

ZÁPADOČESKÁ UNIVERZITA V PLZNI
Fakulta pedagogická

Magisterské / prezenční studium
Učitelství výtvarné výchovy pro SŠ a ZUŠ

2010 - 2012

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Monika Šubrtová

**Fotografická adaptace uměleckých děl
„tělo a tělesnost“**

Plzeň 2012

Vedoucí práce:

PhDr. Jan Mašek, Ph.D.

Prohlášení

Prohlašuji, že předložená diplomová práce je mým původním autorským dílem, které jsem vypracovala samostatně. Veškerou literaturu a další zdroje, z nichž jsem čerpala, v práci řádně cituji a jsou uvedeny v seznamu použité literatury.

V Plzni, dne 25. června 2012

podpis.....

Poděkování

Chtěla bych poděkovat PhDr. Janu Maškovi, Ph.D. za odborné vedení při zpracování této práce. Také bych ráda poděkovala všem přátelům a rodině, kteří byli mými modely a velmi ochotně a trpělivě se mnou spolupracovali. Mají mé obrovské poděkování, bez nich by tato práce nemohla vzniknout.

Anotace

Tato diplomové práce se zabývá pohledem do historie vývoje vnímání a znázorňování těla a tělesnosti ve výtvarném umění. Je doplněna rozbořem několika událostí z posledního desetiletí, týkajících se vnímání a zobrazování lidské nahoty v kontextu dnešní doby. Teoretická část se také věnuje analýze otázek recepce lidského těla a umělecky stylizované nahoty ve školních podmínkách a vzdělávací praxi v návaznosti na RVP. Praktická část práce se zabývá fotografickou adaptací uměleckých děl, vytvořenou v koncepčně promyšleném cyklu. Celý cyklus klade důraz na uměleckou stylizaci aktu a aranžovanou kompozici scén v kontextu s původním uměleckým dílem.

Klíčová slova:

Fotografie, stylizace, akt, adaptace, rámcový vzdělávací program (RVP), postprodukce

Annotation

This thesis is concerned with a historical view of presenting body in visual art. There are in addition analysis of some happenings in last decades concerning the acceptance and presentation of human nakedness in visual art in connection with present world.

The theoretical part of thesis is also concerned with questions of acceptance of human body and the artistic presentation of nakedness in school conditions and overall education practise in connection of Frame Educational Programme.

The practical part of thesis is engaged in photographic adaptation of pieces of art created in thoughtful cycle. The whole cycle emphasizes on artistic stylize of nude and arranged composition of scenes in connection with original piece of art.

Key words: Photography, styling, nude, adaptation, Frame Educational Programme (FEP), after production

OBSAH

ÚVOD	6
1. HISTORICKÝ PODTEXT VNÍMÁNÍ „ZOBRAZENÍ LIDSKÉ NAHOTY“	7
1.1 GLOBÁLNÍ PRŮŘEZ HISTORIÍ	8
1.2 SVĚTOVÉ POJETÍ 19. A 20. STOLETÍ „zobrazení lidské nahoty“	14
1.3 DÍLA ČESKÝCH UMĚLCŮ 19. A 20. STOLETÍ „zobrazení lidské nahoty“	22
2. SOUČASNÁ UMĚLECKÁ SCÉNA, VNÍMÁNÍ A ZOBRAZENÍ LIDSKÉ NAHOTY	28
2.1 DEKADENCE NOW!	29
2.2 KONTROVERZE – Právní a etická historie fotografie	31
2.3 FIFTY-FIFTY – gender, porno a umění	34
2.4 NAHOTA V KNIHOVNĚ - projekt Guerrilla Revers	36
2.5 TROCHU NĚHY, PROBOHA! - Dave St-Pierre Company	37
2.6 FIGURAMA	38
2.7 JAK TO VIDÍM JÁ	39
3. DEVULGARIZACE NAHOTY	40
3.1 PORNOGRAFIE A JEJÍ HRANICE	42
3.2 ANALÝZA OTÁZEK V NÁVAZNOSTI NA (RVP)	44
3.3 UMĚNÍ A KULTURA	44
3.4 MEDIÁLNÍ VÝCHOVA	46
3.5 ANALÝZA OTÁZEK	48
4. VYMEZENÍ CÍLE PRAKTICKÉ ČÁSTI	53
4.1 INSPIRACE ERWINEM BLUMENFELDEM A BARBOROU ŠLAPETOVOU	57
5. VYBRANÝ AUTOR A JEHO DÍLO KONTRA MÁ ADAPTACE	60
5.1 ADAPTACE I. DLE DÍLA UMĚLCE	62
„EGON SCHIELE“	62
5.2 ADAPTACE II. DLE DÍLA UMĚLCE	65
„PABLO PICASSO“	65
5.3 ADAPTACE III. DLE DÍLA UMĚLCE	68
„GUSTAV KLIMT“	68
5.4 ADAPTACE IV. DLE DÍLA UMĚLCE	71
„FRANTIŠEK DRTIKOL“	71
5.5 ADAPTACE V. DLE DÍLA UMĚLCE	74
„GIORGIONE“	74
5.6 ADAPTACE VI. DLE DÍLA UMĚLCE	77
„PRAXITELÉS“	77
5.7 ADAPTACE VII. DLE DÍLA UMĚLCE	80
„GUSTAVE COURBET“	80
5.8 ADAPTACE VIII. DLE DÍLA UMĚLCE	83
„BETTINA RHEIMS“	83
5.9 ADAPTACE IX. DLE DÍLA UMĚLCE	86
„HELMUT NEWTON“	86
5.10 ADAPTACE X. DLE DÍLA UMĚLCE	89
„AUGUSTE RODIN“	89
5.11 ADAPTACE XI. DLE DÍLA UMĚLCE	92
„JAN SAUDEK“	92
5.12 ADAPTACE XII. DLE DÍLA UMĚLCE	95
„ROBERT MAPPLETHORPE“	95
5.13 ADAPTACE XIII. DLE DÍLA UMĚLCE	98
„DAVID LACHAPPELL“	98
5.14 ADAPTACE XIV. DLE DÍLA UMĚLCE	101
„HERB RITTS“	101
5.15 ADAPTACE XV. DLE DÍLA UMĚLCE	104
„MARINO MARINI“	104
6. REFLEXE PROCESU FOTOGRAFOVÁNÍ	107
6.1 OVĚŘENÍ KOMUNIKAČNÍCH ÚČINKŮ	109
ZÁVĚR	110
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ	111
OBRAZOVÁ PŘÍLOHA	113

ÚVOD

Ve své diplomové práci určitým způsobem navazuji na svou předchozí práci bakalářskou. Zabývám se tedy opět uměleckým aktem. Na rozdíl od bakalářské práce, kde jsem se v teoretické části soustředila na fotografický akt, svoji diplomovou práci rozšiřuji ještě o další umělecké oblasti, jako je malířství a sochařství. Téma uměleckého aktu mě stále velmi zajímá a představuje pro mě snad až nevyčerpatelné množství inspirace. Je fascinující, že toto téma vždy bylo a stále je živou záležitostí, která je s uměním spjata od dávných dob a stále zůstává jeho nedílnou součástí.

