SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ

Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

TEORETICKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

ZOBRAZOVÁNÍ MUŽSKÉHO AKTU V ČESKÉ FOTOGRAFII PO ROCE 1990

Opava 2014 Vladimír Novotný

ZOBRAZOVÁNÍ MUŽSKÉHO AKTU V ČESKÉ FOTOGRAFII PO ROCE 1990

VIEWING MALE NUDE IN CZECH FOTOGRAPHY AFTER 1990

Vladimír Novotný

TEORETICKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Obor: Tvůrčí fotografie
Vedoucí práce: prof. PhDr. Vladimír Birgus
Oponent: doc. MgA. Pavel Mára

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie

Opava 2014

Abstrakt: Diplomová práce se věnuje zobrazování mužského aktu ve fotografii v Čechách po roce 1990. Sleduje vývoj a různorodost zobrazování v závislosti na

procesu tvorby autorů, smyslu a důvodu zobrazování, časové lince, předchůdcům v této tematice a v kontextu zahraničních autorů.

Abstract: The diploma thesis focuses on the depiction of male nude in Czech photography after 1990. The thesis follows the development and the variety of modes of representation according to the creative processes of individual authors, to the meaning and reason of the representation, to the time line, the precedessors working with this artistic motif and to the context of international authors.

Klíčová slova: fotografie, fotografie česká, akt, akt mužský, autor, fotograf, tělo, portrét, autoportrét, sexualita, homosexualita

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ

Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Akademický rok 2013 / 2014-07-28

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení:	BcA. Vladimír Novotný
Osobní číslo:	F101118
Studijní program:	N8204 Filmové, televizní a fotografické umění a nová média
Studijní obory:	Tvůrčí fotografie
	Tvůrčí fotografie
Název tématu:	Zobrazování mužského aktu v české fotografii po roce 1990
Téma anglicky:	Viewing male nude in Czech photography after 1990
Zadávací ústav:	Institut tvůrčí fotografie

Z á s a d y p r o v y p r a c o v á n í:

Teoretická práce mapuje vývoj a tvorbu autorů, kteří se zabývají ve své tvorbě zobrazováním mužského aktu.

Forma zpracování diplomové práce: **tištěná**

Seznam odborné literatury:

Birgus, Vladimír, Mlčoch, Jan: Akt v české fotografii / The Nude in Czech Photography, KANT, Praha 1990, ISBN: 80-86217-35-3
Leddick, David: The Male nude, TASCHEN, ISBN: 9783822841051
Birgus, Vladimír, Mlčoch, Jan: Česká fotografie 20. století, KANT, Praha 2010, ISBN: 978-80-7437-026-7

Vedoucí práce: **prof. PhDr. Vladimír BIRGUS**
Institut tvůrčí fotografie

Datum zadání diplomové práce: 13. ledna 2014
Termín odevzdání diplomové práce: 27. června 2014

prof. PhDr. Vladimír BIRGUS
vedoucí ústavu

V Opavě 8. prosince 2013

PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracoval samostatně a uvedl v ní veškerou literaturu a zdroje, které jsem použil.

Souhlasím se zveřejněním v Univerzitní knihovně Slezské univerzity v Opavě, v knihovně Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a na webových stránkách Institutu tvůrčí fotografie FPF SU v Opavě.

Podpis:

PODĚKOVÁNÍ

Děkuji za vedení práce prof. PhDr. Vladimíru Birgusovi.

Obsah:

1. Úvod

1.1. Mužský akt před rokem 1990

2. Umělecké tendence, ztvárnění a zobrazování mužského aktu ve fotografii po roce 1990

2.1. Tendence, ztvárnění, zobrazování, způsob tvorby

2.2. Klasické znázornění mužského aktu

2.3. Sexuální podtext

2.4. Dokumentární fotografie

2.4.1. Reportáž, záznam doby a času

2.4.2. Komunity a rodina

2.4.3. Stylizace

2.5. Mytologie, alegorie a další

2.6. Autoportrét

2.7. Performance a umělecké projekty využívající fotografii

2.8. Dětský akt

3. Mužský akt versus ženský akt

4. Homosexualita ve fotografii

5. Muži ženami, muži muži

6. O mé tvorbě

7. Závěr

8. Seznam použité literatury a odkazy

ZOBRAZOVÁNÍ MUŽSKÉHO AKTU V ČESKÉ FOTOGRAFII PO ROCE 1990

1. Úvod

1.1. Mužský akt před rokem 1990

Akt patří mezi nejklasičtější a nejdůležitější archetypální témata, která ve výtvarném umění nacházíme od nejstarších dob. Historie jeho zobrazování by vydala na několik stovek knih. Téma mé diplomové práce je proto velice zúžené a zabývá se pouze českou fotografií mužského aktu po roce 1990. Pokud chceme sledovat vývoj zobrazování mužského aktu po roce 1990, musíme zvážit hned několik aspektů, které výtvarné zachycení motivu mužského těla tvarovaly předtím. V úvodní kapitole

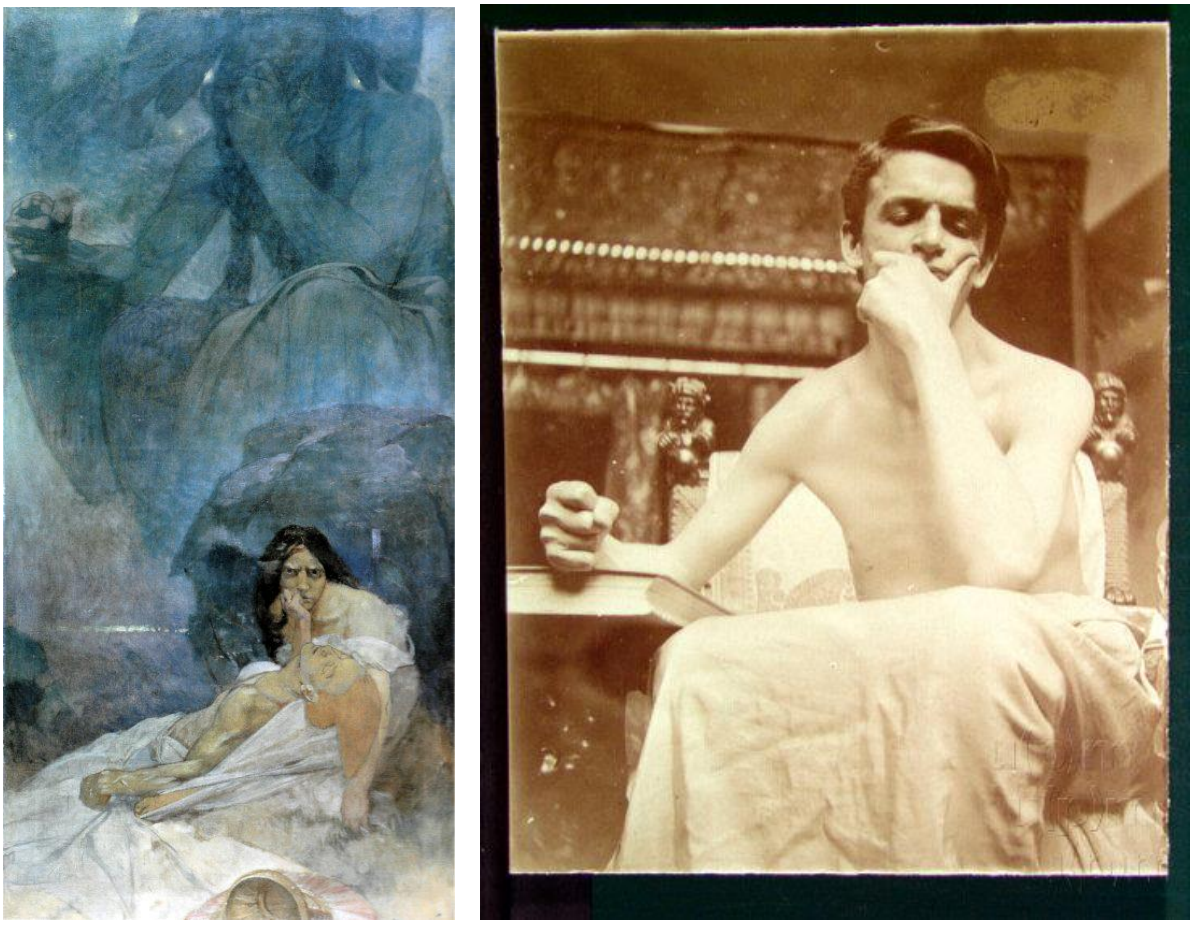
se dotkneme zásadních momentů v historii zobrazování mužského aktu ve výtvarném umění a ve fotografii před rokem 1990.

Jedny z prvních mužských aktů nacházíme už ve starověku, v egyptském i sumerském umění na různých sochařských reliéfech zdobících předměty denní potřeby. Úplně nazí jsou zde zobrazováni většinou otroci oproti oblečeným postavám z vyšších společenských tříd a těsné blízkosti faraonů či jiných vládců. Před nástupem antiky bylo totiž nahé tělo obecně zobrazováno v souvislosti s nižší společenskou vrstvou (otrok, válečník, zajatec, náboženská oběť) – zobrazení nahoty zde nesledovalo estetiku těla, nýbrž poukazovalo na podřízenost v kontrastu s bohatě oblečenou vládnoucí vrstvou společnosti. V antice se nahlížení na lidské tělo mění, v souvislosti s vývojem zkoumání přírody a rozvojem vědy je vnímáno jako vrcholné dílo přírody, a co se týče antického sochařství, můžeme říct, že se v něm zobrazování mužského aktu dostalo nepřekonatelně na vrchol. V období středověku se v evropském umění akt jako takový ze zájmu umělců opět vytrácí a nacházíme jej pouze v rámci vyobrazování náboženských a mytologických postav pod přísným diktátem vládnoucí církve. Jako královská disciplína se do popředí dostává až s nástupem renesance a následně v období baroka a klasicismu.

Před vynálezem daguerrotypie v roce 1839 Niépcem a Daguerrem[1] se akt a jeho podoba v evropském výtvarném umění měnily hlavně v závislosti na společenských normách, na které mělo zásadní vliv náboženství. Nově vyvinuté záznamové technologie se chopili vědci a umělci a celý proces se rychle vyvíjí až k fotografické metodě. Jedny z prvních mužských aktů byly vytvářeny pro vědecké účely (Eadweard Muybridge). Současně se technologie dostává do rukou umělců, zejména malířů (Eugène Delacroix, Henri Toulouse-Lautrec), kteří fotografie používali jako předlohy pro malby. Výhodou fotografie bylo, že neztrácela stálost a zachycovala beze změn i náladu a poetiku předlohy.

Jedny z prvních fotografií mužského aktu ve 20. století v Čechách zhotovil Alfons Mucha (1860–1939). Jedná se o fotografické předlohy k nástěnnému obrazu *Tragédie* z roku 1908. Tyto fotografie však byly vytvořeny jako skici k obrazu, který byl určen pro divadlo v New Yorku, a tudíž nemohou být chápany jako plnohodnotné výsledky uměleckého projevu záměrně využívajícího zvolené médium. V Muchových obrazech navíc nalézáme většinou ženy, mužské akty zde představují hlavně alegorické postavy doplňující scénu. V tomto případě tedy není možné o autorovi hovořit jako o fotografovi zabývajícím se mužským aktem. Na Muchových fotografiích ovšem můžeme obdivovat skvěle postavenou scénu, kompozici, výrazy modelů i náladu, kterou malíř mistrně využil v následných obrazech. A co se týče zobrazení nahoty, přeci jen tyto fotografie představují i určitý průlom: v rámci mytologických scén byly zobrazovány krom ženských a mužských aktů i akty dětské. Tehdejší společnost mohla tyto náměty tolerovat díky absolutnímu vytěsnění erotiky.

[1] Http://cs.wikipedia.org/wiki/Daguerrotypie.

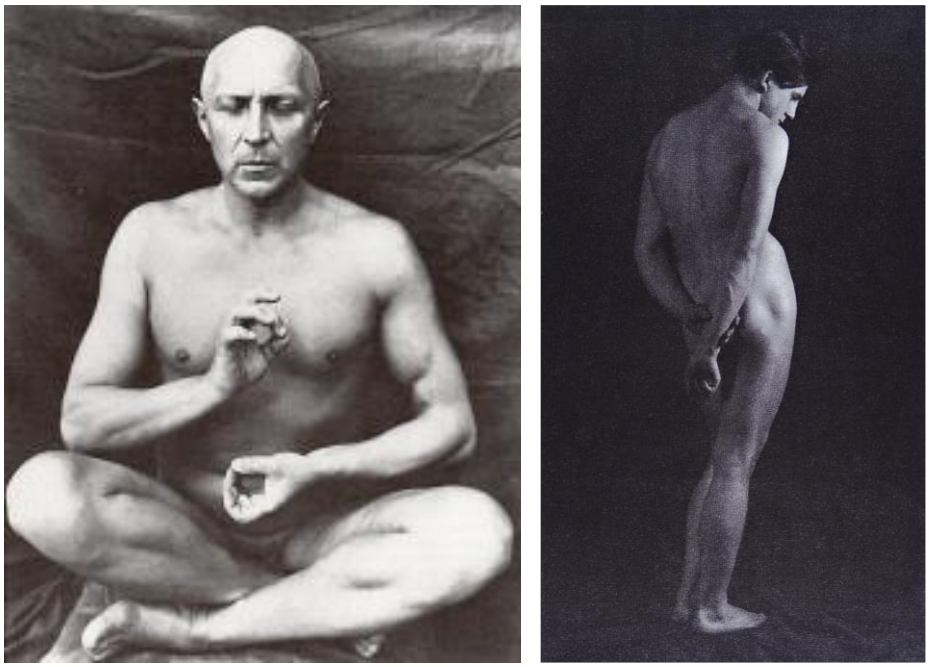


Zleva: Alfons Mucha, malba Tragédie, Německé divadlo v New Yorku, 1908; Alfons Mucha, fotografická předloha k malbě Tragédie, 1908

Na Alfonse Muchu tematicky navazoval fotograf František Drtikol (1883–1961), který v tvorbě vycházel ze svého zájmu o mytologii a náboženství západních a později i východních kultur. Mužské akty Drtikol ztvárňuje jako postavy z mýtů a legend či duchovní vůdce. Z těchto jeho prací zmiňme alespoň fotografie *Kristus* (1913) a *Buddha* (1937) – autoportréty, ve kterých se autor sám stylizuje jak postavením těla, tak výrazem. Sledujeme zde ve srovnání s A. Muchou opačný postup: autor nevytváří skicu, podle které vzniká obraz, ale naopak podle již hotových uměleckých děl stylizuje své tělo k vytvoření díla. Už před první světovou válkou vznikly některé Drtikolovy jinošské akty (jeden z nich měl trvale vystaven ve svém ateliéru), ve vrcholném Drtikolově období z let 1923-29 se několikrát nahý mužský model objevuje v konfrontaci s dekorativními dekoracemi (například v různých variantách snímku Dělník, 1925). Na několika fotografiích můžeme mužské akty nalézt i jako velice pečlivě vybrané zosobnění daného mytologického tématu, tak jako na fotografii *Faun* z roku 1924. V současné době se s podobným způsobem práce setkáme třeba na fotografiích Ivana Pinkavy z devadesátých let, ve světě pak tento přístup uplatňují například Bettina Rheims a Serge Bramly.

