3741/readings/sontag.pdf

SONTAG, Susan, 2020. *On Photography*. S.I: Rosetta Books. ISBN 978-0-7953-2699-8.

ST GEORGE, Julia, 2005. *Visual Codes of Secrecy: Photography of Death and Projective Identification*. Wollongong. Dostupné také z: https://ro.uow.edu.au/theses/454/. Disertační práce. University of Wollongong.

STARÁ, Tereza, 2008. *Estetika ošklivosti*. Brno.

STEJSKAL, Tomáš, 2019. Akty černošských gayů i Patti Smith. Výstava vykládá dílo fotografa Mapplethorpa. In: *Aktuálně.cz* [online]. [cit. 2024-08-19]. Dostupné z: https://magazin.aktualne.cz/kultura/umeni/implicit-tensions-mapplethorpe-now-guggenheim/r~698dfc14184e11ea8d520cc47ab5f122/

STELLEY, Santiago a Enrique METINIDES, 2007. Enrique Metinides Is Our New Favorite Photographer. In: *VICE* [online]. [cit. 2024-08-18]. Dostupné z: https://www.vice.com/en/article/jmjwj4/enri-v14n7/

SWEIGART, Andrew, 2014. Under The Influence of Diane Arbus. In: *Street Hunters* [online]. [cit. 2024-07-21]. Dostupné z: https://www.streethunters.net/blog/2014/05/19/diane-arbus/

THE ART STORY, 2024. Diane Arbus: American Photographer. In: THE ART STORY FOUNDATION. *The Art Story* [online]. [cit. 2024-07-21]. Dostupné z: https://www.theartstory.org/artist/arbus-diane/

The Ballad of Sexual Dependency, 2001. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation [cit. 2024-08-20]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Ballad_of_Sexual_Dependency

The Ethics of Street Photography, 2024. In: *EyeEm* [online]. [cit. 2024-08-01]. Dostupné z: https://www.eyeem.com/blog/the-ethics-of-street-photography

THE JEWISH MUSEUM, 2001. A Jewish Giant at Home with His Parents, in the Bronx, N.Y. , 1970. In: *The Jewish Museum* [online]. [cit. 2024-07-21]. Dostupné z: https://thejewishmuseum.org/collection/5433-a-jewish-giant-at-home-with-his-parents-in-the-bronx-n-y

Untitled - Cindy Sherman Photography On View, 2024. In: *Brooklyn Museum* [online]. [cit. 2024-08-04]. Dostupné z: https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/113670

URBAN, Otto M., 2010. Joel-Peter Witkin. In: *ArtMap* [online]. [cit. 2024-08-10]. Dostupné z: https://www.artmap.cz/joel-peter-witkin-1/

VANĚK, Jiří, 2009. *Způsoby estetického prožívání*. 1. vyd. Praha: Galerie Zdeněk Sklenář. ISBN 978-80-904315-1-5.

VANĚK, Stanislav, 2018. Josef Koudelka – Černý trojúhelník. In: *Vesmír* [online]. [cit. 2024-08-21]. Dostupné z: https://vesmir.cz/cz/casopis/archiv-casopisu/2018/cislo-7/josef-koudelka-cerny-trojuhelnik.html

VIKSRAITIS, Rimaldas, 2011. *Rimaldas Viksraitis: Grimaces of the Weary Village: Grimaces of the Weary Village*. 1. ed. London: White Space Gallery, 80 s. ISBN 978-0-9557394-6-0.

VRONSKÝ, Petr, 2013. *Joel-Peter Witkin: fotografie a mrtvé tělo*. Brno. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta.

WARRING, Tanja, 2005. *Pastiche zwischen Vanitas, Illusion und Groteske: Inszenierte Stilllebenfotografie im ausgehenden 20. Jahrhundert.* Zürich. Disertační práce. Universität Zürich.

Weegee, 2001. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation [cit. 2024-08-18]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Weegee

WHETHAM, Carl, 2016. Diane Arbus and her 'freaks'. In: *Carl Whetham photography* [online]. [cit. 2024-07-21]. Dostupné z: https://carlwhetham.photo.blog/2016/12/12/diane-arbus-and-her-freaks/

WILSON, Cintra, 2000. Joel-Peter Witkin: Is his darkly imaginative photography an intellectually camouflaged freak show or high art?. In: *Salon.com* [online]. San Francisco, USA: Salon Media Group [cit. 2019-07-14]. Dostupné z: https://www.salon.com/2000/05/09/witkin/

WITKIN, Joel-Peter, 1998. *The Bone House*. 1. Santa Fe, N.M: Twin Palms Publishers, 189 s. ISBN 978-0-944092-56-9.