V první, teoretické části se věnuji všeobecnému vnímání a zobrazování lidského těla a tělesnosti, které jsem pojala jak z pohledu historického, tak z pohledu společenského i kulturního kontextu. Pro lepší přehlednost vývoje a souvislostí, týkajících se znázorňování aktu v oblasti umění, jsem vytvořila stručný průřez důležitých okamžiků na umělecké scéně výběrem uměleckých děl významných autorů, kteří se tímto tématem zabývali. Dále je v této části zařazen i pohled na dnešní kulturní scénu. Z důvodu různých individuálních pohledů na lidskou nahotu se věnuji i otázce pojmu pornografie. Věnuji se tenké pohyblivé hranici, která je mezi uměním, posuzovaným ještě jako umění a pornografií. Z pohledu pedagogického se zamýšlím nad recepcí lidského těla a umělecky stylizované nahoty ve školních podmínkách. V rámci této kapitoly se věnuji i analýze otázek spojených s tímto tématem.

Ve druhé, praktické části se zabývám fotografickou adaptací původních uměleckých děl, zobrazujících nahé lidské tělo. Výběr děl, která jsem přetvářela do své fotografické adaptace, je doplněn o informace k danému autorovi a jeho dílu. Tím chci záměrně prohloubit kontexty původního díla a nyní mnou vytvořenou adaptací díla. Ke každé mé fotografické adaptaci je v této části práce připojen popis mého záměru a pojetí. Součástí je i záznam procesu fotografování a reflexe.

Myslím, že by tomuto tématu měla být v sociální i pedagogické praxi věnována větší pozornost. Praktickou částí demonstruji jeden ze způsobů, jak se s tématem seznámit a jak na něj reagovat, tzn. najít dané umělecké dílo a reagovat na něj formou vlastní transformace a adaptace původního díla a námětu. Cílem je nejen udělat retrospektivní pohled do minulosti, ale i otevřít toto téma k diskuzi na široké pedagogické úrovni.

1. HISTORICKÝ PODTEXT VNÍMÁNÍ „ZOBRAZENÍ LIDSKÉ NAHOTY“

Jak už je víceméně zmiňováno, nahota a znázorňování nahoty tu je od dávných věků. Uplatnění lidského těla jako tvarového, dekorativního či uměleckého prvku není těžké nalézt napříč historií. Důkazem toho je např. Venuše z Willendorfu, soška z vápence vysoká 11 cm zobrazující silně obézní ženu středního věku, nejznámější archeologický nález na území Rakouska, a dále Venuše s rohem, které pocházejí již z doby paleolitu, tzn. starší doby kamenné, z roku kolem 21000 před naším letopočtem. Jejich výrazné tvary a zdůrazněné symboly ženství vykazují symbol plodnosti, velkou matku a zázrak zrození. V každé době má však zobrazení lidské tělesnosti jiný význam. Současně se chápání tělesnosti rýsuje na pozadí historického vývoje. Můžeme si tedy v průběhu let všimnout různých poloh prolínání a proplétání tématu zobrazení lidského těla a přístupu k němu. Jak říká historik umění Herbert Kühn, základem principu lidského umění je jeho pojmání ze dvou hledisek. Hlediska sensorického a hlediska imaginárního. Jsou tedy období, kdy se zájem člověka obrací spíše jen k věcem, které přímo vidí, a v jiných obdobích zase převládalo zaměření spíše na to, co probíhá v jeho myšlenkách. To souvisí se střídajícími se příklony k přírodě, bohu, tomuto světu, onomu světu, imaginárnímu světu. Každopádně každé zobrazování a vnímání čehokoliv, byť i nahého lidského těla se děje na historickém podkladě a v určitém dějovém kontextu. Všechny tyto souvislosti pak mají vliv na myšlení v uměleckém, lidském i etickém kontextu té dané konkrétní doby. Dle výše popsaného lidé přemýšlejí, usuzují a vytváří si názory.

1.1 GLOBÁLNÍ PRŮŘEZ HISTORIÍ

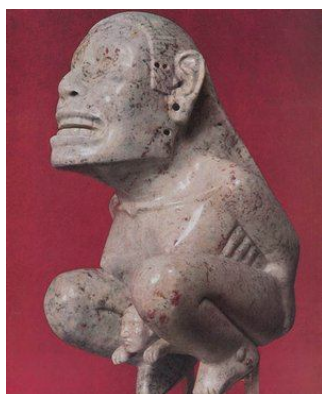
Myslím, že je vhodné si udělat malý „výlet“ do jednotlivých období minulosti, abychom si byli schopni udělat lepší představu, jak šel vývoj ve vnímání a zobrazení lidského těla a mohli jsme tak lépe zpracovávat konfrontaci s dnešním pojetím, vnímáním a zobrazením nahého lidského těla.

Jak už bylo na začátku předesláno, již od pravěku bylo lidské tělo, v tomto případě převážně ženské, znázorňováno tak, jak se člověk narodil, tedy bez oděvu. Tělesné atributy ženství jako poprsí a boky byly předjíhány a zdůrazňovány, spíše než potlačovány. Muž byl v takové podobě zachycován zřídka, i když i zde se dochovaly sošky z mamutoviny zobrazující mužské pohlavní údy. Jejich význam byl s největší pravděpodobností náboženský, ale nelze zcela úplně vyloučit i funkci stimulační.

Posuneme-li se do období starého Egypta, můžeme spatřit vedle znázornění oděné lidské postavy i neoděné lidské postavy, jako například nález v břidlicovém reliéfu přibližně z období 300 – 150 př. n. l., kde je ústředním motivem nahý mladý bůh Hor, nebo *Milenci*, 12. dynastie, malba na vápenci ve Skalní hrobce. Tato stylizovaná lineární hieroglyfická značka představuje souložící pár. Tím, že k písemné komunikaci používali formu hieroglyfů, byl nalezen i vápencový reliéf „*Hieroglyf představující vulvu se zavedeným ztopořeným penisem*“, kolem roku 2440 př. n. l., 5. dynastie. Hieroglyfická značka je také součástí nápisu v Niuserreho slunečním chrámu. Byl to způsob komunikace a sdělení, můžeme se tak domnívat, že se tomuto znázornění nevyhýbali. Dalším poněkud zvláštním příkladem je i pískovcová, 4 m vysoká socha Achnatona z roku kolem 1350 př. n. l., 18. dynastie, který se považoval za matku i otce všech lidí, a proto se v prvních letech své vlády zobrazoval nahý, jakoby oboupohlavní bytost. Tvář byla mužská, poprsí, široké boky a klín byly ženské. Dalšími příklady by mohly být dochované kresby na papyrech, kde jsou přímo zachyceny sexuální akty mezi mužem a ženou. Většinou je to zachycení výjevů z prostředí „prostitutek“. Zároveň se můžeme setkat i se soškami sedících mužů s nadměrnými faly z období 715–332 př. n. l.