Další posun v zobrazování mužského těla můžeme pozorovat na fotografiích Gertrudy Fischerové, která s Františkem Drtikolem spolupracovala jako jeho asistentka. Fischerová vytvořila soubor fotografií, které zobrazovaly klasický mužský akt. U těchto jejích fotografií je patrná snaha znázornit čistě tělo. I přesto, že modelem v cyklu byl autorce její pozdější manžel fotograf Jaroslav Rössler, není z fotografií cítit žádný emocionální náboj, spíš snaha o zachycení těla jako takového.

Fischerová byla jednou z prvních žen, které se tímto tématem v Čechách zabývaly. Podobně jako ona s mužským aktem pracoval i Karel Novák (1875–1950).



Zleva: František Drtikol, Autoportrét (Buddha), 1937; Gertruda Fischerová, Bez názvu (Jaroslav Rössler), 1922

S nástupem české avantgardy se objevilo několik výrazných osobností světového formátu, jako byli Jindřich Štyrský, Karel Teige nebo Václav Zykmund. Vizuální charakter aktu ve fotografii stejně jako ve výtvarném umění obecně podléhá v meziválečném období uměleckým směrům jako poetismus nebo později surrealismus. Z nejvýznamnějších cyklů autorů, kteří pracovali s tematikou mužského aktu, jmenujme aspoň Štyrského koláže z knihy *Emilie přichází ke mně ve snu* publikované spolu se stejnojmennou erotickou prózou jako závěrečný svazek Edice 69 (1933)[2]. Štyrský zde v kolážích pracuje se soudobými převážně fotografickými materiály jiných autorů, které v jeho zpracování získávají větší erotický náboj a zprostředkovávají divákovi autorovy až fetišistické představy. Tento cyklus fotografií však Štyrský nikdy nevystavil. Nahé mužské modely se sporadicky objevovaly i v tvorbě dalších autorů, například Jindřicha Hatláka (známý je jeho akt fotografa a kulturisty Přemysla Koblice) či Josefa Větrovského. Mužský akt v období druhé světové války z umění téměř mizí a na scénu se opět dostává až v šedesátých letech například v tvorbě Clifforda Seidlinga či Zdeňka Virta.

[2] Birgus, Vladimír: *Česká fotografická avantgarda 1918–1948*. KANT 1999, str. 192.



Jindřich Štyrský, z cyklu Emilie přichází ke mně ve snu, 1933

2. Umělecké tendence, ztvárnění a zobrazování mužského aktu ve fotografii po roce 1990

2.1. Tendence, ztvárnění, zobrazování, způsob tvorby

Na přelomu osmdesátých a devadesátých let 20. století není obecně rozšířen natolik výrazný umělecký směr, který by určoval podobu ztvárnění aktu, tak jako ve své době třeba surrealismus. V tomto období se setkáváme s výraznými osobnostmi, které se danou problematikou zabývají, ale každá po svém a pokaždé v jiném kontextu a jiným způsobem tvorby. Téma fotografického zobrazování mužského aktu budeme tedy sledovat zejména v závislosti na způsobu ztvárnění a způsobu tvorby. Zaměříme se převážně na autory, kteří s mužským aktem pracují kontinuálně a vytvářejí ucelené fotografické soubory, které různě uchopují toto téma. I když se způsob ztvárnění a umělecké tendence vzájemně propojují, rozdělíme autory do několika skupin podle toho, jakou cestou se při ztvárnění mužského aktu vydali a jaký styl práce zvolili.

2.2. Klasické znázornění mužského aktu

Klasické znázornění nebo vyobrazení aktu – pod tímto pojmem si představíme akt, který není zatížen žádnou stylizací (tak jako třeba u Drtikola či Pinkavy stylizací do mytologické postavy, viz kapitola 2.4.3. a 2.5.) ani žádným vedlejším konceptem – jde čistě o znázornění těla. Před rokem 1990 najdeme mnoho autorů, kteří se zabývali pouze tělem, a to nejen ve fotografii. Způsob jejich práce tak navazuje na umění antiky a renesance, obdivuje krásu lidského těla, která jako důvod k tvorbě zcela stačí. Tento přístup již nepotřebuje vedlejší pomocné koncepty a oproti antice se oprošťuje i od mytologické parafráze. Vyzdvihuje krásu těla pouze v tom nejčistším provedení a bez erotického podtextu. Ve fotografii před rokem 1990 zmiňme jako představitele tohoto přístupu autory: Gertruda Fischerová či Karel Novák, v zahraničí pak Eadweard Muybridge, Dianora Niccolini či Peter Arnold.

Po roce 1990 v Čechách nenajdeme mnoho autorů, kteří by přispěli k dalšímu naplnění tohoto přístupu k mužskému fotografickému aktu. Zdá se, že návrat ke klasickému pojetí aktu přijde málokomu přínosný a toto tolikrát zpracované téma a ztvárnění neobjevuje nic nového. Princip práce Gertrudy Fischerové už v meziválečném období obohatili o první stylizaci Leni Riefenstahl, Kurt Reichert nebo Rudolf Schneider-Rohan, kteří si pro demonstraci krásy lidského těla jako objekt zvolili sportovce. V 90. letech se přístup klasického aktu částečně objevuje u Miloslava Stibora, který se do

té doby téměř výlučně věnoval ženskému aktu a u Roberta Vana v cyklu *S Milanem v posteli* (1999). U Vana jde o klasické znázornění mužského těla, i když už s provokativním podtextem zobrazované homosexuality. Klasický akt se vytrácí, jak jsme již zmínili, jen málo autorů se mu věnuje a většinou se ho snaží posunout jinou konceptuální myšlenkou dál.

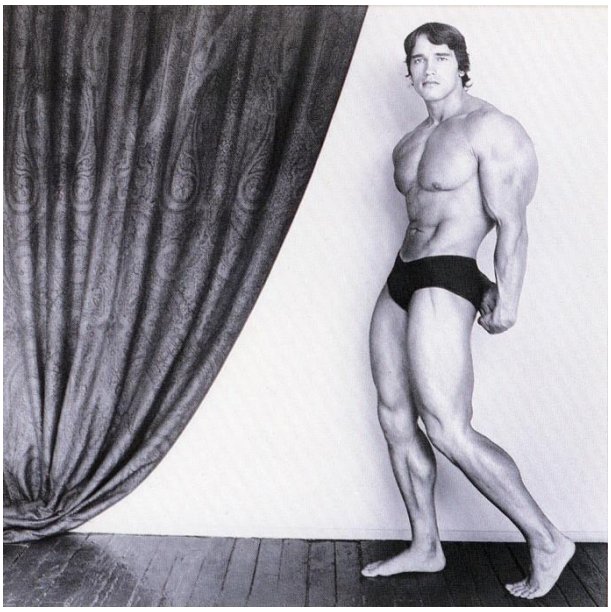
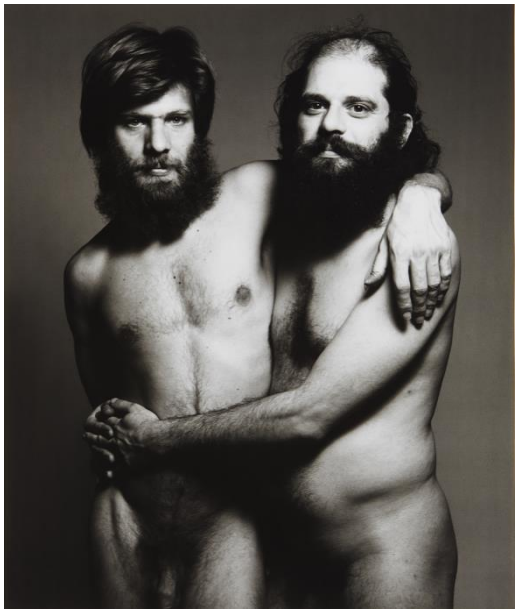


Zleva: Herbert List, Torso, 1936; Robert Vano, S Milanem v posteli, 1999; Dianora Niccolini, z cyklu Male Nude, 1975

2.3. Sexuální podtext

Ve snaze o vymezení dalšího typu pojetí mužského fotografického aktu v poslední době plynule navážeme na popis zobrazování klasického aktu a zmíníme především jeho následnou provázanost s tématem sport. Díky fotografii a filmu si společnost začala vytvářet reálné idoly – atraktivní a krásné celebrity, sportovce, herce a zpěváky. To bylo samozřejmě lákavé téma pro umělce i světově uznávané fotografy (např. Richard Avedon, Robert Mapplethorpe), kteří toto téma zpracovávali všemi možnými způsoby. Nahé tělo bylo velice žádané. Potom, co přestávala být tabu i nahota veřejně známých osobností, se do výtvarného zobrazování dostává sexuální podtext a začíná být celospolečensky tolerován. Pornografie jako fotografický námět samozřejmě existovala už od doby vzniku prvních fotografií, ale až v padesátých a šedesátých letech jsou v zahraničí známy první umělecké cykly se sexuální tematikou, zprvopočátku striktně odmítané.[3]

[3] Leddick, David: *The Male Nude*. Taschen Köln 2005.

Zleva: Robert Mapplethorpe, Arnold Swarzenegger, 1976; Richard Avedon, Peter Orlovsky a Allen Ginsberg, 1963

Sex je v umělecké tvorbě lákavým tématem i v současnosti, podobně jako akt se ovšem v umění objevuje již od nepaměti. V moderní době, zejména před rokem 1990, je toto téma v západním světě určitě frekventovanější než v Čechách, kde byla tato tematika cenzurována, ale poté v devadesátých letech se i u nás objevují fotografové ovlivnění uvolněnější západní kulturou. Zlomovým bodem byla v Čechách práce již zmíněného Roberta Vana, zejména jeho cyklus s názvem *Bohemia Adršpach* (1992). Vano v něm poukázal na téma homosexuality a jako jeden z prvních v Čechách ho nedlouho po pádu komunismu veřejně prezentoval. Soubor ukazuje skupinu nahých mladých mužů, kteří jsou zachyceni ve vzájemném objetí, a zaměřuje se přímo i na lásku mezi muži. Tento přístup k zobrazování nahého mužského těla se pohybuje na hranici mezi klasickou, dokumentární a inscenovanou fotografií, ale hlavně upoutává diváka nádherným mužským tělem a využívá sexuálního podnětu a působivosti idolu, který fotograf vytváří. Vano se tak v devadesátých letech stává ikonou české homosexuální komunity. Z dnešního pohledu mohou jeho fotografie z té doby působit líbivě až povrchně, ale téma a způsob zobrazování vychází z klasického pojetí mužského aktu. Ve své době byla navíc Vanova práce svou homosexuální stylizací a estetikou jedinečná. Tvorba Roberta Vana z poslední doby je ovlivněna reklamní módní fotografií a portréty celebrit. Estetikou sice autor odkazuje ke svým předešlým fotografickým cyklům, ale jeho práce se již neskládá z rozsáhlých fotografických cyklů s tématem mužského aktu, jde o sólové fotografie s nejrůznějšími náměty, ve kterých se nahé tělo objeví jen zřídka.

Sexuální podtext ve fotografiích nahých mužů nalezneme před rokem 1990, jak už jsme zmínili, hlavně u zahraničních fotografů. Oproti cenzurovaným Čechám nezůstávají u náznaku, ale témata jako homosexualita, transsexualita, pohlavní styk mezi heterosexuálními nebo homosexuálními páry, ztopořený penis či různé sexuální úchylky a praktiky se objevují zcela běžně. Estetika, způsoby tvorby a znázornění jsou různé, od dokumentární fotografie přes fotku čistě stylizovanou až k autoportrétům. Z období před rokem 1990 zmiňme jména jako Clifford Baker, Bob Mizer, Robert Mapplethorpe nebo Nan Goldin.




Zleva: Robert Vano, Adršpach, 1992; Robert Vano, portrét Michala Gajdosecha, 2012

Po roce 1990 se téma sexu objevuje i u projektů, které se zabývají sociologií a feminismem či úvahami nad problémy, jako je rovnoprávnost mezi pohlavími. Příkladem takovéhoto zpracování je projekt Lenky Klodové *Časopis Ženin*, pornografický časopis určený pro ženy, zkoumající vztah mezi muži a ženami v závislosti na klasických pornografických materiálech. Klodová zde představuje sérii inscenovaných mužských aktů. Akty jsou spojené ve storyboardy jako u klasických pornografických materiálů a mají ukázat pornografii a sexuální akt očima ženy. Klodová ke znázornění erotiky použila sebe a svého partnera, a tedy nejintimnější, osobní zkušenost. Ze současnosti zmiňme ještě inscenované fotografie Terezy Havlínkové (*1987), která si ve svých fotografických projektem hraje s fikcí, ve kterém často figuruje téma mužského aktu nebo drsné erotiky. Divák má být šokován a zároveň zneklidněn tím, že nemůže rozklíčovat pozadí děje (jsou to milenci, kamarádi, sázka, hra, pravda?).