WNYC - NEW YORK PUBLIC RADIO, 2008. WNYC Street Shots: Bruce Gilden. In: WNYC - NEW YORK PUBLIC RADIO. *Youtube.com* [online]. [cit. 2024-08-03]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=kkIWW6vwrvM

Yamanaka Manabu, 2015. In: *Bizzarro Bazar* [online]. [cit. 2024-08-17]. Dostupné z: https://www.bizzarrobazar.com/en/2015/06/05/yamanaka-manabu/

YAMANAKA, Manabu, 2009. *Gyahtei: Yamanaka Manabu Photographs: Yamanaka Manabu Photographs*. 1st. Tokyo, Japan: Pot Pub. Co. ISBN 978-4-7808-0132-3.

YAO, Mort, 2016. The Anatomy of Impermanence: On Buddhist Photography by Manabu Yamanaka. In: *Soimort Blog* [online]. [cit. 2024-08-17]. Dostupné z: https://blog.soimort.org/art/manabu-yamanaka/

ZHANG, Huiyang, 2023. Cindy Shermans Construction of Female Identity a Practice more than Depthless Pastiche. *Communications in Humanities Research*. **2**, 582-590. Dostupné z: doi:10.54254/2753-7064/2/2022629

ZHANG, Michael, 2012. Joel Meyerowitz Says He Despises Bruce Gilden's Attitude, Calls Him a Bully. In: *PetaPixel* [online]. [cit. 2024-08-01]. Dostupné z: https://petapixel.com/2012/11/12/joel-meyerowitz-says-he-despises-bruce-gildens-attitude-calls-him-a-bully/

ZIFF, Trisha, 2012. 101 Tragedies of Enrique Metinides: Exhibition. In: *Aperture* [online]. [cit. 2024-08-18]. Dostupné z: https://aperture.org/exhibition/101-tragedies-of-enrique-metinides-2/

ZUSKA, Vlastimil, 2003. *Umění, krása, šeredno: texty z estetiky 20. století*. Vyd. 1. Praha: Karolinum. ISBN 80-246-0540-6.

8. Jmenný rejstřík

Abramović, Marina, 59, 149
Adams, Eddie, 132, 136, 162
Adorno, Theodor W., 31, 32, 74, 173
Aischylos, 91
Akvinský, Tomáš, 61
Albright, Ivan, 86
Allin, GG, 102
Antonioni, Michelangelo, 231
Arbusová, Diane, 10, 11, 55, 56, 67, 111, 119, 120, 122, 124, 150, 157, 178, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 191, 192, 193, 195, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222,223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 325, 463, 469, 474, 476, 477, 478, 483, 484, 485, 488, 490, 491
Arcimboldo, Giuseppe, 43, 84
Aristotelés, 24
Augustinus, Aurelius, 24, 25
Avedon, Richard, 14, 325, 326, 327, 328, 486
Bach, Johann Sebastian, 57
Ballen, Roger, 14, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 461, 470, 486, 487
Baudelaire, Charles, 83
Baudrillard, Jean, 34, 35, 170
Beethoven, Ludwig van, 152
Bettinelli, Saverio, 54
Billingham, Richard, 14, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 468, 481, 487
Blackwood, Algernon, 50
Bonaparte, Napoleon, 54
Bonaventura, svatý, 63
Bosch, Hieronymus, 43
Braque, Georges, 52
Broch, Hermann, 55, 75
Brown, Malcolm, 132, 133, 136, 162
Brus, Günter, 102
Buñuel, Luis, 53
Buonarroti, Michelangelo, 92
Burden, Chris, 102
Burke, Edmund, 49
Callot, Jacques, 132, 136, 162
Carmel, Eddie, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 214, 215, 216, 218
Carmichael, Peter, 33
Cartier-Bresson, Henri, 426
Céline, Louis-Ferdinand, 63
Coclès, Barthélemy, 48
David, Jacques-Louis, 82, 152
Della Porta, Giambattista, 48
Delvoye, Wim, 358
Dickens, Charles, 63
Dietrich, Philip, 10, 38, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 161, 162, 163, 165, 173
Dix, Otto, 91
Döblin, Alfred, 86
Dracula, Jack, 185
Duchamp, Marcel, 52, 358
Dürer, Albrecht, 80
Eakins, Thomas, 83
Eco, Umberto, 4, 9, 16, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 29, 30, 31, 35, 37, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 72, 93, 107, 110, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 163, 165, 166, 167, 168, 171, 172, 463
Ernst, Max, 89
Fárová, Anna, 425
Fellig, Arthur. *viz* Weegee