Zajímavostí může být i reliéf uvnitř formy na pečení koláčů ze starobabylónské doby kolem roku 1750 př. n. l., kde je zobrazena nahá žena s turbanem, držící si poprsí.

Také stojí za pozornost nahlédnout do užitého umění Aztécké předkolumbovské Ameriky, kde byla například v Mexiku nalezena soška *Rodící bohyně* (asi 1450–1521 n.l.) obr.č. 1. Socha expresivně zachycuje rodící bohyni země a zrození. Dále nádoba *Žena a muž* (400–100 př. n. l.), z Peru. Klečící nahý muž a klečící nahá žena, která se pravou rukou dotýká mužova pohlaví. Ani nádoba v podobě mužského údu obr. č. 2., či nádoba ve tvaru ženského těla s explicitně zvýrazněnou vulvou nebyla v této oblasti ničím neobvyklým obr. č. 3.



Obrázek č. 1
*Rodící bohyně*¹
1450–1521 n. l.



Obrázek č. 2
Skrotum a penis²
400 př. n. l. až 300 n. l.



Obrázek č. 3
Dřepící žena s velkou vulvou³
4. století

Později se také u starých Řeků a Římanů objevují v hojnější míře artefakty s erotickou a sexuální tematikou. Člověk a jeho fyzické znázornění byli pod velkým zájmem řeckého národa. Pro řecké umělce se tedy vzorem stává sám člověk. Takže toto období je opravdu hojné, co do množství znázornění lidské nahoty. Příklady by se dalo začít třeba od mramorového *Kuroa z Teney*, nebo *Kuroa z Pirea* kolem roku 520 př. n. l. Obě sochy nesou snahu zachytit mladé, nahé mužské tělo co nejpřirozeněji, avšak z jejich nakročení můžeme ještě lehce cítit inspiraci Egyptem. Snaha po dokonalém zachycení lidského těla ve všech možných polohách v řecké kultuře pokračuje, až se dostává k samé dokonalosti. To dokládá například **Myronovo Diskobolos** (kolem 460 př. n. l.), nebo **Polykleitovy** sochy. Velkým tématem bylo tedy

¹ Obr. 1 „*Rodící bohyně*“ zdroj:
<http://is.muni.cz/do/1499/el/estud/prif/ps09/kruh/web/pics/17-predkol-ame/17-10.jpg>

² Obr. 2 „*Skrotum a penis*“ zdroj:
<http://is.muni.cz/do/1499/el/estud/prif/ps09/kruh/web/pages/17-predkolumbovska-ame.html>

³ Obr. 3 „*Dřepící žena s velkou vulvou*“ zdroj:
<http://is.muni.cz/do/1499/el/estud/prif/ps09/kruh/web/pages/17-predkolumbovska-ame.html>

znázorňování převážně mužského nahého těla, a to většinou bez jakéhokoliv zakrývání intimních částí těla. Vrchol dokonalosti, rovnováhy, krásy a reálného zachycení můžeme spatřit u sochaře **Praxitela** a **Lysippa**. Zde sice převažovali mužské akty, ale například i u Praxitela se objevuje akt *bohyně Afrodité vystupující z lázně* (360 př. n. l.), kde je realisticky zobrazena i se všemi detaily. Můžeme se setkat i s různými vyobrazeními na Řeckých pohárech, kde jsou například nahé lidské postavy zachyceny při různých činnostech, ale i při sexuálních praktikách. K hlubšímu přiblížení dané doby zmíním událost z roku 340 př. n. l., kdy byla v Řecku obviněna z bezbožnosti jedna z nejkrásnějších a nejslavnějších prostitutek té doby. Paradoxně nebyla souzena za svou profesi, ale za to, že se při slavnostech svlékla do naha a procházela se nahá. Její obhájce ji při obhajobě před sněmem začal svlékat, aby dokázal, že její krása není rouháním. Soud uznal, že její nahota je božská a osvobodil ji. Trochu tato událost kontrastuje s tím, že v antickém Řecku bylo naprostou samozřejmostí, že atleti závodili nazí a i studenti se objevovali nazí. Nahota byla chápána jako něco samozřejmého, často ani nebyla spojována se sexem. Jistě není nutno zdůrazňovat panující kult krásy chlapeckého těla. Pokud se týká sexuálního nastavení, byla orientace společensky nasměřovaná na chlapce, proto je možné se setkat i s vyobrazeními, kde je náklonnost muže k muži samozřejmostí. V této době se nahota tedy považovala za něco zcela přirozeného. Na tomto základě můžeme toto období chápat jako období s velmi uvolněnou morálkou, ale zároveň velmi přirozeným, kultivovaným a estetickým náhledem na nahé lidské tělo.

Římskému období pak vděčíme za kopie některých významných ztracených řeckých děl, a to díky římské snaze se vyrovnat a pokračovat v dosažené řecké dokonalosti ve ztvárnění lidského těla. Bohužel zde musíme konstatovat, že ne vždy se jim dařilo.

Nálezy z Pompejí pocházející z počátku 1. století n. l. jsou důkazem o návaznosti na řecký uvolněný přístup, co se týče zobrazování lidské nahé figury. Mezi těmito nálezy jsou nástěnné malby i sochy s vyobrazením lidské nahoty i se sexuálním podtextem. Jako například freska u vchodu domu *Priapus zvažující svůj falos penězi*, kde je příznačné, že znázornění ztopořeného mužského údu bylo úzce spjato se symbolikou bohatství a prosperitou. Zobrazení nahoty ve všech možných polohách

bylo běžnou výzdobou sídel boháčů i veřejných míst jako lázní apod. Je to dokladem toho, že nahota byla stále brána jako něco naprosto přirozeného. Ale netrvalo dlouho a s počátkem našeho letopočtu se začalo postupně objevovat s přicházejícím křesťanstvím zarputilé puritánství.

Zatímco Evropu začaly ovládat tyto nové vlivy, ve vzdálenějších oblastech, jako například v Indii, vládlo stále velmi liberální pojetí znázorňování nahého těla či sexuálního aktu. Ve svatyních je mnoho reliéfů tohoto typu a rozhodně nepůsobí jako varování před hříchem, naopak spíše jako čistá radost z přirozeného požitku. Jeden z nejznámějších a největších erotických chrámů se nachází v indické vesnici Khadžuráhó.