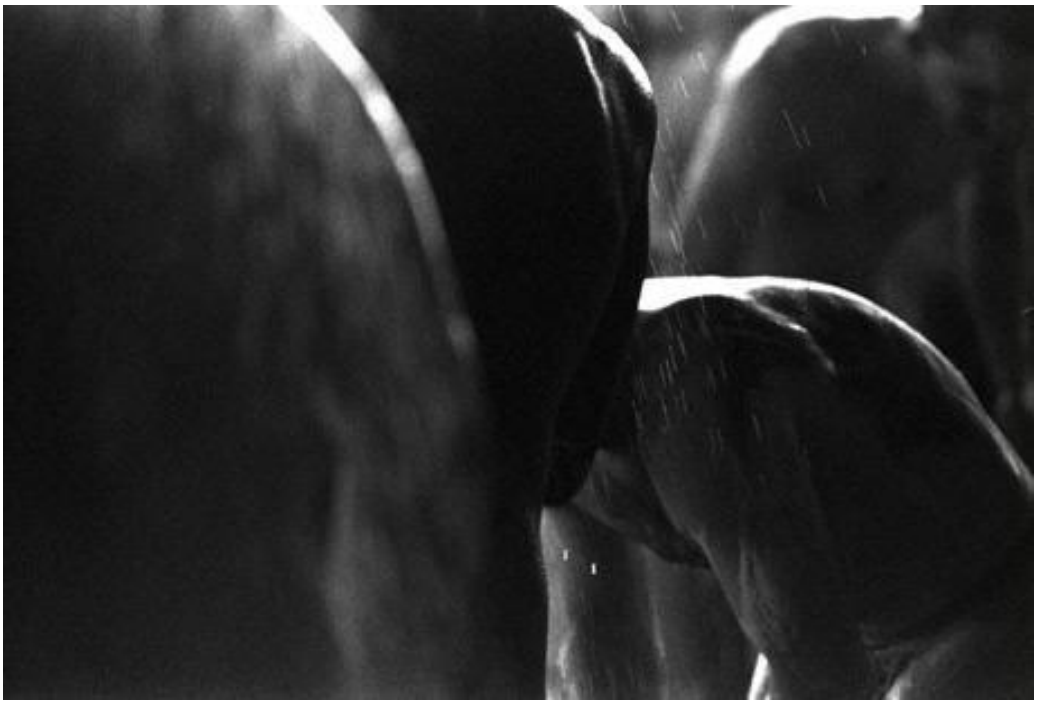
Tereza Havlínková, THEY, 2009

2.4. Dokumentární fotografie

Pokud se zamyslíme nad pravým smyslem a základním principem dokumentární fotografie, s tematikou mužského aktu ji budeme spojovat jen obtížně. Pravda však je, že od devadesátých let vznikla v Čechách spousta fotografií, které téma aktu zpracovávají právě dokumentaristicky. Tvůrčí přístupy i samy výsledné fotografie jsou přitom velice různorodé, takže se nemusíme obávat, že každý druhý fotograf chodí s fotoaparátem po nudistické pláži nebo čeká u bazénu na převlékající se osoby, i když někteří se proslavili právě tím. V této kapitole se tedy zaměříme na tvorbu, v níž se prolíná fotodokumentaristika se zobrazením mužského aktu, a rozdělíme ji podle tří základních témat, jež se v takovém dokumentu objevují nejčastěji.

2.4.1. Reportáž, záznam doby a času

V osmdesátých a devadesátých letech 20. století byla klasická dokumentaristická tvorba u nás na vrcholu, což souvisí s tehdejší politickou situací. Po roce 1989 mělo velký vliv na rozvoj fotodokumentaristiky i otevření se západnímu světu. Klasickým záznamem společnosti a doby se zabývá v tomto období např. Zdeněk Lhoták. Autor je v začátcích své tvorby fascinován sociologickými tématy v prostředí sportovců (cyklus *Spartakiáda*, 1985), v roce 1994 pak vytváří cyklus fotografií *Horníci*. Jde o zachycení skupiny umývajících se horníků, nemanipulovanou fotografii s vysokou mírou estetiky a poetiky, přičemž však cílem není znázornění mužského těla jako idolu, tak jako třeba u Roberta Vana a jeho cyklu *Bohemia Adršpach* (viz kapitola 2.3.). Lhoták zde naopak podává velice silnou výpověď a záznam doby s použitím mužského aktu jako nosiče informací.



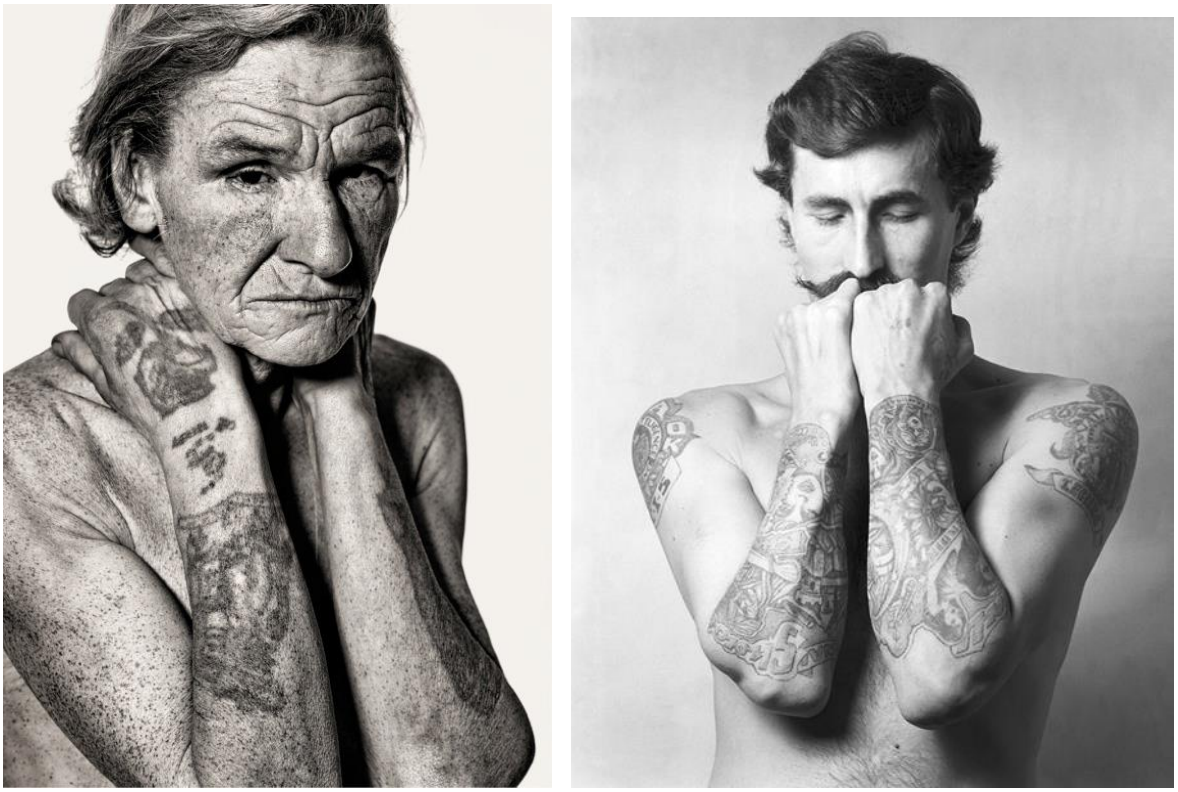
Zdeněk Lhoták, z cyklu Horníci, 1994

2.4.2. Komunity a rodina

Častým námětem zpracovávaným v dokumentu je zachycení života skupiny lidí, která je vůči společnosti uzavřenější a tím pádem i pro diváka zvenčí zajímavější, je to neprobádané téma. Příkladem může být fotografický soubor Josefa Koudelky ze šedesátých let *Cikáni* (1963), který ukazuje uzavřenou komunitu lidí, jejich tradice a zvyky, smutek a radost. Jde o intimní výpověď o životě skupiny a pro diváka mimo tuto společnost o exotickou podívanou.

Po roce 1990 se dokumentární zaznamenávání života komunit z české fotografické tvorby nevytrácí, ale fotografové hledají další neprobádané a stále „exotičtější" náměty. Začínají se objevovat fotografie skupin lidí s podobnými osudem. S pouze mírnou nadsázkou lze říct, že čím horší osud, tím lépe. Nebudeme zde řešit etické pochybnosti nad tím, že z určitého pohledu fotograf vlastně využívá různých zmařených osudů lidí ke svému prospěchu a zda se fotodokumentace těchto skupin lidí nemění v jakousi prapodivnou zoologickou zahradu. Faktem je, že v 90. letech vznikají fotografické soubory, které ukazují například skupiny vězňů, vrahů či bezdomovců, skupiny lidí, kteří byli současnou společností donuceni žít spolu a v odloučení od ostatních. Téma je opět exotické, ukazuje něco, s čím se divák nemůže za normálních okolností setkat. Překvapivé je, že fotografové při zpracování tohoto tématu často využívají formu aktu – jako spojujícího momentu, jímž se snaží danou skupinu ještě více sloučit dohromady a vizuálně zdůraznit její soudržnost. Prvním z takových souborů je v roce 1990 *Klášter ve Valdicích* Gabiny Fárové složený z portrétů tamějších vězňů. Jde o téměř klasické portréty a akty, jako by se jednalo jen o moment znázornění těla anebo o dokumentaci vězeňského tetování. Název však posouvá tento soubor fotografií dál, naznačuje, že divák má před sebou záznam o uzavřené komunitě, jejíž členové mají stejné znaky (tetování). Divák přemýšlí nad osudem modelů a všemožnými příběhy, které fotografka již dál nerozkrývá. Vizuálně i tematicky

velice blízký *Klášteru ve Valdicích* je aktuální soubor *Letenští* Tomáše Třeštíka (2014), který dokumentuje komunitu pražských bezdomovců z Letné. Stejné pojetí a postupy můžeme sledovat i u souboru *Vrazi* Radka Kalhouse (2014). Liší se pouze tím, že oproti předchozím popisovaným dílům autor nevyužívá ateliéru a možnosti sjednotit skupinu použitím totožného pozadí a světla. Nechává „modely“ v jejich vlastním prostoru – vězeňských celách – s přirozeným světlem, různě oblečené či nahé.



Zleva: Tomáš Třeštík, Letenští, 2014; Gábina Fárová, Klášter ve Valdicích, 1990

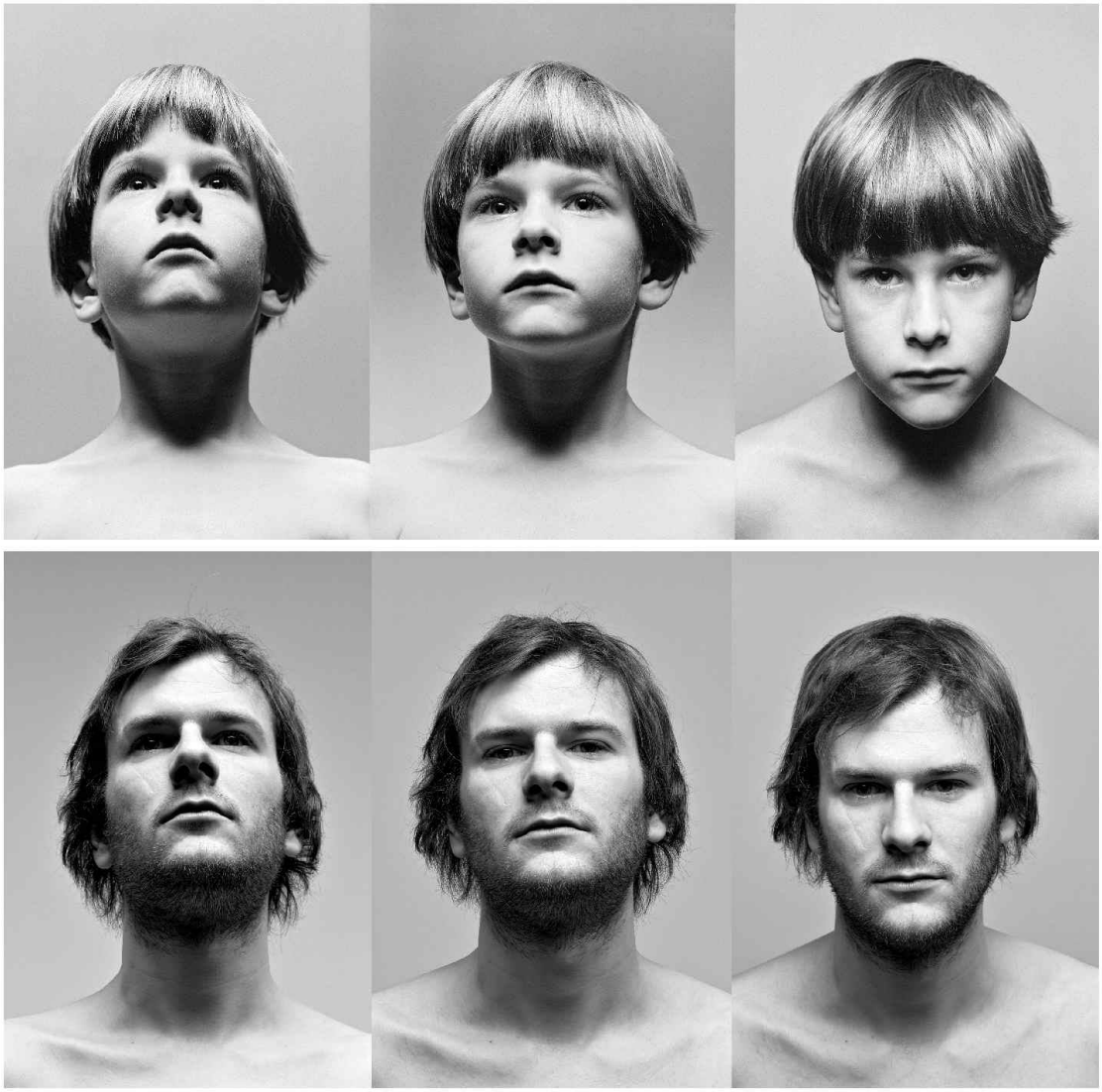


Radek Kalhous, Vrazi, 2014

U Radka Kalhouse najdeme ještě jeden principiálně blízký soubor – *Thaibox.* Tento soubor je starší; autor zde zachycuje zápasníky thaiboxu, představuje divákovi určitou skupinu lidí, i když z fotografií cítíme spíše zájem o tělo, jeho krásu a zaznamenání pohybu. Soubor nepřímo odkazuje k pracím Rudolfa Schneidera-Rohana či Leni Riefenstahl ze 30. let nebo Zdeňka Lhotáka a jejich fotodokumentace sportovců.