Ferratová, Donna, 14, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435
Frankel, David, 88
Freud, Lucian, 89
Freud, Sigmund, 89, 126
Füssli, Johann Heinrich, 47
Gall, Franz Josef, 48
Gilden, Bruce, 12, 120, 178, 180, 181, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 463, 468, 471, 475, 480, 483, 485, 492
Goldinová, Nan, 14, 391, 392, 393, 394, 395, 461
Goodman, Nelson, 131, 136, 162
Goya, Francisco, 46, 90, 132, 136, 162
Gregory, Walter, 184
Grimm, Jacob a Wilhelm, 253
Grosz, George, 91, 101
Grünewald, Matthias, 43
Gupta, Soham, 14, 332, 333, 334, 335, 336, 461, 469, 476, 489
Hagman, George Allen, 9, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 159, 160, 161, 165, 168, 170, 172, 173
Heartfield, John, 101, 102
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 62, 91
Heine, Heinrich, 90
Helms, Jesse, 383
Henderson, Gretchen E., 9, 16, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 155, 156, 158
Hickey, Dave, 386
Hitler, Adolf, 101, 102, 216
Höfel, Ulrich, 133, 163
Hösle, Vittorio, 71
Hugo, Victor, 28, 63
Huysmans, Joris-Karl, 51
Chaucer, Geoffrey, 44
Iamblichos, z Chalkidy, 61
Jacobsen, Thomas, 133, 163
James, Montague Rhodes, 50
Kafka, Franz, 50
Kant, Immanuel, 29
Knieper, Thomas, 10, 38, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 161, 162, 163, 165, 173
Koudelka, Josef, 14, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 479, 480, 491
Kratochvíl, Antonín, 14, 329, 330, 331, 461, 469
Krims, Les, 246
Kristus, Ježíš, 42, 62, 79, 81, 92, 93, 97, 100, 151, 347
Lavater, Johann Kaspar, 48
Legarretová, Adela, 373
Lessing, Gotthold Ephraim, 25, 26, 27, 28, 168
Levant, Oscar, 326
Lombroso, Cesare, 48, 62
Lucas, George, 58
Lynch, David, 85
Mann, Heinrich, 90
Mapplethorpe, Robert, 14, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 477, 482, 483, 484, 485, 487
Marx, Karl, 61
Messerschmidt, Franz Xaver, 89
Metinides, Enrique, 14, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 469, 473, 475, 478, 482, 489, 492
Meyerowitz, Joel, 232, 492
Michajlov, Boris, 14, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 401, 461, 464
Modelová, Lisette, 181, 189
Montaigne, Michel de, 45
Mozart, Wolfgang Amadeus, 57
Muehl, Otto, 102
Munch, Edvard, 80, 347
Nahoum-Grappe, Véronique, 32, 33, 171
Nachtwey, James, 14, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 473, 478, 485
Nebreda, David, 14, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 473, 474, 481, 489
Nietzsche, Friedrich, 20, 30

Nin, Anaïs, 103, 104
Nitsch, Hermann, 102
ORLAN, 115, 117, 156
Parr, Martin, 398
Pastrana, Julia, 114
Picasso, Pablo, 52
Platón, 24, 80, 131, 136, 162
Poe, Edgar Allan, 50
Przybylová, Ela, 10, 39, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 158, 159, 165, 171, 173
Rabelais, François, 44
Ratoucheff, Andrew, 184
Rembrandt, Harmenszoon van Rijn, 47
Riis, Jacob A., 118, 157, 182
Rodriguesová, Sara, 10, 39, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 158, 159, 165, 171, 173
Roche, Mark William, 4, 9, 16, 37, 38, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 107, 110, 112, 151, 152, 153, 154, 162, 163, 165, 170, 171, 463
Romero, George A., 58, 149
Rorschach, Hermann, 416
Rosenkranz, Karl, 9, 16, 38, 48, 71, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 116, 153, 154, 155, 163, 165, 166, 167, 168
Sade, Donatien Alphonse François de, 30, 46
Saint Girons, Baldine, 33, 34, 172
Sander, August, 182
Sartre, Jean-Paul, 34
Serrano, Andres, 14, 98, 99, 100, 105, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 384, 461, 464, 469, 471, 472, 473, 475, 477, 480, 483, 486, 488
Shelley, Mary, 49, 64
Shermanová, Cindy, 12, 55, 56, 67, 94, 95, 96, 105, 153, 179, 180, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 463
Schlegel, Friedrich, 35, 131, 136, 162, 166
Smith, Kiki, 88
Sofokles, 92
Sókratés, 135, 137, 162
Sontagová, Susan, 9, 39, 55, 56, 64, 118, 119, 120, 122, 123, 124, 134, 156, 157, 158, 163, 165, 167, 170, 172, 173, 183
Spielberg, Steven, 58
Stoker, Bram, 50
Strand, Paul, 182
Tiffany, Louis Comfort, 64
Tucholsky, Kurt, 90
Turner, Joseph Mallord William, 444
Vaněk, Jiří, 23
Velázquez, Diego, 92
Viksraitis, Rimaldas, 14, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 477, 487, 491
Wagner, Richard, 63
Wall, Jeff, 96, 97, 105
Weegee, 182, 371, 491
Wiene, Robert, 87
Wilde, Oscar, 51, 86
Wilsonová, Cintra, 273
Witkin, Joel-Peter, 13, 55, 56, 67, 70, 112, 179, 180, 246, 249, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 309, 310, 311,312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 463, 471, 473, 475, 476, 479, 480, 481, 488, 490, 491
Yamanaka, Manabu, 14, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 481, 482, 492

Celkový počet znaků vlastního textu včetně mezer: 757 903

Celkový počet normostran ve vlastním textu: 421,06