V Evropě s příchodem církve nastává období, kdy vše, co je spojeno se sexem a sexualitou, je hříšné, to se zákonitě dotklo i zobrazení jakéhokoliv aktu. Tento přístup platil jak pro umění výtvarné, tak i umění literární. Nastalo dlouhé období potlačování něčeho, co bylo do té doby víceméně přirozené, i když v různých mírách a odlišnostech, součástí společnosti. Z tohoto dlouhého období nenalezneme proto příliš děl zachycujících lidskou nahotu. Až teprve ve 14. stol. začíná nátlak na puritánství, které stihlo velmi silně zakořenit za celá léta. I přesto začali vznikat tendence oproštění se od této svázanosti. Tajně se začaly šířit ručně přepisované texty se sexuálním nádechem a k tomu i ilustrace. V roce 1446 milenka francouzského krále Karla VII. provedla na tehdejší dobu (a nejen na ni, řekla bych, že i na dnešní dobu) velmi odvážný „kousek“. Na ples v zámku Loches si vzala šaty s tak provokativním výstřihem, že měla zcela odhalená ňadra. Malíř **Jean Fouquet** vytvořil právě na tento popud Agnésin portrét s jejím odhaleným poprsím.

V roce 1500 přichází holandský malíř **Hieronimus Bosch** s obrazem *Zahrada pozemských rozkoší*. Tento triptych vzbudil doslova pohoršení i přesto, že triptych byl pojat s jistou nadsázkou. S nástupem renesance se nahé lidské tělo znovu dostává do středu zájmu. Zejména italský malíř **Leonardo da Vinci** se zajímá o lidské tělo tak podrobně, že například téměř odborně anatomicky zobrazuje soulož, či perokresbou ženskou vulvu. Jeho nejznámější kresbou lidské nahé postavy je jeho kresba „*Proporční kánon*“, postava vepsaná do kruhu a čtverce. Roku 1505 malíř a sochař **Michelangelo Buonarotti** vytvořil sochu *David*, krásného mladíka určeného pro veřejné prostranství

ve Florencii. Ovšem církev si prosadila zakrytí genitálií fíkovým listem, který byl odstraněn až teprve ve 20. století. Obraz *Léda s labutí*, který Michelangelo namaloval na objednávku vévody z Ferrary, se později dostal do sbírky francouzských králů, kde byl nakonec jedním z ministrů Ludvíka XIII. spálen pro přílišnou obscénnost. Roku 1541 dokončil Michelangelo fresku *Poslední soud* na stropě Sixtinské kaple v Římě. Ovšem tehdejší církevní představitelům se nelíbilo velké množství nahých mužských těl s vyobrazením i mužských genitálií. Žádné postavy nebyly zachyceny v sexuální situaci, přesto se představitelům církve nelíbily některé postoje, které brali za nepatřičné. V roce 1564 tak Michelangelovi bylo nařízeno přemalovat některé postavy do mravnější podoby. Rozhořčeně, ale přece jen nakonec příkaz splnil a některým postavám přimaloval bederní roušky. Původně nahé sv. Kateřině přimaloval závoj a tvář sv. Blažeje od ní odvrátil směrem ke Kristovi, aby scéna nepůsobila sexuálně. Toto počínání církve bylo zároveň důsledkem Bolonského koncilu konaného v roce 1562, kde se rozhodlo o cenzuře nevhodných děl. Rada zakázala jakkoli zobrazovat nahotu bez rozdílu uměleckého díla či braku. Dobovou náladu může nastínit i skutečnost, že malíř **Giulio Romano** namaloval přibližně kolem roku 1524 obraz znázorňující pár před souloží *Giove a Olimpiade*, za který měl být uvězněn. Jen vlivné známosti ho uchránili před žalářem. **Tizianova** *Venuše z Urbina* (1538), kde je znázorněna ležící nahá žena s rukou v klíně, vyvolala u církve velký odpor. To jej však neodradilo a v roce 1548 maluje obraz *Venuše s varhaníkem*, kde kyprá nahá žena své tělo vyzývavě ukazuje muzikantovi. Tento obraz již má jasný sexuální podtext, přesto nebyl záhadně zničen a Tizian nebyl uvězněn, nejspíše proto, že už tehdy patřil mezi věhlasné renesanční malíře. V Holandsku namaloval roku 1567 **Jan Massys** obraz *Zuzana a starší*, na kterém je nahá dívka se sestrami a starší muži, kteří je potají pozorují a druhý obraz, kde starší muž hladí nahou dívku. Těsně před svou smrtí dokončil Italský malíř **Agustino Carracci** rytiny explicitně zachycující scény soulože *Nebeská láska* (1602)

V roce 1631 byl v Irsku kněžím vydán příkaz zakrýt na zdech chrámů starodávné artefakty realisticky znázorňující chlípnost. O 45 let později zachází církev ještě dále a je nařízeno reliéfy zničit úplně.

Dokonce i Berniniho socha *Extáze svaté Terezy* (1651), ačkoliv je celá zahalená, vzbuzuje u puritánů rozhořčení jen pro její výraz v obličejí. Jeden z největších

vlámských malířů 17. století Petr **Paul Rubens** v některých svých obrazech rozhodně nerespektoval tehdejší morální příkazy a vyjadřuje krásu těla bez skrývajících tendencí. V jeho obraze *Tři grácie* (1639) můžeme spatřit jeho ideál krásy ženského těla a v díle *Venušina slavnost* můžeme spatřit Rubensovo nadšení pro vyjádření smyslových radovánek a kyprých tvarů nahých ženských těl. Barokní replika ze 17. století podle antické předlohy Sousoší *Herkules v zápase s Antineem*, kde je dokonale zvládnuta anatomie obou nahých těl, je obohacena o dramatický obsah. Je to známka prohlubující se snahy o anatomickou dokonalost. Obraz *Cimon a Pero* (1612), na kterém je dcera kojící ve vězení svého otce, bez pochopení kontextu působí skandálně. Je tedy zapotřebí vědět, že tento počín koná z důvodu, aby ho zachránila od smrti vyhladověním.

Anglický malíř **Petr Lelys** namaloval v r. 1680 nahou královu milenku s dítětem. Lehké uvolnění atmosféry bylo opět vystřídáno tvrdou cenzurou. V 18. století tak byl dokonce zakrýván a maskován penis obrovského reliéfu vytesaného v křídové skále, takzvaného *Obra z Cerne Abbas*. Na konci 18. století se přísná cenzura, zaměřující se na výtvarná a literární díla se sexuálním podtextem, dostává i do Anglie a Německa. Jen do Francie se ještě cenzura zatím příliš nedostala.