Pro diváka uzavřenou a atraktivní skupinou může být i cizí rodina. Toto archetypální téma je zpracovávané snad stejně dlouho a ve všech možných variacích jako akt. Není tedy vůbec překvapivé, že se obě témata vzájemně různě prolínají. Dokument o rodině může mít různé podoby a autoři k jeho zpracování volí rozdílné přístupy. Tak například Jiří Hanke fotografuje od osmdesátých let portréty rodičů a jejich potomků, které stylizuje vždy do stejné polohy, přičemž vše ostatní nechává přirozené (*Otisky generace*, knižně 1998). Václav Podestát zaznamenává podobu svého syna vždy na konci školního roku s vysvědčením a Lenka Klodová vytváří instalace, při kterých divák očima dětského portrétu sleduje jeho vznik při sexuálním styku rodičů. Tyto projekty se sice nezabývají aktem, ale obsáhly zajímavě téma komunity a rodiny. Od devadesátých let zpracovává rodinné téma i Pavel Mára, který se dlouhodobě zabývá aktem. Soubor s názvem *Triptychy* navazuje vizualitou na klasickou fotografii portrétu nebo aktu, jeho koncepce je však jiná. Autor zde vytváří časosběrný dokument a stylizovanou dokumentární fotografii. Představuje různé členy své rodiny v průběhu několika let, poukazuje na změny v důsledku plynutí času, stárnutí a dospívání. Model fotografuje vždy ze tří úhlů a po několikaletém odstupu opět stejně (je dodržena kompozice, světlo i výraz modela). Intimita dokumentu se odvíjí od toho, že jde o fotodokumentaci autorovy vlastní rodiny, která je navíc ztvárněna formou aktů. Nahota zde nesjednocuje sledovanou skupinu lidí (jako jsme to mohli pozorovat např. u výše zmíněných cyklů G. Fárové a T. Třeštíka), ale pouze přidává důraz na vizuální změny modelů. Mužský akt ovšem není hlavním tématem, které zde autor sleduje. V poslední době vznikají spousty zajímavých fotografických celků zaznamenávajících postup času a proměny příslušníků rodiny. Téma samo ale jako by zamrzlo a zůstalo na místě, mění se pouze obličeje fotografovaných rodin. Příkladem může být třeba projekt Jana Branče *Podoby – 9 měsíců* z roku 2009 nebo Ester Erdelyi a její *Deník* z roku 2010, které k této tematice koncepčně nic nového nepřidávají ani ji neposouvají dál.

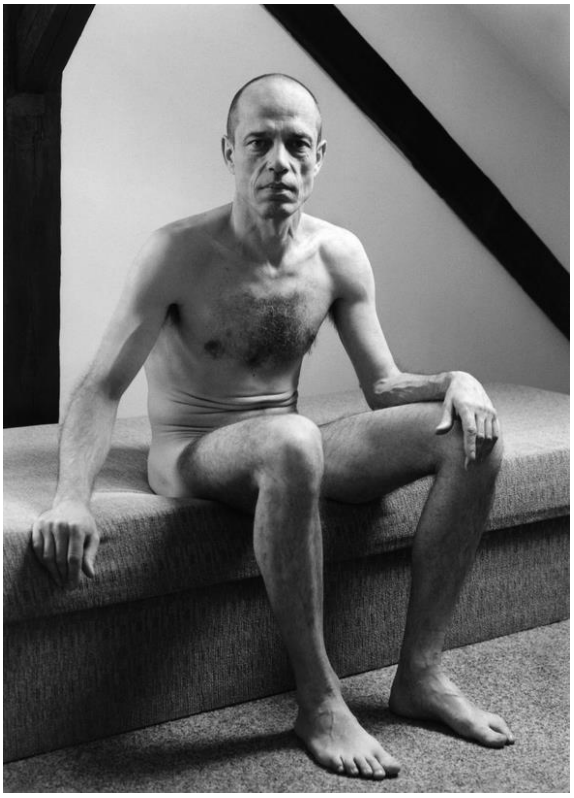
Mužský akt se částečně objevuje i v souboru fotografií *Zdena* Jiřího Davida (1996–2006). Autor je tu sám jedním ze dvou modelů v klasickém dokumentu zaznamenávajícím společný život partnerské dvojice. Zpřístupňuje nám pohled do vztahu dvou lidí pomocí expresivních fotografií, v nichž zachycuje každodenní situace, které nejsou stylizované ani nijak přikrášlené. Expresivita je umocněna i tím, že autor nekomponuje scény a výsledná práce vypadá jako fotografická dokumentace okamžiku od laika, který není poučen o základních principech kompozice obrazu. Autor tím dodává svému fotodokumentu na autentičnosti a expresivitě. V dalším jeho souboru *Daniel* jde o podobné schéma – o záznam syna Daniela, přičemž jen některé fotografie jsou dokumentární.



Pavel Mára, z cyklu Triptychy, syn Mikuláš, 1992–1993

2.4.3. Stylizace

Výborným příkladem, který spojuje stylizovaný dokument a mužský akt, je soubor aktů Ireny Armutidisové z konce devadesátých let. Autorka svléká muže v jejich přirozeném prostředí, v zaměstnání. Tímto přístupem muže ztvárňuje nikoliv jako jednu homogenní skupinu (jako např. Gábina Fárová), ale jako individuality, které spojuje pouze nahota. Autorka ukazuje muže, kteří v některých případech na fotografiích vyznívají až směšně a nepatřičně, ale autorce nemůžeme upřít originalitu a konceptuální princip zobrazení. Autorka za pomoci mužského aktu vytváří umělou komunitu, a jde tak opačným směrem než autoři, kteří hledají ještě neobjevené reálně existující komunity. Mezi podobně zpracovávaný soubor patří *Podoby mých přátel* Jolany Havelkové (*1966). Autorka znázorňuje úzký okruh svých přátel a rodinu, cyklus neuzavírá počtem fotografií, je stále nedokončený. Havelková oproti Armutidisové nepoukazuje na vztah člověka k prostředí a cyklus má linku pouze v podobné estetice fotografie a intimitě osobností, která se Havelkové odhalila. Princip není sice časosběrným dokumentem ale citlivostí zobrazení je srovnatelný s prací Pavla Máry a odhalení své rodiny a její intimity.

zleva: Irena Armutidisová, MUDR V. T., 1998; Jolana Havelková, z cyklu Podoby mých přátel, 2006

2.5. Mytologie, alegorie a další

Kouzlo fotografie spočívá i v tom, že může velice realisticky ukazovat něco, co v normálním životě nespatříme. Stejně jako malíř může namalovat své představy, tak i fotograf může, i když v poněkud omezené míře, oklamat oko diváka a vytvořit nadpřirozený jev nebo iluzi. Tato kapitola se věnuje iluzím a světům, které si pouze představujeme: fantaziím, alegoriím, mytologii, starým bájím a legendám. Od vynálezu fotografie můžeme sledovat plynulou linku tohoto neustále se opakujícího a aktualizovaného tématu, které upadá pouze v období světových válek. Fotografické znázorňování mytologických, náboženských či jiných postav prošlo od začátku 20. století velikými změnami – může za to neustálý vývoj technologií, které tvůrcům umožňují dokonaleji a realističtěji vystihnout danou představu i s následným postprodukčním zpracováním. Po celém světě můžeme jmenovat hned několik významných autorů, kteří v rámci tehdejší dostupné technologie dovedli oko diváka oklamat a vytvořit iluzi viděného už okolo roku 1920, například u nás již zmiňovaný František Drtikol. Změnami prošlo v této tematice vše, od výběru modelů či kulis až po postprodukční efekty. Hnacím momentem jsou v Čechách i filmová zpracování mytologických témat západní produkce, která je v devadesátých letech už na hodně vysoké úrovni (již v roce 1977 natočil George Lucas první díl *Hvězdných válek*).

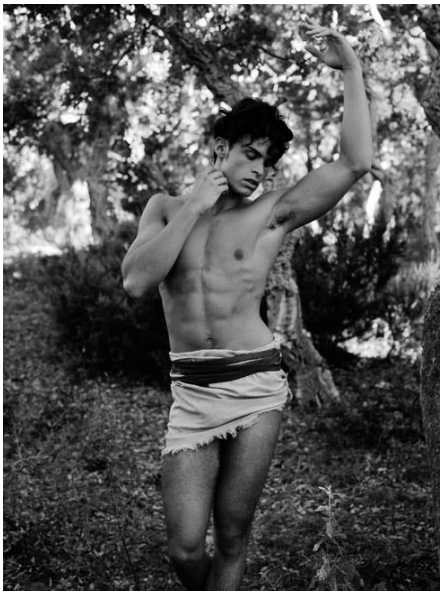



Zleva: František Drtikol, Salome; Bettina Rheims, Herodova slavnost, 1998

Stylizované fotografie s touto tematikou se po roce 1990 drží zobrazování postav antické mytologie a křesťanské ikonografie. Ve fotografii i filmu můžeme v devadesátých letech 20. století sledovat silný vizuální styl mytologických postav odkazující se k období baroka, secese a symbolismu. V některých případech nejde jen o autorovu představivost, ale parafrázují se i slavné obrazy. Například už v roce 1980 vytváří slovenský autor Vladimír Kordoš sérii autoportrétů, ve kterých sám sebe stylizuje do postav z barokních obrazů Caravaggia, a ze stejného roku jsou známy fotografie Jána Křižíka (*1941), který vytváří autoakty a společně s ostatními modely ztvárňuje scény barokních obrazů se sexuálním podtextem. V roce 2009 inscenuje i Martin Kámen pro svou interpretační fotografii obraz Jeana Delvillea *L'École de Platon* z roku 1898.[4] Pro Kámenovu tvorbu jsou interpretace a personifikace typické a to jak v reklamní fotografii nebo uměleckém projevu. Stylizace různých příběhů nebo postav mají vždy nějaký posun k současné době. V poslední době stylizuje své modely do archetypů „různých sexuálních otroků" jako v cyklu Death´s Head 2014. Kámen zde vytváří své vlastní mytologické postavy za pomoci různých masek a sexuálních pomůcek v kombinaci s nahým lidským tělem. Autorovi už nestačí klasické alegorie a mytologické příběhy, používá spíše personifikace současných a vznikajících archetypů.

Téma mytologie se dostává i do klasického módního průmyslu: v roce 2011 fotí Karl Lagerfeld sérii pro kalendář Pirelli s náměty z řecké mytologie a v roce 2013 se k tématu vrací a posouvá ho z ateliéru do exteriéru. Lagerfeld pracuje se špičkovými modely, ukazuje krásu těla a v rámci průmyslu jde po povrchu tematiky, nejedná se tedy o expresivní znázornění mytologického tématu jako třeba u Františka Drtikola a jeho *Salome*.

[4] Viz http://www.martinkamen.cz/art.html.

Zleva: Karl Lagerfeld, fotografie pro kalendář Pirelli, 2011; Karl Lagerfeld, Modern Mythology, 2013

V této souvislosti je třeba si uvědomit, že zobrazování mužského aktu je vždy závislé na postavě, kterou fotografie znázorňuje. Stylizace, zachycení postoje, výraz, krása, pohyb jsou vždy určovány a tvarovány autorem za účelem naplnění představy o znázorňované bytosti – nejde zde tedy o znázornění těla samého, tak jako třeba u klasické fotografie aktu.

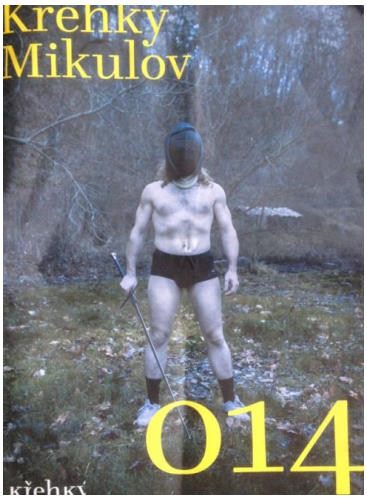
Expresivní vyjádření mytologického tématu v Čechách po roce 1990 nalézáme ve fotografiích Ivana Pinkavy. Vizualita jeho fotografií odkazuje k obrazům Leonarda da Vinci a později k fotografiím Františka Drtikola, a to nejen expresivním ztvárněním, ale i použitím černobílé fotografie a prací v ateliéru. Výjimečný je v jeho případě výběr modelů: Pinkava nehledá ideály krásy, ale modely, kteří dokážou naplnit představu o zobrazované báji v reálném příběhu. Předkládá divákovi jistou dávku reálnosti, která je podpořena i výrazem. Ve srovnání s již zmiňovanou *Salome* Františka Drtikola nepůsobí Pinkavovy scény divadelně, modelové nepřehrávají výrazy. Pinkava balancuje na hraně reality a fikce. Vybírá si i modely, kteří vypadají nadpozemsky, androgynně až nelidsky, i když divák ví, že jsou to reálné bytosti, nijak nemanipulované v postprodukci, a že i jizvy, které mají modelové na tělech, jsou pravé. Expresivita výrazu, jemnost práce se světlem a reálně nereálné bytosti, to vše přispívá k tomu, že se divák nesnaží odhalit způsob, jakým je fikce znázorněná. Představy Ivana Pinkavy, třebaže jsou inscenované od začátku až dokonce, tak působí velice přesvědčivě a přirozeně. Autor dosáhl v analogové, postprodukcí nedotčené fotografii v devadesátých letech vrcholu. Po roce 2010 se k tematice vrací, tentokrát si ale vytváří svoje vlastní mytologické postavy a příběhy. Ty navazují na mýty klasické, fotografie však už nejsou jen znázorněním postavy jako třeba u fotky *Adam a Eva* z roku 1994, která je přímá a představuje pouze postavu. Novější Pinkavovy „mytologické“ fotografie zachycují děj – a jde přitom o děj, který není vysvětlený a vlastně ani zcela zřejmý. Z fotografií se vytrácí expresivita, divák už nevnímá takový soulad znázornění nereálna na reálných modelech, ale spíše zkoumá, jestli je vymyšlený příběh ilustrací nějaké existující, ačkoliv těžko přístupné mytologie, nebo jestli jde o záznam současnosti, která si na mytologii pouze hraje. Tyto scény s živými modely jsou prokládané tématem zátiší, které se také odkazuje k mytologii a ke klasickému baroknímu zátiší. V nových – smyšlených i ve starých – klasických Pinkavových „mytologických fotografiích“ nalézáme lehkost a expresivitu, která je velice podobná fotografiím z devadesátých let a cítíme z nich stejné velice silné napětí.




Zleva: Ivan Pinkava, Narcis, 1997, Ivan Pinkava, Zápas s andělem, 2014

Od klasické mytologie nyní plynule přejdeme k příběhům a postavám smyšleným nebo reagujícím na existující postavu a k personifikacím. Typickými jsou pro tento typ námětu práce fotografů skupiny Bratrstvo, kteří na začátku devadesátých let znázorňují interpretace osob a scén z blízké minulosti, obzvláště postavy budovatelských scén z padesátých let nebo postavy zcela smyšlené.[5] Fotografie jsou sólové, nevytváří velké cykly, zaměřují se pouze na jedno téma, které je dokonale zpracováno. Tak jako u Pinkavy se nejedná o jednu opakující se jednotící linku, jednotlivé fotografie mají různé světlo, interiéry střídají exteriéry, nahota výpravné kostýmy. Jako typickou ukázku použití nahého mužského těla v roli smyšlené mytologické postavy uveďme například *Květomluva* Václava Jiráska nebo *Jedlíka hub* Petra Krejzka. K nim můžeme dále přiřadit *Anděla* Václava Jiráska, který se přiklání k tématům a stylu zobrazování křesťanské ikonografie. Pinkava jde ve vizuální stránce své tvorby po drsnosti, přímočarosti a co nejrealističtějším zpracování fikce. U Bratrstva naproti tomu můžeme pozorovat návrat k imaginaci secese, symbolismu a romantismu. Pokud nejde o budovatelské parodie jako u fotografie Zdeňka Sokola (*Čtenář Zápotockého* z roku 1990), jsou těla, výrazy i pohyby laděny snově v nadpřirozeně působících sceneriích.