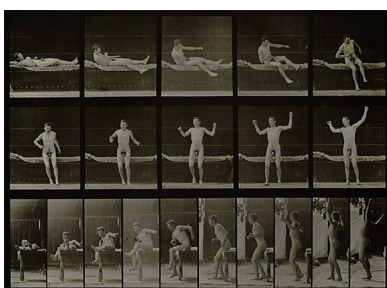
1.2 SVĚTOVÉ POJETÍ 19. A 20. STOLETÍ „zobrazení lidské nahoty“

V roce 1819 bylo rozhodnuto o umístění pompejských nálezů v neapolském muzeu do zvláštní místnosti určené pro obscénní předměty, které se nehodilo vystavovat pro veřejnost. Přístup byl velmi omezen, a to jen pro dospělé osoby dobré morálky. O sedm let později francouzský rytec **Barré** detailně překreslil některé výjevy nástěnných maleb z Pompejí, díky čemuž byla zachována podoba některých výjevů, které byly později zničeny pod tlakem cenzury. V Itálii a v Anglii vychází roku 1840 katalog k Pompejským vykopávkám. Byly v něm použity i kresby Barrého, ovšem prošlé cenzurou, kde byly „nevhodné“ části vynechány. V roce 1865 vzniká v Londýně odnož Britského muzea, tzv. „Tajné muzeum“, v jehož sbírkách byly i historické památky z Egypta a Řecka, označené jako obscénní. Ve Francii vládla uvolněnější atmosféra, a proto tam vzniká řada velmi odvážných kreseb jako např. od **Eugéne de Poitevina** *Erotické ďábelské stromy* nebo **Honoré Daumiera** *Doma u sedláků*, oboje se zřetelným erotickým podtextem.

V roce 1822 byl pomocí přístroje camera obscura zachycen obraz na stříbrnou desku. To již byl krůček k vynálezu fotografie a nového způsobu zachycení obrazu lidské tělesnosti. Další krok učinil **Louis Jacques-Mande Daguerre**, otec fotografie, zachycením obrazu na postříbřené desce, které se nyní říká daguerrotypie. S rozmachem vzniku fotografie přichází ve Francii v polovině 19. stol. zákon o zaregistrování všech fotografií určených k prodeji a šíření. Fotografie aktů byly povoleny pouze v umělecky stylizované podobě, což znamenalo, že byly aranžované v ateliéru anebo jako studie pro umělce, kterým sloužily jako předloha pro jejich tvorbu. Na první velké výstavě fotografií v Paříži (1855) byly akty ještě odmítnuty. V Anglii jsou zadrženy tisíce fotografií nahých žen i mužů od různých fotografů pro jejich údajný pornografický charakter. V Hamburku byly zase pro změnu zabaveny fotografie, na nichž byl paradoxně obraz *Venuše* od Tiziana. Nejvýznamnějším fotografem Evropy byl dr. **Hermann Heid** z Vídně. Jeho akty mužů, žen, dětí i dvojic byly velmi populární právě jako takzvaná pomůcka pro výtvarníky a přátele umění, tedy neveřejné. Až na slavném snímku *Dvě cesty života* (1857) **Oscara Gustava Rejlandera** byl prvně veřejně představen akt. Průkopnickým dílem byly studie pohybu **E. Jamese a Muybridge** obr. č. 4, kde jsou na snímcích zachyceny fáze pohybu nahých postav při tanci, cvičení a jiných činnostech. Nejdále zašel **T. Eakins**, malíř a profesor

Pensylvánské akademie umění, který fotografoval jako podklad pro svou malbu i své studenty, např. *Studenti při koupání* (1883) obr. č. 5.

Po smrti slavného anglického malíře **J. M. W. Turnera** v roce 1851 byla zničena většina jeho kreseb a obrazů s erotickým námětem, proto se o této jeho stránce tvorby příliš neví, až na několik kreseb, které se dochovaly. V roce 1864 vznikl **Manetův** obraz *Snídaně v trávě*, který po vystavení vyvolal skandál, stejně tak jako o dva roky později vystavení obrazu *Olympie*. Někteří kritici Maneta dokonce obviňovali z pornografie. **Gustave Courbet** se svým obrazem *Koupající ženy* (1853) vyjadřuje jakýsi manifest, kterým chce překročit hranici zobrazování akademického aktu. „*Obraz šokoval návštěvníky Salonu tím, že zde Courbet převedl „akademické“ pózy na rovinu „reality“ modelu, neodpovídající zakódovanému kánonu krásy; tělo korpulentní nahé ženy nese stopy dlouhodobého zatěžkávání svalů a kůže a ani „špinavé nohy“ obou postav nezůstaly bez povšimnutí.*“ (*Tělo a tělesnost: v českém výtvarném umění 19. století*. 2009, s. 4) Sám Courbet tvrdil, že chce být schopen zachytit mravy a myšlenky své doby, ale podle svého úsudku. „*Courbet skutečně reagoval na díla minulosti a současnosti, ale své poznatky transponoval do jiných, provokativních souvislostí.*“ (*Tělo a tělesnost: v českém výtvarném umění 19. století*. 2009, s. 9) Ovšem právě tímto obrazem zaujal tureckého velvyslance, který si poté u něj objednával olejomalbu *Spící ženy* představující dvě nahé ženy ve velmi intimní blízkosti a *Zdroj světa*, kde je detailní zobrazení ženského rozkroku obr. č. 6. „*Po kresbě Leonarda da Vinciho to bylo tedy další významné umělecké dílo, jež bez rozpaků zobrazilo tabuizované téma.*“ (POŠTULKA, 2007, s. 105) Za rok na to se v Paříži konala Světová výstava, na které Courbet a další umělci vystavovali. Ústředním námětem bylo převážně nahé ženské tělo a jeho rozmanité otevřené erotické či sociálně erotické variace, proto není divu, že byly některé obrazy označeny za skandální. Nicméně trochu to působí tak, že příchodem fotografie se honba za cenzurou aktu obrací právě do těchto sfér, a naopak v ostatních uměleckých sférách přestává být téměř perzekuována a je jen mnohdy „pouze“ odsuzována.