[5] Bieleszová, Štěpánka: *Civilizované iluze*. Fotografická sbírka Muzea umění Olomouc, Muzeum umění města Olomouc 2012, str. 220.

Zleva: Václav Jirásek, Anděl II, 1993; Bratrstvo (Petr Krejzek), Jedlík hub, 1992; Barbora Prášilová, 2014



Václav Jirásek, Narcis, 1999

Na mytologické série Bratrstva ve své tvorbě nepřímo navazuje Barbora Prášilová, a to především ve svém dokumentárním souboru z roku 2014, v němž mapuje stoupence fantasy příběhů a lidi, kteří se zabývají šermem. Pomocí stylizovaného dokumentu Prášilová vytváří estetiku podobnou fotografiím Bratrstva, i když její tvorba pouze zaznamenává komunitu lidí a nestylizuje ji jako Bratrstvo podle svých imaginací. Tento projekt se nachází na hranici mezi stylizovaným dokumentem, mytologickou parafrází a svým způsobem i sociologickou studií dané komunity.

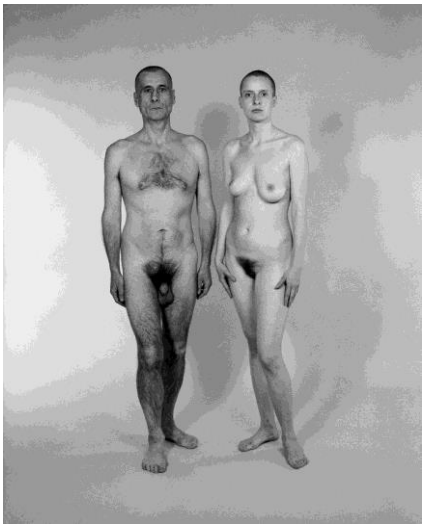
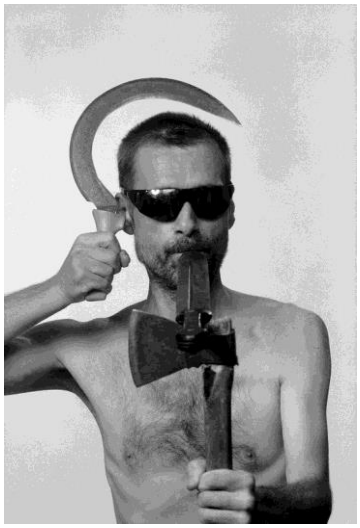
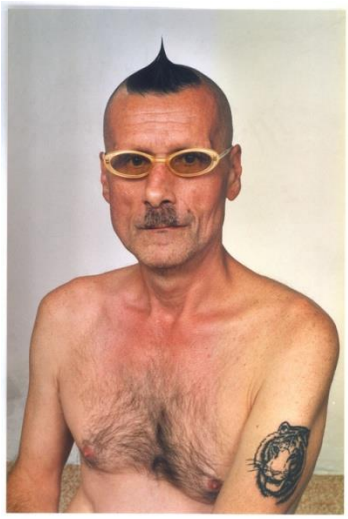
2.6. Autoportrét

Jednou z mnoha věcí, které nám fotografie umožňuje, je reálné znázornění sama sebe. V současnosti je téma autoportrétu díky rychlému pokroku techniky, kdy skoro každý vlastní fotoaparát nebo mobilní telefon, který umí pořídit fotografický záznam, rozšířenější než kdykoliv předtím. Už nemusíme chodit do fotoateliérů, abychom si pořídili profilovou fotku na Facebook, a nejmenší problém není ani třeba *selfie* z dnešního rána. Sebeprezentace se od umělců a fotografů rozšířila do celé společnosti. V této kapitole se ovšem budeme zabývat pouze fotografy a umělci, kteří se autoportrétem ve své práci zabývali a zabývají kontinuálně a tuto tematiku obohatili a posunuli.

Výraznou postavou, která ve své práci kloubí téma autoportrétu a nahé tělo, je Václav Stratil. Stratil (*1950) je velkou ikonou umění osmdesátých a devadesátých let, která zůstává a tvoří i v současné době. Jeho tvorba je velice rozsáhlá, Stratil patří ke generaci malířů osmdesátých let, v období před rokem 1990 byl autorem monumentálních černých kreseb, které vytvářel v zaměstnání při nočních směnách. V devadesátých letech se začíná věnovat malířským cyklům (nejznámější kolekce *Kino Noki Tokio* (lišky)) a fotografii. Jeho fotografické cykly dosáhly světového ohlasu a v českém kontextu jsou jedinečné svým osobitým zpracováním tématu autoportrétu.

Nejznámějším Stratilovým fotografickým cyklem je *Řeholní pacient*, rozsáhlý soubor inscenovaných autoportrétů z let 1991–1994. Stratil však není jeho autorem v pravém slova smyslu, jelikož k těmto svým stylizacím využívá služeb veřejných fotografických ateliérů; je ale autorem předlohy své stylizace. Tento postup často využívají hlavně umělci, kteří se zabývají performancí a happeningem. Stratil v *Řeholním pacientovi* odkazuje ke křesťanské ikonografii a performancím ze 70. a 80. let, zároveň ale tyto inspirace s humorem shazuje a vytváří svůj vlastní svět mimo realitu.

Protipólem *Řeholního pacienta* je cyklus *4+1* ze stejné doby. Zaznamenává sice opět autoportrét spolu s portrétem Lubomíry Kmeťové, ale zachycuje ho klasicky. Soubor navazuje na klasickou ikonografii, postihuje jakési archetypální téma (Adam a Eva), z fotografií cítíme snahu zachytit pouze realitu a bezprostřední každodennost života, jakkoli je lehce stylizovaná.

zleva: Václav Stratil, 4 + 1, 1991; Václav Stratil z cyklu Řeholní pacient, 1991 -1994; Václav Stratil, Nic není sexy jako Camel se rtěnkou, 2000

Stylizovaným autoportrétům se Stratil věnuje po celou dobu své tvorby i v současnosti, tematice mužského aktu však pouze zpočátku. V dalších jeho pracích můžeme mužský (Stratilův) akt sledovat už jen zřídka, a to v rámci dalších cyklů autoportrétů jako *Nic není víc sexy jako Camel se rtěnkou* (2000).[6] Stratilova fotografická tvorba je zajímavá právě tím, že jakkoliv se nám může zdát, že už téma konečně vyčerpal, další cyklus jeho fotografických autoportrétů je vždy opět posunutý dál, jiným směrem – reálně nereálným motivem portrétu Vaška, Docenta, Miloše, Dědy a dalších.

V této kapitole se budeme nadále zabývat pouze fotografickým sebezachycením nahých mužů, i když po roce 1990 se tematikou autoportrétu zabývá možná více žen než mužů (jmenujme například Veroniku Bromovou, Ditu Pepe, Lenku Klodovou, Milenu Dopitovou, Jiřinu Hankeovou, Barboru Bálkovou či Mílu Preslovou).

Inscenované a stylizované autoportréty najdeme na přelomu osmdesátých a devadesátých let i v tvorbě fotografa Vasila Stanka. Autor, který patří do tzv. Slovenské nové vlny, se zabývá dlouhodobě i tématem aktu. Nejde však pouze o akt mužský. Autor komponuje složité obrazy, při nichž se i za pomocí zrcadel množí lidská těla obou pohlaví a to v nejrůznějších kulisách. Tyto technicky dokonalé fotografie však působí oproti čistým a jasným autoportrétům monotónně a ploše. Složité a manipulované fotografie aktů a autoportrétů najdeme i v tvorbě Kamila Vargy, který pracuje podobně jako Stanko se složitým příběhem a dějem, u Vargy jde i o zaznamenání pohybu a akce a pocitů i o religiózní symboly.

[6] Viz http://intermedia.ffa.vutbr.cz/vedouci-atelieru.




zleva: Kamil Varga, Jessenná psychoterapia a iné skúsenosti 1988 - 1989; Vasil Stanko, Autoportrét, 1986

Od stylizací nyní přejděme k dalšímu pojetí zobrazování sama sebe, jež můžeme sledovat například na autoportrétech Zdeňka Lhotáka (*1949). Autor prezentuje své tělo již v devadesátých letech, kdy své portréty přetváří v torza a znaky, které lidské tělo připomínají jen vzdáleně. Autor vychází z komplikované symboliky ovlivněné východními kulturami, jógou a buddhismem.[7]
V autoportrétech z let 2001–2002 zachází ve stylizaci těla ještě dál: nechává tělo, jeho strukturu a tvary zcela zmizet, vznikají barevné monochromy. Autor nehledá už znaky těla, ale jak sám říká: „Při zkoumání tělesnosti s využitím vlastního těla jsem se v posledním projektu zaměřil na obrazy z mého nitra.“[8] Lhoták přetváří hmatatelnou tělesnost do nehmatatelné a velice intimní výpovědi o svém těle a nitru. Fotografie se tak ocitají na hranici znaku, torza, aktu a autoportrétu a pro diváka, který si nepřečte název i barevnou abstrakcí lidské tělo nepřipomínající. Vizuálně podobným příkladem, ne však přístupem, mohou být práce Mileny Brachtlové nebo Lenky Pazourkové, která lidské tělo použila k vytvoření imaginativních světů v cyklu s názvem *Krajiny* (2003). Tyto projekty se ovšem již nevážou k problematice autoportrétu, mužského aktu a ani aktu všeobecně.

Autoportrétem - torzem čistě mužského aktu se v Čechách od přelomu osmdesátých a devadesátých let zabývá Michal Macků. Macků, který je ovlivněn esoterikou, numerologií a jógou, ke svým fotografiím využívá své vlastní tělo. Nejde zde však o prezentaci sebe samého jako individua, ale v podobě torza zaznamenává obecného muže, zaměnitelného s kterýmkoliv jiným. Absence obličeje a použití torza umožňuje autorovi pracovat se sebou samým a zároveň nestavět svoji osobu jako nosné téma fotografie. Tématem těchto expresivních fotografií Michala Macků jsou pocity a niterné představy i motivy násilí či ztráty individuality, autor se v nich různými prostředky snaží vyjádřit existenciální otázky a odpovědi, za pomocí nových technologií, geláže a fyzických zásahů do již hotových fotografií. Autor s torzem pracuje jako se zobrazením archetypu mužského těla, i když je možné říci, že z jeho fotografií cítíme spíše snahu zobrazit člověka jako takového a že zde nejde o znázornění pohlaví. Archetyp muže a ženy se snaží těsně před rokem 1990 postihnout například i

[7] Birgus, Vladimír, Mlčoch, Jan: *Česká fotografie 20. století, Fotografie na počátku nové epochy*. KANT , Praha 2010, str. 315.
[8] Birgus, Vladimír: Zdeněk Lhoták, in: V. Birgus, *Vnitřní okruh v současné české fotografii*, KANT, Praha 2013, str. 42.

Tono Stano, Vladimír Židlický a ještě dříve i Jan Saudek. Torza jako nositele příběhu využívají právě kvůli absenci individuální osoby. Poukazují tak na muže a ženu obecně, na problematiku intimních vztahů mezi nimi nebo i na globální problémy, které se vztahují na celou společnost, na každého muže nebo ženu. Mužské i ženské tělo je zde vnímané jako matrice nebo základní symbol lidskosti. Podobným způsobem se o zachycení lidství pokouší v devadesátých letech i Pavel Mára. Autor pracuje s barevnou fotografií, motiv nahého lidského těla je zvýrazněn jasným barevným akcentem. Můžeme říci že vychází z klasického znázornění aktu, jde však spíše o archetypy žen, matek a párů.

Na okraj kapitoly věnované autoportrétu zmiňme ještě jeden proud fotografické tvorby, který se prolíná, zde již popsaným tématem rodiny (srov. kapitola 2.4.2.) – právě se zachycením rodiny totiž souvisí i sebeprezentace osoby autora jako jejího člena. Tyto náměty nacházíme například u Pavla Máry, zejména v jeho cyklu *Triptychy* z let 1991–2011. Jde o série časosběrného dokumentu, který mapuje proměny členů rodiny v čase a pro autora je soukromou mapou vzpomínek.[9] Tak jako u ostatních fotografií využívá i u autoportrétů Mára stejného principu a fotografuje klasický portrét ze tří různých úhlů (nadhled, ánfas, podhled). V rámci dokumentace se, i když okrajově, objevuje nahé lidské tělo autora i v již zmiňovaném cyklu *Zdena* Jiřího Davida (viz opět kapitola 2.4.2.). Z Davidových fotografií je zřejmé, že autora zajímá reflexe vlastního těla v reálných momentech dokumentovaného rodinného soužití.