Obrázek č. 4
Muybridge⁴
Vstávání a protahování paží



Obrázek č. 5
T. Eakins⁵
Studenti při koupání



Obrázek č. 6
Gustave Courbet⁶
Zdroj světa

Co se týká užitého umění empiru a biedermeieru, není tělo v zájmu pozornosti, protože figura je chápána spíše jako něco společenského nežli estetického. Když se s ní setkáváme, tak většinou v návaznosti na grafickou předlohu, jako třeba karikaturně-erotická rytina skleněné číšky. Samotný závěr 19. století, doba secese (Jugendstil) například objevuje krásu a smyslnost tělesných křivek a zároveň i to, že převážně ženské tělo může být ovíjeno křivkami a tím podtrhovat jeho smyslnost. Lidské tělo se tedy ve své stylizaci stává i dekoračním prvkem. Secesní ženské tělo lehce oděné do rozevlátých šál či úplně nahé se stává smyslným a eroticky emancipovaným, stává se nositelem mnoha významů a symbolického poselství s emocionalitou. Mužské tělo se zase v Čechách pod silným vlivem „Sokola“ stalo symbolem pevného svalnatého pěstovaného zdraví, síly, sebejistoty a pohlednosti. Dokladem jsou i mnohé sokolské plakáty, na kterých byly svalnatí, poodhalení až skoro nazí muži. Proto vznikaly ve fotografických ateliérech i snímky našich obnažených významných sportovců té doby. Figurální sochařství hledalo moderní uměleckou svobodu, originalitu a ta se výrazně projevila v sousoší **Carpeaux** *Tanec na pařížské Opeře* umístěném na průčelí Opery. Tato plastika představuje skupinu nahých tanečníků a tanečnic vášnivě se vlnících do pomyslného rytmu. Toto dílo vyvolalo u části společnosti skandál, čehož je důkazem

⁴ Obr. 4 „“ zdroj:

http://1.bp.blogspot.com/_ouxxa0eFam8/ShIWWhNmekI/AAAAAAAAACpQ/P1VaKNMQHFY/s400/MUYBRIDGE

⁵ Obr. 5 „*Studenti při koupání*“ zdroj: [http://en.wikipedia.org/wiki/File:Eakins,_Thomas_\(1844-1916\)_-_1883_-_Eakin's_art_students_bathing_1.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Eakins,_Thomas_(1844-1916)_-_1883_-_Eakin's_art_students_bathing_1.jpg)

⁶ Obr. 6 „*Zdroj světa*“ zdroj: <http://www.ilovechrisbaker.com/projects/nsfw/wp-content/uploads/2011/06/Origin-of-the-World>

inkoustová skvrna na plastice, způsobená tehdejším odpůrcem tohoto díla. Obraz *Narozeniny bordelmamá* (1879) od francouzského malíře **Degase**, na němž jsou nahé prostitutky, pobouřil část společnosti a nesměl být vystaven. Jak už bylo zmíněno, salony se staly „i místem dráždivé podívané s nadějí na uměleckou senzaci či skandál.“ (Tělo a tělesnost: v českém výtvarném umění 19. století. 2009, s. 10) **Gustav Klimt** vystavil v roce 1899 skandální dílo *Nahá pravda* a *Zlaté rybky*, které se stávají ideovým manifestem secese ve Vídni.

Díky pobytu v tichomoří na ostrově Tahiti zaznamenává **Paul Gauguin** ve svých obrazech tamní svět, viděný jeho očima idealizace. Exotický svět s polonahými domorodými dívkami vyvolává erotičnost. Méně známé kolorované kresby dokonce zachycující domorodého nahého muže a ženu při sexuálním aktu.

Tvůrčí přístup a emocionalita v tvorbě **Auguste Rodina** naznačuje změnu přístupu spočívající v zásadním přerodu k figuře ve francouzském sochařství konce 19. století. Roku 1886 vytvořil z mramoru sochu *Polibek*. Muž i žena jsou sice nazí, ale v podstatě není nic vidět. Přesto vyvolala socha pozdvižení. Z trochu jiného pohledu než uměleckého bylo nové otevřenější vnímání lidského těla i z lékařského hlediska, kdy například J. E. Purkyně přednášel českým ženským spolkům o medicíně a profesor Purkyně je seznámil například i s „lidským fantomem“, což byl voskový model lidského těla, který se dal dopodrobna rozebrat na nejmenší části. Tento model byl vyroben v Paříži dr. Auzouxem a samozřejmě byl pro mnohé šokující novinkou.

Vynález metody cinemascop (1886), jež spočívala v seřazení jednotlivých obrázků na pohyblivý kotouč, byl velkým krokem do nového světa, světa filmu. Díky svému vynálezu natáčí Američan T. A. Edison krátký film „Polibek“. Uvedení se samozřejmě neobešlo bez skandálu, pro zachycení polibku. Hned o dva roky později si nechává americký vynálezce G. Eastman patentovat první kameru na cívkový celuloidový film. Filmy pak začíná prodávat pod značkou Kodak.

Z tohoto předchozího souhrnu můžeme vycítit do jaké míry a co ještě nezůstalo, nebo naopak zůstalo pro člověka 19. století tabu. Začátkem 20. století byl v Německu vytvořen úřad na kontrolu nezávadnosti uměleckých děl, včetně filmů. Tato cenzura byla v Německu první svého druhu. Anglický sochař **J. H. Thomas** se řídil pravidlem starých Řeků, tvořit podle živého modelu. Tímto způsobem vznikla i jeho socha z černého vosku na dřevěné konstrukci *Lycidas* (1905). Deset měsíců studoval

mladíkovo tělo, aby docílil dokonalosti. Otec fauvismu **Henri Matiss** maluje roku 1905 své dílo *Radost ze života*. Obraz je plný aktů žen a mužů. **Henri Rousseau** maluje svou naivní malbou obraz *Sen* (1910).

V roce 1911 vyvolal americký fotograf **Alfred Stieglitz** poprask a obecné pohoršení, když vystavil ve své galerii v New Yorku svou manželku v okamžiku prožívání orgasmu.

O dva roky později vystavil obchodní dům v New Yorku ve výloze reprodukcí obrazu, na kterém bylo nahé dívčí tělo. Před výlohami se neustále tísnil dav a reprodukcí se prodalo ohromné množství. I přes protesty některých ochránců morálky majitel obraz z výlohy neodstranil.

Naproti tomu Lipsko šlo pokrokově dopředu, když nejvyšší soud vynesl rozsudek, podle kterého „*není přípustné, aby byl obraz prohlášen za nemravný jen proto, že je na něm zobrazeno nahé tělo*“. (POŠTULKA, 2007, s. 138)

Italský malíř žijící v Paříži **A. Modigliani** se věnoval aktu poměrně hodně. Zároveň si může připsat prvenství ve veřejném vystavení aktu *Červený akt* z r. 1917, na kterém je zachyceno velmi výrazně ochlupení dámského přirození. Ve třicátých letech začíná polská malířka **T. de Lempicka**, žijící v USA, malovat obrazy se silným erotickým nádechem. Svým tématem se nevyhýbala ani lesbické lásce, což bylo velmi odvážné na uváděnou dobu. Explicitu obrazu však trochu utlumilo manýristické pojetí vycházející z kubismu. I přesto první veřejné vystavení jejích obrazů vyvolalo skandál. Kolem jejího obrazu *Adam a Eva* vzniklo několik legend, např. ta, že malovala podle živých modelů. Nebo jiná legenda, že modela nejprve zachytila reálně se ztopořeným údem, ale pak to přemalovala. V těchto letech, ale ve Francii, namaloval Španělský malíř **Pablo Picasso** sérii obrazů pod názvem *Minotaurus*. Velmi zřetelně zachycená chlípnost vyobrazením křížence muže a býka znásilňující nahou dívku vyvolala velké pohoršení. Jinak jeho akty byly přijímány stejně tak jako jeho ostatní novátorský kubistický styl. Někdy s rozpaky, jindy s obdivem. Ve svých 87 letech, což bylo v šedesátém osmém roce, namaloval kolem 347 explicitně sexuálních obrazů a kreseb. Některé jeho obrazy byly zveřejněny až po jeho smrti, dvacet z nich pak nebylo pro jejich pornografický charakter veřejně vystaveno vůbec. Sochař **Henry Moore** velmi osobitě stylizuje lidskou postavu *Ležící žena* (1930).

V padesátých letech nafotil v Los Angeles v USA reklamní fotograf **Tom Kelly** sérii aktů s třiatřicetiletou Marilyn Monroe. Fotografie sklidily velký úspěch a kariéra Marilyn byla odstartována.

Ačkoliv byl **Jackson Pollock** abstraktní malíř, v začátcích své tvorby otiskoval na plátno nabarvená dívčí těla. Podobným způsobem vytvořil francouzský malíř **Yves Klein** sérii obrazů *Lidské rozměry (1958)*. Těla nahých pomalovaných modelek otiskoval na plátno, doslova je používal jako živé štětce. Akt, respektive jeho použití jako aktu, zde nabývá nových rozměrů. Později se od tohoto způsobu malování odvodil směr zvaný bodypainting. V padesátých letech se v moderním umění prosadila abstraktní tvorba, i přesto řada významných umělců preferovala figurální alternativy a uplatňovala i akt. Například **W. de Kooning** se vyrovnal s abstrakcí a figurací po svém. Jeho obrazy jsou jakousi polofigurací, př. série *Žen I.-VI.* vyvolala rozruch groteskními rysy.

I u slavného surrealistického malíře **Salvátora Dalího** se objevuje lidské tělo v různých formách, rozložené na fragmenty, či zdeformované. V 70. letech kreslí *Zámky a klíče*, kde jsou až hardcorové prvky.

V roce 1969 měl v New Yorku premiéru muzikál „*Ó, Kalkata*“. V jedné ze scén hráli herci zcela nuzí. Inscenace měla u publika obrovský úspěch. Tím bylo zbořeno další tabu a dalo by se říci, že nastal velký zlom. „*Ve Francii byla do základních škol zavedena jako povinný předmět sexuální výchova podle skandinávského vzoru, kde fungovala tato osvěta už od šedesátých let.*“ (POŠTULKA, 2007, s. 239) Nastupuje post modernismus, vyznačující se rozmanitostí stylů, hledáním pravdy o člověku a navázáním na experimenty. Umělcům se námětem staly jak společenské a politické otázky, tak i náměty sexuální, feministické a také především homosexuální. V roce 1989 zemřel americký fotograf **Robert Mapplethorpe**, který se zaměřoval na mužské akty, mnohdy posunuté až na hranice pornografie. Dalo by se říci, že právě on v 60. letech v rámci tzv. sexuální revoluce přinesl zpět tendence zobrazování nahého mužského těla. Ale i ženské akty se staly prvkem pro provokaci, jako například ve fotografii *Lisa Lyon*, která se drží za bradavky. Výstava, která měla proběhnout ve Washingtonu po jeho smrti, byla zakázána. A majitel jedné galerie byl zatčen za to, že vystavil jeho snímek *Muž v polyesterovém obleku (1980)*, na kterém muži ve světlém obleku čouhá velmi zřetelně z poklopce černý penis. Fotografa **Sally Mann** se soustředila na svou rodinu a své děti, nafotila celé album aktů, které vydala ve

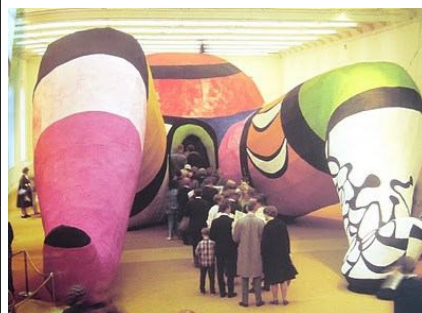
své knize v roce 1992. Kniha vyvolala diskuze na téma dětské pornografie jak v Americe, tak v Evropě. **David Hockney** vedle malby často tvořil koláže, kde jedna z nich má název *Nude* (1984). Jedná se o akt ženského těla seskládaný z fotografií detailů částí těla. **Allan Jones** přichází s eroticky laděnými sochami, kdy například realisticky ztvárněná figura nahé ženy s vysokými kozačkami na nohách a s rukavicemi klečí na čtyřech a slouží jako podstavec pro stůl obr. č. 7. V tomto duchu vytvořil celou sérii nábytku. Velký představitel pop artu **Andy Warhol** vytvořil vedle všech možných svých výtvarných aktivit i sérii fotografických mužských aktů př. obr. č. 8. Pro **T.Wesselmana** je zase v jeho malbě příznačné zvětšování částí těl, jako prsa, ústa, která považuje za bezduché sexuální symboly masových médií především v USA. Francouzská umělkyně **N. de Saint – Phalle** vytvořila monumentální sochu s názvem *Hon* (1966) pro Muzeum moderního umění ve Stockholmu obr. č. 9. Do nitra ležící ženské postavy, která byla dlouhá 25 m, se dalo vstoupit vaginou. Uvnitř na návštěvníky čekal například mléčný bar umístěný v jednom z prsů, kino a podobně. Do zájmu umělců se dostalo i umění ve smyslu performance, body artu a videoartu. Umělkyně **Valie Export** například šla na veřejnost v kalhotách s otvorem v rozkroku a toto nazvala *Akční kalhoty – genitální panika*. **Vito Acconci** se zase schoval v galerii do prostoru pod schody, kde sexuálně snil a masturboval a přes reproduktory to sděloval návštěvníkům galerie. **C. Schneemannová** se v akci *Potěšení z masa* zaměřila na sex a erotiku. V rámci této akce se na pódiu válela skupina nahých lidí v barvě a mase. Čelní představitel video artu **Bill Viola** nechává v některých svých propracovaných videoinstalacích vyniknout i nahé lidské tělo. **Jenny Savilleová** maluje na velká plátna akty tlustých žen, z pohledu, jako například dílo s názvem *Označkováná*. **Jeff Koons** vytvořil velmi provokativní a kontroverzní cyklus obrazů *Made in Heaven* (1991), kde se ztvárnil v sexuálních pozicích se svou bývalou manželkou a pornoherečkou Ciccilino. V plastice *Jeff on Top* (1991), zpodobující kopulaci, zachází až do trojrozměrného pojetí tohoto námětu. Záměrně pracoval s kýčem a nevkusem.