Z mladší generace autorů se autoportrétům založeným na vlastních stylizacích, performancích nebo jiných multimediálních projektech věnuje Martin Kámen. U Kámena jde o stylizaci osobnosti tak jako u Václava Stratila. Kámen vytváří různé opisy nebo personifikace, důležitým momentem je u něj prvek humoru, nadsázky a erotiky. Z erotiky vychází při tvorbě autoportrétů i Miroslav Jiřele v cyklu *Slasti* z roku 2009 - 2014. Jiřele pracuje s fotografií jako s matricí a chemickými grafickými procesy přenáší motiv portrétů na plechy. Vytváří zvláštní kontrasty mezi až eroticky slastnými výrazy portrétu a tvrdého kovu. Cyklus je dlouhodobým zkoumáním autorova vlastního „já“. V první fázi autor používá klasické pornografické materiály, které stejnou grafickou cestou přenáší na různé materiály jako je kov, dřevo, umělá hmota a papír. Erotické fotografie jsou v cyklem smíchané s jeho vlastními autoportréty. Poté a v poslední době zkoumá cyklus pouze výrazy a erotiku si divák pouze domýšlí.[10]





[9] Birgus, Vladimír: Pavel Mára, in: V. Birgus, *Vnitřní okruh v současné české fotografii,* str. 98., KANT, Praha 2013.
[10] www.jirele.cz

zleva: Michael Macků, Bez názvu (geláž), kolem roku 1990; Miroslav Jiřele, z cyklu Slasti, fotomonotyp na mědi, 2011; Zdeněk Lhoták, Autoportrét č. 31, 1992

2.7. Performance a umělecké projekty využívající fotografii

Fotografii využívá i spousta umělců, kteří se jí jako médiem zabývají okrajově. Její použití má nejrůznější podoby: od fotografie jako podkladu pro nejrůznější grafické techniky, jako je sítotisk, po fotografii, která slouží jako záznam a dokumentace performance nebo nestálého díla. V šedesátých letech vzniká spousta uměleckých směrů a stylů, mezi nimi i konceptuální umění, akční umění, body art a performance. Tyto směry se zabývají prací s tělem, tělesností a zkoumají hranice a možnosti lidského těla. V jejich rámci také vznikl nespočet fotografií zachycujících nahé mužské tělo. V Čechách máme velice silnou tradici v performanci, happeningu a body artu – již ze čtyřicátých let můžeme připomenout fotodokumentaci surrealistických akcí Václava Zykmunda, ve kterých mužské tělo vévodí. V šedesátých a sedmdesátých letech vytvořili umělci jako Milan Knížák, Petr Štembera, Jan Mlčoch, Jiří Kovanda či Tomáš Ruller prvotřídní kolekci akcí srovnatelnou s prací světových špiček. Po roce 1990 se tyto akce již v takové míře neobjevují, i když na vysokých uměleckých školách vznikly ateliéry, které se přímo zaměřují na performance, happening a body art. Na Fakultě výtvarných umění v Brně byl v roce 1993 otevřen ateliér video-multimédia-performance, který se v roce 1998 rozpadá na tři samostatné ateliéry a v roce 2000 k nim přibývá ještě ateliér tělového designu.[11]
V práci tamějších pedagogů a studentů najdeme klasické příklady využití fotografie k jiným uměleckým projektům.

Klasická performance, která vznikla v 70. letech a na rozdíl od happeningu je zpravidla předváděná jednotlivcem, je akcí, která může zahrnovat nejrůznější oblasti současného umění od body artu až po intermediální projekty.[12] Fotografie nebo video jsou v případě tohoto žánru nejčastěji využity k jeho záznamu; autorem fotografií přitom většinou není performer sám a jde o klasickou dokumentaci. Při bližším zkoumání performance najdeme několik desítek projektů, ve kterých se objevuje téma mužského aktu, ale kromě autorů, jako je Václav Stratil (viz kapitola 2.7.), nenajdeme mnoho dalších, kteří by s tímto tématem pracovali kontinuálně. Zmiňme tedy alespoň některé projekty, které zkoumají mužské tělo a jeho podstatu. Odkaz Václava Stratila můžeme najít v práci Ondřeje Brodyho (*1980), autor s podobným humorem, nadsázkou, exhibicionismem, a nehledíce na společenské tabu, prezentuje své nahé tělo. Brody pracuje s performancí a manipulovanou fotografií. Dalším mladým autorem je Jiří Vyčítal a jeho práce „Morfóza“ z roku 2004. Celoroční akce spočívala v tom, že si autor na začátku vytvořil počítačovým programem 3D model vlastní postavy a jeho předpokládané podoby závisející na modelování fyzické podoby těla a osobním životě autora. Po roce byla představena jak finální podoba mužského aktu, tak 3D model vytvořený na začátku a fotodokumentace morfózy v rámci uplynulých dvanácti měsíců. Performance poukazovala na typizaci a současné trendy ve tvarování těla a jeho idealizace společností a byla zároveň klasickým časosběrným dokumentem.[13] Jiným přístupem se zabývá Miroslav Jiřele, který v roce 2008 vytváří spolu se sochařkou Veronikou Psotkovou akci *Já Narcis*. Jde o multimediální projekt, který má hned několik částí. Autor nejdříve stojí modelem pro realistickou sochu v životní velikosti, následně je zaznamenána fotografií performance – komunikace autora se sochou a poté jsou tyto fotografie

[11] Kolektiv autorů: *Katalog 15 let FaVU*. VUTIUM Brno 2008, str. 169.
[12] Kolektiv autorů: *Universální lexikon umění*. Grafoprint-Neubert, Praha 1996, str. 352.
[13] Kolektiv autorů: *Katalog 15 let FaVU*. VUTIUM Brno 2008, str. 135.

použity v rámci velkoformátových grafik. Jde o záznam komunikace autora se svým „druhým já“, performance zaznamenává i opis mytologické postavy, třebaže už není zachycena s jejími klasickými atributy, jako je zrcadlo nebo vodní hladina.



Ondřej Brody, Příroda se na něm vyřádila, 2009



Miroslav Jiřele, Já, Narcis,2008

Další práce tohoto typu, kterou zde zmíníme, je fotografie akce Václava Pelouška *Vajíčka* z roku 2008, v níž autor brutálním i ironickým způsobem reflektuje svou vlastní sexualitu. Peloušek se tematice aktu ani fotografii nevěnuje, využívá ale tohoto média absolutně svobodně. Stejným výstřelkem z klasické autonomní tvorby je fotograficky zdokumentovaná akce *Jeden večer* Vojtěcha Pecha z roku 2008. Grafik a malíř využil pro následné malby a kresby dokumentaci své vlastní performance, kdy si přibíjí přirození hřebíky ke dřevěné desce a přitom fotograficky zaznamenává průběh večera, přibývající hřebíky, nedopalky cigaret a ubývající whisky.

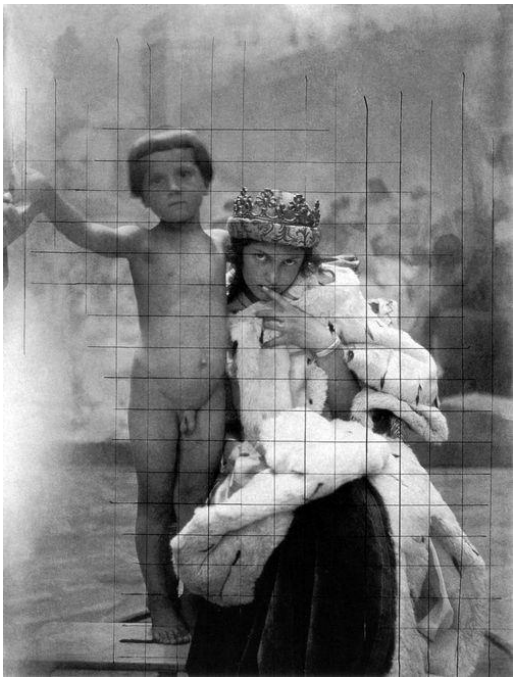




Zleva: Jiří Vyčítal, Morfóza, 2004; Václav Peloušek, Vajíčka, 2008

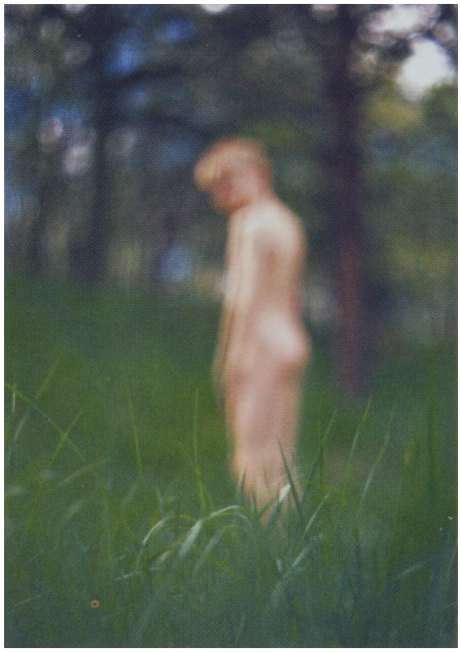
2.8. Dětský akt

Znázornění nahého dítěte je ve společnosti často diskutovaným tématem, všemožné varianty prezentující nahé tělo dospělých v sexuálním a pornografickém kontextu často vedou k přímé asociaci se znázorněním aktu dítěte. Z principu je nahé dětské tělo většinou akceptováno a vždy záleží na kontextu, v jakém je zobrazeno. Společnost zcela běžně přijímala akty dětí dobově široce užívané v rámci mytologických opisů, které připomínaly i za středověku církví povolené ilustrace či obrazy. V této podobě je najdeme i u autorů jako Alfons Mucha nebo František Drtikol. Naproti tomu například fotografie Jiřího Davida z cyklu *Moji rukojmí* (1998) vyvolaly rozruch, i když dětský model zde byl oblečen, o akty nešlo. Autor však ukázal dítě v jiném kontextu, v podtextu tematizoval sexuální deviace, týrání dětí a svým způsobem i obecně současné problémy společnosti. Typickým příkladem další provokace diváka autorem s použitím dětského modelu je cyklus Ireny Armutidisové *Jarní* (2006). Cyklus barevných fotografií ukazuje asi pětiletého chlapce, který je jakoby sledován cizí osobou v rozkvetlém sadu. Různá hloubka ostrosti a rozmazaný akt přispívá k celkovému umocnění atmosféry. Zajímavým momentem je zde právě motiv skutečného, nestylizovaného dítěte, divák se velice často ztotožní s reálnou podobou dítěte více než s opisem a symbolistickou fotografií.
Z morálního hlediska jsou fotografie *Jarní* z mého pohledu neškodné, působí až romanticky, ale vyvolaly velký rozruch – na udání diváka kriminální policii měly být ze skupinové výstavy *Dívčí sen* (proběhla v roce 2009 v Divadle Reduta v Brně) odstraněny. Příkladem tolerovaného záznamu dětského aktu je soubor *Brácha* Romana Franze (*1983) z roku 2010. Franz zde fotograficky zachycuje svého mladšího bratra; v cyklu, který dokumentuje různé situace v „bráchově“ životě, nalezneme i několik aktů. Pro diváka jsou doplněním dokumentárního záznamu o životě dítěte. Akty nepohoršují, divák se s nimi ztotožní (každý, kdo zaznamenává své dítě, najde v šuplíku tematicky podobné fotografické akty), nálada, kompozice i ostatní vizuální estetika podporují nenucenost a důraz na krásu dítěte a netematizují žádný sexuální podtext.





Zleva: Alfons Mucha, Hearst's International 1922; František Drtikol, Madona





Zleva: Irena Armutidisová, z cyklu Jarní, 2006; Roman Franz, Brácha, 2010

3. Mužský akt versus ženský akt

Mužský akt se oproti ženskému v historii zobrazoval zřídka, v historii i v současnosti ženské tělo jako předloha i námět v umění, řemeslech a jiných znázorněních dominuje. Už v mladém paleolitu byla žena spojována s kultem plodnosti a sošky venuší jsou označovány jako nejstarší vyobrazení člověka i doklad nejstaršího figurativního umění na světě.[14] V období antiky se zájem o mužské tělo dostává na stejnou úroveň jako zájem o tělo ženské, ideály a krása mužského těla se v klasickém řeckém a římském sochařství stávají zásadní. V období středověku zájem o akt jako takový, bez ohledu na pohlaví, zcela upadá a v plném rozsahu se nahé tělo znovu objevuje až v renesanci a baroku, kdy však v malbě většinou opět převládá zájem o ženy a mužské tělo se objevuje jen zřídka (Michelangelo Buonarroti, Sixtinská kaple). Můžeme se jen domýšlet, že důvodem toho byl fakt, že zadavateli uměleckého díla byli většinou movití muži, umění bylo v té době luxusním zbožím, které si mohli dovolit pouze vysoce postavení a bohatí. A také to, že ženy se jako umělkyně v dlouhé lince vývoje výtvarného umění objevily teprve nedávno a pro muže je ve většině případů jako ideál krásy atraktivnější žena. V současnosti žena jako symbol a múza opět převažuje nad mužem. Mužský akt se rozvíjí v souvislosti s legalizací homosexuality, téma získává nové polohy a je zpracováváno daleko detailněji a v nových souvislostech. Zobrazování mužského těla závisí na mnoha okolnostech: společnosti, náboženství, ideálu krásy zadavatele díla i tvůrce, koncepci a v neposlední řadě pohlaví a sexualitě autora.

4. Homosexualita ve fotografii

[14] Srov. http://cs.wikipedia.org/wiki/Venu%C5%A1e_z_Hohle_Fels.

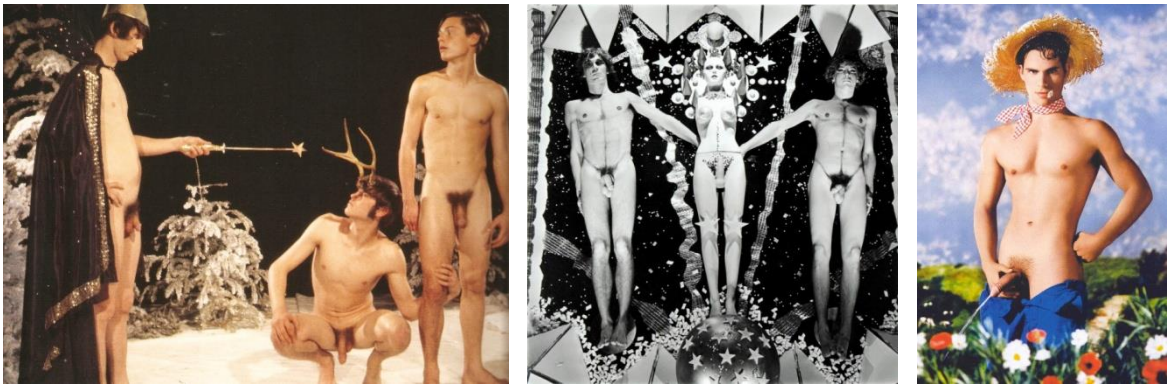
Homosexualita je v užším pojetí sexuální orientace výhradně na osoby stejného pohlaví.[15] Obrazy s motivem dvou milujících se žen nebo sexuálního styku dvou mužů známe v umění velice dlouho, již z doby antického Řecka a Říma či dokonce ze starověkého Egypta a Indie, kde taková vyobrazení nacházíme na nejrůznějších uměleckých předmětech. Ve středověké Evropě byla homosexualita na rozdíl od antiky prohlášena za trestnou a vyobrazení aktu lásky dvou mužů mizí ze zájmu umělců a řemeslníků.

Ve fotografii se zobrazování homosexuality a určité její náznaky objevují už na přelomu 19. a 20. století, a to ve světě. Wilhelm von Gloeden (1856–1931) pod vlivem secesní tvorby vytváří mytologické opisy zachycující skupinky mladých mužů s náznaky homosexuálních sklonů. I když středem zájmu tehdejších autorů byla v tomto uměleckém směru výhradně žena, Gloeden a jeho fotografie působí tak, že byly vytvořeny s homoerotickým podtextem, který se skrývá za mytologickými scénami z období antického Řecka. Rekvizity, scenerie i typy modelů působí na svou dobu velice věrohodně a jsou jedněmi z prvních mytologických opisů, ve kterých jsou znázorněné mužské akty ve fotografii. Dílo německého fotografa mělo z tohoto důvodu mnoho následovníků a tematika mužského těla a fotografické zobrazování nahých skupin či párů stejného pohlaví dostávaly postupem času další podoby a posuny. U spousty fotografů nemůžeme s jistotou říci, že pravým důvodem zobrazování nahých mužských těl byla prezentace homosexuality nebo jejich sexuální orientace, ale některé z fotografií tak s odstupem času rozhodně působí. Mužský akt je v tvorbě některých umělců upřednostňován a ženské tělo se na jejich fotografiích vyskytuje opravdu zřídka. Vedle zmíněného Wilhelma von Gloedena můžeme v této souvislosti zmínit například Arthura Schulze nebo Franka Hollanda Daye. Postupem času se jejich tvorba posouvá více k estetice a vitalitě malířských děl a grafik (piktorialismu).

Další umělecké směry a styly v období před druhou světovou válkou zobrazování homosexuality nijak výrazně neposouvají, spíš by bylo možné říct, že téma homosexuality je ještě více tabuizováno. V období surrealismu se sice více rozšiřuje zobrazování erotických motivů a až snových perverzních představ (srov. Štyrského koláže *Emilie přichází ke mně ve snu*), ale větší míra vizualizace homosexuálního motivu se ani tak neobjevuje a pokud ano tak byla jejich tvorba z velké části publikována až v pozdějších letech (George Platt Lynes, George Hoyningen-Huene, Horst P. Horst, Cecil Beaton, Herbert List, Minor White, Rudolf Schneider-Rohan). V období druhé světové války je homosexualita ještě více skrývána a výskyt tohoto námětu v umění nebo tolerovaného homosexuálního projevu na veřejnosti se znovu objevují až na začátku druhé poloviny 20. století. Velký rozmach tématu homosexuality v umění zasáhl nejdříve USA, a to s nastupujícími uměleckými směry, jako byl pop-art, nová figurace a další. V souvislosti s nimi se rozšiřuje i médium fotografie, které je všemožně využíváno různými umělci (nefotografy). Na začátku šedesátých let začíná Bob Mizer fotografovat mužské akty s homosexuálním podtextem. Bob Mizer (Robert Henry Mizer, 1922–1992), který byl ve čtyřicátých letech odsouzen za šíření a distribuci obscénních materiálů americkou poštou (konkrétně šlo o černobílé fotografie mladých kulturistů, kteří na sobě měli spodní prádlo podobné dnešním G-string nebo jocksům, jež pořídil sám Mizer), se proslavil tím, že dal vzniknout časopisům a filmům, které byly věnované čistě mužům a homosexuální erotice (např. časopis *AMG*).[16] Jeho snímky a filmy měly široký záběr od klasické pornografie přes inscenované fotografie klasického aktu po portréty. Mizer ukazoval homosexuálnímu publiku ideály krásy a přitom i lehkým humorem a satirou poukazoval na problémy této komunity.

[15] Http://cs.wikipedia.org/wiki/Homosexualita.
[16] Http://en.wikipedia.org/wiki/Bob_Mizer.

Mizer byl velkým vzorem pro práci Davida Hockneyho (*1937) a Roberta Mapplethorpa (1946 - 1989). Tyto dvě ikony zabývající se mužským aktem ve fotografii s homosexuálním laděním jako hlavním tématem své tvorby mají v důsledku velké zásluhy o zrovnoprávnění a toleranci homosexuality vůbec. Mapplethorpe na konci sedmdesátých let vystavuje soubory fotografií, v nichž se mezi dokonale ztvárněnými klasičtějšími portréty a akty objevují i fotografie, které odkazují na homosexuální pohlavní akty se sadomasochistickými pomůckami, typickými pro tehdejší homosexuální komunitu. Fotografie se setkaly s velkou mírou nevole, byly pro tehdejší společnost šokující a pobuřující – díky popularitě autora a technické dokonalosti byly však nakonec uznány a respektovány. S podobnou vizuální stavbou obrazu jako Mizer pracovali na přelomu osmdesátých a devadesátých let například Steven Arnold a Pierre et Gilles. Společným znakem práce těchto autorů byla nákladnost scén vyznačujících se až přehnanou homosexuální estetikou. U Stevena Arnolda (*1943) najdeme i první inscenované zobrazování transsexuálů. Ve srovnání s Mapplethorpem byl David Hockney umírněnější v zobrazování sexuálních praktik homosexuálů. Jeho tvorba vychází z tradice pop-artu, Hockney je všestranný umělec, který se věnoval hlavně malbě a vždy se k homosexualitě otevřeně hlásil. Jeho fotografické výstupy vycházejí ze stejných témat jako malby, typicky znázorňují nahá mužská těla (plavce u bazénu) a většinou jsou silně ovlivněné pop-artem a jeho vizuální stavbou obrazu. V současnosti na vizuální podobu díla a tvorbu těchto autorů navazuje francouzský performer, vizuální umělec a návrhář Igor Dewe (*1990). Dewe je známý stejně jako Václav Stratil (viz kapitola 2.7.) kolekcí stylizovaných autoportrétů, které vycházejí z homosexuální estetiky a pornografie. Je také pořadatelem akcí, které by bylo možné označit jako happeningy. Ve veškeré jeho tvorbě nacházíme silný homosexuální podtext, fotografii používá pro dokumentaristický záznam svých akcí nebo pro stylizaci svých autoportrétů.



Zleva: Bob Mizer, Bez názvu, kolem roku 1962; Steven Arnold, Výhody moderního manželství, kolem roku 1988; Pierre et Gilles, Zahradníček, 1993





David Hockney, Brian, 1982; Igor Dewe, Autoportrét, 2011;



Igor Dewe, záznam z akce House of Drama, kolem roku 2012

Nahlížení na homosexuální komunitu změnila zásadním způsobem Nan Goldin (*1953) v sedmdesátých letech. Goldin pracuje s fotografickým dokumentem a právě její dokumentaristická tvorba dosáhla s touto tematikou světového prvenství. Goldin se zaměřila na komunitu, která byla pro většinovou společnost uzavřená, a velice přímou a neestetizovanou formou mapovala každodenní život homosexuálů a lesbiček. Její dokumentaristické zachycení tabuizovaného tématu bylo ve své době unikátní. Je také jednou z mála ženských autorek, které se v historii zabývaly fotografickým zpracováním tématu homosexuality.

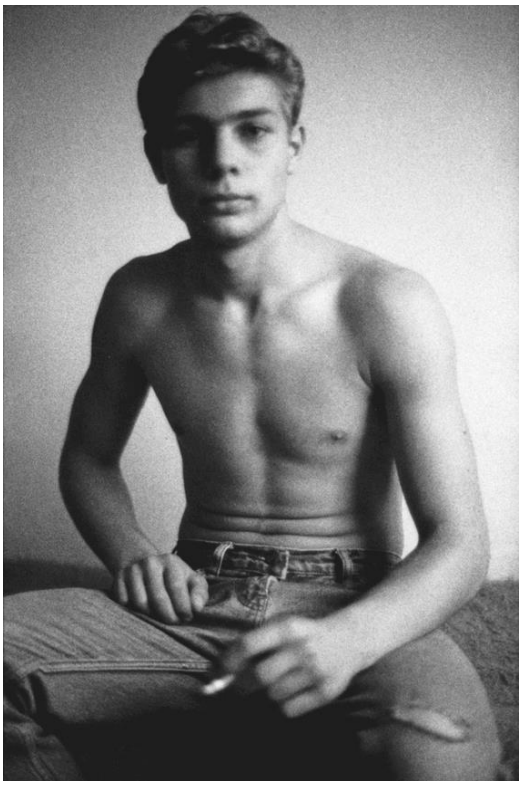
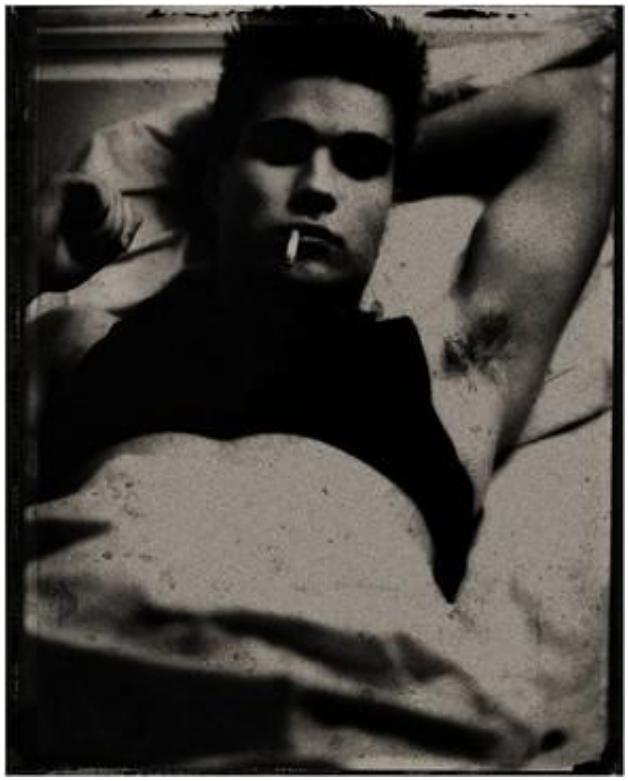
V poněkud jiném duchu, na poli, které se dotýká reklamní fotografie, pracovali s tematikou homosexuality i David Armstrong a Jack Pierson, Wolfgang Tillmans, Bruce Weber a Herb Ritts nebo Steven Meisel. Zobrazování sexuálního styku nebo lásky dvou lidí stejného pohlaví je v současnosti čím dál tím více tolerované, a to i ve státech, které mají velice silnou náboženskou tradici. V některých zemích, například v soudobém Rusku nebo muslimských státech, je sice situace složitější, homosexualita i její zobrazování jsou zde trestné, avšak v západním světě je dnes už běžným, neskrývaným jevem a objevuje se téměř všude.





Záběr z televizní reklamy Hornbach, Du kannst alles sein – nur nicht ungeschickt, 2007; Bruce Weber, Other Sports Require One Ball, 2012

Existuje nespočet autorů, kteří se tématu homosexuality ve své tvorbě věnovali nebo alespoň dotkli, z českého prostředí znovu připomeňme revoluční snímky Roberta Vana z přelomu osmdesátých a devadesátých let a práci Petera Janáčíka (*1966) slovenského autora působícího i v Čechách.

zleva: Peter Janáčík, Miro, 1997; Robert Vano, Robert Prague, 1992

Janáčík v devadesátých letech podobně jako Vano vytváří obyčejné portréty mladých mužů a idolů. Portréty jsou jednoduše postavené, a i když stylizované působí přirozeným dojmem. Oba dva autoři o své práci tvrdí v podstatě podobné a to, že jsou i fascinováni mladým mužským tělem a jejich vývěr tématu tvorby je ojedinělí a jedinečný.

„Preferujem spoluprácu s mužskými modelmi. Je to pre moju tvorbu charakteristický fenomén, prirodzene súvisiaci s viac rokov rozvíjaným konceptom a mojím zameraním na tému mužského teritória a gejsky tendujúcej sexuality.“ Peter Janáčik[17]

V jeho současné tvorbě se akt posouvá od estetizace k fotografiím, které jsou ovlivněné dokumentem a drsněji nahlíží na gay komunitu. Ukazuje i její nevkus a syrovost.



Peter Janáčík, Zartheit, 2009

Autoři se k tematice často vrací a je zajímavé, že většinou jsou podle mého názoru často ovlivnění faktem své odlišné sexuality nebo úzkou a velice osobní vazbou k této komunitě. Silným souborem fotografií z poslední doby, který otevřeně pracuje s tématem sexuality, je dokumentární cyklus Petry Steinerové *Táta* (2005–2007), v němž autorka zaznamenala změnu pohlaví svého otce.[18] Soubor zachycuje proces a jeho nevratné transformace a je velice silnou výpovědí o daném tématu a příběhu.

V své vlastní tvorbě se snažím o zachycení každodenního soužití dvou osob stejného pohlaví, pokouším se tak ukázat obyčejné a všední momenty, které nejsou zatíženy sexuálním podtextem ani radikální prezentací homosexuality.

[17] http://www.slovakphotography.com/sk/profile/peter-janacik
[18] Birgus, Vladimír: Petra Steinerová, in: V. Birgus, *Vnitřní okruh v současné české fotografii*, nestránkovaná obrazová příloha. KANT 2013.



Petra Steinerová, Táta, 2005–2007

5. Muži ženami, muži muži

Tato kapitola měla pojednávat o proměnách modelů (nahých mužských těl) v závislosti na pohlaví autorů. V tomto ohledu se však trochu dostáváme do úzké uličky, protože po roce 1990 se zaprvé o mužský akt zajímá podstatně méně žen-autorek než mužských autorů a za druhé pokud už se umělkyně tomuto tématu věnují, zpracovávají jej velice podobným způsobem jako muži, a to i s podobnou estetikou a vizualitou. Příkladem jsou fotografické dokumenty Gabiny Fárové na jedné straně a mužských autorů na straně druhé, kteří se snažili podobně jako Fárová zachytit uzavřenou komunitu, nebo úzký okruh přátel Jolany Havelkové v cyklu *Podoby mých přátel* z roku 2006. Nechceme zde ovšem vůbec vznášet otázku prvenství a o autenticity. V žánrech jako dokument, klasické zobrazení aktu či stylizovaná fotografie tedy nenalézáme skoro žádné specifické odlišnosti, které by bylo možné vymezit na základě pohlaví autora. Z mého pohledu jediným, kdo se odlišuje v základním zobrazování postavy muže, jsou fotografky a umělkyně zabývajícím se genderem a rovnoprávností muže a ženy (viz např. práce Lenky Klodové, *Časopis Ženin*, zde v kapitole 2.3.).

Výrazné odlišnosti naproti tomu můžeme sledovat mezi přístupem mužských autorů homosexuálů a heterosexuálů. Práce s tělesností muže je v prvním případě hnána z extrému do extrému, boří různá společenská a etická pravidla, vše je podřízeno tomu, že se homosexuální komunita potřebovala vyrovnat se svým místem ve společnosti a tím si vytyčila hranice. Heterosexuální umělci, kteří toto vymezení se nepotřebovali řešit, se naopak věnovali klasické podobě muže, klasickým tématům, ve kterých nalézají sílu a jistotu.

6. O mé tvorbě

Zájem o tematiku mužského aktu v mé teoretické práci vychází také z toho, že se tímto námětem dlouhodobě zabývám i ve své fotografické tvorbě. V roce 2009 vznikla první ucelenější série fotografií zabývajících se krásou mužského těla. *Andělé*, jak tyto fotografie pro sebe nazývám, jsou souborem snímků znázorňujících klasický mužský akt, který postprodukcí posouvám dál. Velkou mírou retuše, která je záměrně prováděna na mladých a bezchybných tělech, se snažím docílit podoby ideálu a idolu. Těla, zbavená jakéhokoliv pocitu zosobnění, mohou svou dokonalostí připomínat anděly nebo bohy. Tento soubor pro mě balancuje na hranici klasického znázornění mužského aktu a stylizované nebo manipulované fotografie, ačkoliv je manipulovaná nikoliv v rámci tvoření obrazu při fotografování, ale až následnou prací u počítače. Výběr modelů byl přizpůsoben fotografiím, jednalo se o mladé muže, kteří již ideál krásy znázorňují. Na tento cyklus fotografií navazuje další.



Vladimír Kiva Novotný, Bez názvu (Andělé), 2009; Vladimír Kiva Novotný, Bez názvu (Andělé), 2009

Od roku 2010 vzniká v souvislosti s mojí fascinací technologií camery obscury stejnojmenný soubor, pro který si vyrábím své vlastní přístroje a zabývám se inscenovaným dokumentem. Touto technikou jsem začal zaznamenávat nahé mužské tělo v krajině. Nedokonalost technologie pomáhá motivu mužského těla působit nadpřirozeně a dodává mu jakousi romantickou polohu, která nepřímo odkazuje k fotografiím Václava Jiráska, jenž je pro mě velkým vzorem. V těchto fotografiích nejde o mytologickou stylizaci, ale o jakési znázornění archetypu mužského těla. Postupně od romantického znázornění ustupuji a v závislosti na estetice vulgárnějších poloh aktu přistupuji k expresivitě.
S expresivitou vstupuje do cyklu *Camera Obscura* náznak příběhu, který je však pouze tušený. Otázkou příběhu a děje ve fotografických cyklech se zabývám až v současné tvorbě.



Vladimír Kiva Novotný, z cyklu Camera Obscura, 2012

Vzniká dlouhodobě rozpracovaný cyklus s názvem *Everyday Life*. Jeho první fotografie vznikly v roce 2010 a od té doby do souboru přibývají další fotografie zaznamenávající téma partnerského vztahu v životě dvou mužů. Sleduji zde dvě roviny zobrazování: jedna vychází z čistě reálných situací, každodennosti a dokumentární roviny, druhá je inscenovaná, popisuje banální okamžiky, které dvě spolu žijící osoby prožívají. Jelikož jde o autoreflexivní inscenovaný dokument, používám živého modelu, který zastupuje mou osobu. Inscenuji sebe v postavě někoho jiného a zachycuji komunikaci mezi partnery, s mou osobou přítomnou v zastoupení. Fotografický cyklus je však jednotný, není rozdělen na dvě části, které jsem právě popsal. Neumožňuji divákovi nějakými vodítky, aby s jistotou rozpoznal, co je realita a co není.

Ve své tvorbě se snažím nalézt vlastní cestu zobrazování lidského těla.



Vladimír Kiva Novotný, z cyklu Everyday life, 2010–2014

7. Závěr

V závěru práce musíme především konstatovat, že mužský akt ve fotografii prošel v námi sledovaném období četnými proměnami, které jsme se pokusili popsat v závislosti na způsobu zobrazení a principu tvorby autorů, již se touto tematikou zabývali do hloubky.

Převážná většina autorů (mužů), kteří se problematikou zachycení mužského těla zabývali na přelomu osmdesátých a devadesátých let 20. století, začínala se studiem mužského aktu jako tématu u sebe. Téma autoportrétu nebo autoaktu je po roce 1990 velice časté v tvorbě fotografů i dalších umělců. Vychází z tradice, kterou můžeme sledovat od začátku 20. století, v Čechách např. v pracích Františka Drtikola a jeho stylizovaných autoportrétů ovlivněných východními kulturami, kterými odkazuje na duchovní rozměr své tehdejší práce. Na Drtikolovu tvorbu navázal autoakty Václav Zykmund, který vychází z vlastních akcí, tzv. řádění – Zykmundův autoportrét má sice dokumentární charakter, a tak u něj nejde o zaznamenání přímo vlastní osoby jako takové, ale jsou to jedna z prvních zobrazení akce a performance; důvodem zobrazování sebe sama je zachycení probíhajícího děje, akce. Následují další, každý z autorů si k zobrazování sebe sama nachází svůj vlastní přístup, může jít o minimalistické zkratky připomínající monochromatické obrazy Zdeňka Lhotáka nebo o podobu existenciálního muže bez tváře v podání Michala Macků. Vytváření autoportrétu může mít nespočet důvodů a vizuálních podob, od klasického přístupu a záznamu těla a portrétu až po personifikaci a mutace, tak jako u Václava Stratila s jeho snahou odlišit se a neustále se proměňovat. Velice zvláštní kapitolou k zamyšlení by byl autoportrét, který od devadesátých let zaznamenávají fotografky a umělkyně, v porovnání s autory-muži.

Téma autoportrétu je velmi rozšířené i v zahraničí: známé jsou autoportréty a autoakty Andyho Warhola, Roberta Mapplethorpa, Pierra et Gillese či Gilberta & George. Autor a model je jedna a tatáž osoba, znázorňuje sám sebe, tak jak uzná za vhodné, a může volně pracovat se svým tělem, formovat a přetvářet ho jakkoliv daleko, až kam sám sobě dovolí dojít. Autoakt vzniká společně s autoportrétem, je jen dalším rozehráním tohoto tématu. Někteří autoři používají nahotu ve snaze dojít k základním archetypům (muž, u ženských autorek žena), jiní k upoutání větší pozornosti, nahotou šokují, exhibují a vyvádějí diváka z míry. Pravdou zůstává, že autoportrét vždy ukazuje určitý druh intimity a zároveň vždy zahrnuje trochu exhibicionismu; tyto dvě hodnoty jsou buď v rovnováze, nebo jedna druhou převyšuje.

V opozici k autorům zabývajícím se sebou samými pak stojí ti, kteří zobrazují nahá těla jiných lidí. V předchozích kapitolách jsme s pomocí konkrétních uměleckých děl vymezili několik základních možností zobrazení nahého mužského těla, které závisí na způsobu tvorby, jejím použití a konceptuálním charakteru. Velká část mužských aktů představuje mytologické nebo alegorické postavy, jde o personifikace a stylizace. Zobrazení mužského těla se v tomto pojetí měnilo v závislosti na představách o mytologické postavě nebo předchozích vyobrazeních jiných starších umělců, např. z období baroka nebo renesance. Autoři pracovali s modely, kteří dokázali vyjádřit co nejvěrněji požadovanou postavu. V závislosti na době se i nároky a požadavky na modely mění, oproti dřívějším spíše hereckým výkonům modelů (jaké nacházíme např. v tvorbě Františka Drtikola) jde v současnosti především o realistickou a skutečnosti věrnější podobu nebo i o expresivnější ztvárnění, jehož je v některých případech dosahováno i za pomoci použití modelů, kteří mají různé anatomické anomálie (tvorba Ivana Pinkavy). Tyto alegorie a další personifikace neposuzují až tak krásu lidského těla, ale snaží se spíše co nejvěrněji zachytit autorovu představu. Ideálem mužské krásy se zabývalo mnoho umělců před rokem 1990, v následujícím období zájem o toto klasické schéma upadá. Ideály

nacházíme v konzumním světe neustále na obálkách časopisů, ve filmu i reklamní fotografii, z uměleckého zpracování však (a možná i právě proto) po roce 1990 skoro mizí. Některé pokusy sice zaznamenávají nahotu muže s tím, že pouze krása těla stačí, ale fotografie většinou vyznívají ve srovnání s ostatními pracemi, využívajícími téma aktu v jiných souvislostech a konceptech, banálně.

Velký vliv na zobrazování, výběr či stylizaci podoby mužského těla má homosexualita, totiž fakt, zda se autor hlásí k homosexuální orientaci. Homosexuálové-tvůrci velice často dosazují homosexuální podtexty do svého díla i ve snaze o odtabuizování a zrovnoprávnění své sexuální orientace. Mají jiné ideály krásy a představy o podobě mužského těla a bez nich by mužské tělo rozhodně nedostalo takových podob a zobrazení jako doposud. Zobrazování těla homosexuálními umělci klade důraz na fyzickou sílu a zároveň na nároky týkající se estetické dokonalosti muže.

Po roce 1990 zažívá velký rozmach manipulovaná fotografie a manipulovaný dokument. Stejně jako zpracovávání mytologického tématu, i dokument má v Čechách velkou tradici. V zobrazování mužského těla nacházíme v začátcích devadesátých let také klasickou dokumentaristickou tvorbu, s postupem času ovšem zájem o čistě dokumentární přístup upadá a autoři zpracovávají témata, která různým způsobem manipulují. Manipulovaný nebo inscenovaný dokument či záznam performance je vytvářen fotografy i umělci, kteří nemají jako hlavní záběr ve své tvorbě médium fotografie. Po roce 1990 jsou ve velké oblibě tzv. časosběrné dokumenty, které všemožnými způsoby, a to nejen při fotografování aktů, mapují rodinu, místa, autory atd. Proměna v průběhu času je zajímavé téma, které fotografie a film zachytí nejvěrněji. V těchto pracích nacházíme spoustu intimních výpovědí, nostalgických vzpomínek, záznamů narození, smrti a bolesti. Autoři zaznamenávají to, co žijí, své okolí a to, co by rádi zprostředkovali divákům nebo pouze zachytili sami pro sebe. Mužský akt se v těchto souborech objevuje často, většinou však není nahé tělo hlavním tématem, pravým důvodem jeho vyobrazení je zachycení životů a osudů dokumentovaných osob.

Zvláštní postavení v rámci zobrazování mužského těla pak má fotografie, která je svým způsobem použita jako dokumentace, dokumentuje však akci, již by bylo možné zařadit pod pojem performance. Umělci toto téma po roce 1990 neopouštějí tak jako třeba klasickou fotografii mužského aktu a k akcím podobným performancím a happeningům šedesátých a sedmdesátých let se stále vrací. (Důvodem toho může být i vznik ateliérů na českých vysokých uměleckých školách, které mají výuku těchto žánrů v programu.)

Ve srovnání se světovou fotografií po roce 1990 je fotografie mužského aktu u nás stále ještě ovlivněna absencí tohoto tématu ve veřejném prostoru a cenzurou v období před rokem 1989, rozdíly se ale velice rychle stírají. Před rokem 1948, zvláště v období před druhou světovou válkou, má česká fotografická tvorba autory, kteří se světovým špičkám v dané problematice rozhodně vyrovnali. Po roce 1990 neměla fotografie mužského aktu moc šancí se změnit v rámci proměn společenské situace ani v rámci změn nových začínajících uměleckých směrů. Jak jsme ale zmínili již na začátku této práce, akt, i ten mužský, je znázorňován od nejstarších civilizací a lze předpokládat, že ještě mnoho desítek let zobrazován bude, takže můžeme jen počkat na to, kam bude jeho podoba směřovat dál.

V rámci své diplomové práce jsem se věnoval zobrazování mužského aktu v české fotografii. Práce sledovala vývoj zobrazování tohoto tématu v závislosti na procesu tvorby autorů, smyslu a důvodu zobrazování, časové lince, ale i dialogu s předchůdci, kteří se tomuto tématu věnovali, či

s kontextem zahraniční umělecké tvorby a mnoha dalších faktorech, jež měly vliv na to, jakým způsobem fotografové a umělci nahé mužské tělo fotografovali.

8. Seznam použité literatury a odkazy

Literatura:

Vladimír Birgus, Česká fotografická avantgarda, Nakladatelství KANT, Praha 1999,

ISBN: 80-86217-11-6

Vladimír Birgus, Jan Mlčoch. Akt v české fotografii, Nakladatelství KANT, Praha 2000, ISBN: 80-86217-35-3

Kolektiv autorů. Co je fotografie 150 let fotografie. Čs. redakce VIDEOPRESS, Praha 1989, ISBN: 80-7024-004-0

Ján Šmok, Akt vo fotografii, Ján Šmok, Vydavatelstvo Osveta, Martin 1986, ISBN: 70-016-86

Vladimír Birgus, Jan Mlčoch. Česká fotografie 20. století, Nakladatelství KANT, Praha 2009, ISBN 978-80-7437-026-7

Karel Císař ed. Co je to fotografie?, Nakladatelství Herman a synové, Praha 2004,

ISBN: 80-239-5169-6

Ludvík Baran, Portrét ve fotografii, Vydavatelství Orbis, Praha 1965, ISBN: 11-049-65

Vladimír Birgus, Pavel Scheufler. Fotografie v českých zemích 1839 – 1999, Grada Publishing, spol. s.r.o., Praha 1999, ISBN: 80-7169-902-0

František Drtikol. Oči široce otevřené, Nakladatelství Svět, Praha 2002, ISBN:80-902986-1-3

Vladimír Birgus, Jan Mlčoch, Česká fotografie 20. století / Průvodce, Nakladatelství KANT, Praha 2005, ISBN: 80-7101-032-4

David Leddick. The Male Nude, Taschen, Köln 2005, ISBN: 978-3-8228-4105-1

Kolektiv autorů. Akt – naučte se fotografovat kreativně, ZONER PRESS, Brno 2007, ISBN: 978-80-86815-68-8

Barbora Lungová, Dívčí sen 2009: Testosteron, Uff!Art, Brno 2009, ISBN:978-80-254-5545-6 77

Štěpánka Bieleszová, Civilizovaná iluze, Fotografická sbírka Muzea umění Olomouc, Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2012, ISBN 978-80-87149-43-0

Vladimír Birgus, Vnitřní okruh v současné české fotografii, KANT, Praha 2013, ISBN: 978-80-7437-099-1

Kolektiv autorů, 15 let FaVU VUT v Brně, VUTIUM, Brno 2008, ISBN 978-80-214-3633-6

Kolektiv autorů: Universální lexikon umění. Grafoprint-Neubert, Praha 1996, ISBN 80-85785-46-3

Internetové odkazy:

www.michal-macku.cz

www.ivanpinkava.com

www.lhotak.com

www.pavelmara.com

www.vaclavstratil.cz

www.robertvano.cz

www.wikipedie.cz

www.m-art-in.cz

www.martinkamen.cz

www.tonostano.com

www.ffa.vutbr.cz

www.slovakphotography.com