Obrázek č. 7
Allan Jones⁷
Stůl



Obrázek č. 8
Andy Warhol⁸
Male nude 1987



Obrázek č. 9
Saint – Phalle⁹
Hon

V roce 1993 se otevřel na jedné Kalifornské univerzitě v USA obor „pornografický film“, což už možná ani nemusí překvapovat po tom, co vše je možné spatřit na umělecké i neumělecké scéně. Mezi velmi provokativní by se dala zařadit i tvorba **Dinose a Jake Champana**, kde dětské figuríny mají místo nosu penis a místo úst vaginu *Fuck Face*, (1994) nebo *Zygotická akceleraace* (1995), která je opravdu provokující. Umělkyně **Sam Taylor Wood** se v jednom svém videoartu věnuje velmi precizně zachycení pohybu mužského aktu. Ve videu *Brontosaurus* (1995) se nahý muž stojící na stole hýbe do rytmu hudby. Se svou fotografií *Wrecked* (1996), na které je stylizovaná poslední večeře Krista, na místo Krista je tam jen do půli těla oděná žena, vyvolává opravdové rozpaky. Za zmínku stojí i polská umělkyně **Katarzyna Kozyra**, k jejímž prvním fotografickým cyklům patří například *Anorektické akty* (1991), v dalším projektu *Pokrevní pouta* (1999) pracuje také s aktem na pozadí symbolů, které značí jak humanitární pomoc, tak rozdílná náboženství. Sama sebe zachytila v aktu *Olympie* (1996), kde leží na nemocničním lůžku při chemoterapii, kterou se léčila z rakoviny.

⁷ Obr. 7 „stůl“ zdroj:

<http://hisonlyness.com/wanderlust/2009/11/18/musee-orsay-art-nouveau-ballet/>

⁸ Obr. 8 „Male nude“ zdroj: <http://www.nationalgalleries.org/collection/artist-rooms/andy-warhol/93146>

⁹ Obr. 9 „Hon“ zdroj: <http://www.google.cz/imgres?imgurl=http://1.bp.blogspot.com/-HEyLa7rrwU4/TxAjcs7PVUI/AAAAAAAAAX4/dgP4j2AoFBg/s1600/phalle-la-hon>

1.3 DÍLA ČESKÝCH UMĚLCŮ 19. A 20. STOLETÍ „zobrazení lidské nahoty“

V této části bych začala nastíněním vnímání lidského těla v českém obrozeneckém divadle, které bylo, oproti Vídni, přísně pruderní. Mravní nastavení české společnosti nahlíželo na Vídeň jako na nestoudnou a frivolní. V Čechách však vše, co se jen trochu dotýkalo erotického dojmu, bylo vypuštěno. „*Nejodvážnější erotickou divadelní scénou českého obrození byl tak patrně příslušný výstup Klinerovy České meluzíny, v němž se herečka představující vílu objevila v průhledu zadního prospektu oděná pouze trikotem tělové barvy, takže u pozorných diváků bystrého pohledu mohla vzbuzovat vzdálené zdání nahoty.*“ (TUREČEK, D. Vídeňská erotika a pražská pruderie. In *Sex a tabu v české kultuře 19.století*. 1999. s. 49)

Takže už i z tohoto příkladu je patrné, že hranice společenského tabu byli poměrně rozdílné i přesto, že země spolu sousedí. V polovině 19. století se **Václav Levý**, významný český sochař, vyškolil v Mnichově ve stylu klasického akademismu. Vrcholem tohoto jeho období bylo poetické sousoší *Adam a Eva* (1849), které začíná překračovat dobový akademismus. Naproti tomu malířství bylo v tomto směru odvážnější. Autoři malířství sice ano, ale společnost jako taková příliš ne. Figurální malířství se postupně dotýká otázek etiky a tabuizace sexu. Části těla se přestávají dotýkat mytologií a alegorizací, naopak začínají sloužit k úvahám o hranicích omezení znázorňování nahoty, ale i k provokaci. I **Josef Mánes** si libuje v erotických náznacích, což je patrné například v obrazech *Josefina* (1855), *Večer*, nebo *Jitro*.

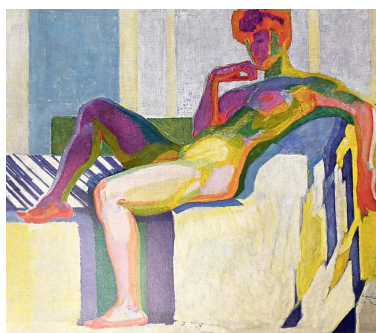
Ve čtyřicátých letech 19. století se profesor Waldmüller snaží prosadit na Vídeňské akademii malování podle živého modelu, „*neboť se mu jeví naprosto nezbytné malovat vedle kopií podle vynikajících mistrů také studie podle přírody*“. (*Tělo a tělesnost: v českém výtvarném umění 19. století*. 2009, s. 3) Nakonec výuka podle živého modelu byla ve Vídni zavedena, avšak ne všude byla kresba podle živého modelu upřednostňována. Většinou, na základě dobově platných morálních, etických a estetických hledisek, byla odsouvána do pozadí. I v Praze přeci jen proběhla ve čtyřicátých letech 19. stol. jistá reforma akademické formy. Pod vedením Christiana Rubena se zaměření pohnulo blíže k realitě. Pro změnu například francouzská Akademie dala zamítavé rozhodnutí k živému modelu z důvodů nejen morálních, ale především estetických. Poukazovala, že ženské tělo plné nepřekrásného tuku není vhodné pro ztvárnění ideální figury, k tomuto by měly sloužit předlohy z antiky.

Jaroslav Čermák v roce 1868 na jednom ze salónů představil svůj obraz *Únos Černoorky*. Tímto zmítajícím se nahým tělem s erotickým, orientálním a až trochu brutálním nádechem obrazu vyvolal senzaci. Roku 1877 se na salónu objevuje i *Husitka Václava Brožíka*, která je jeho vyobrazením „nahé pravdy“ kontrastu nahé dívky a oblečených mužů. Nicméně námět takzvané „nahé pravdy“ se stal námětem i pro obraz **Vojtěcha Hynaise**, k jehož ztvárnění mu jako předloha sloužila fotografie aktu *Pravda* (1891). I proto se pro **Františka Kupku** „nahá pravda“ stává aktuálním tématem, skrze který zachycuje svůj sociálně-kritický pohled a vytváří tak jeho nové koncepty. V roce 1899 maluje v Paříži obraz *Peníze* obr. č. 10 , odkazující na Courbetovo *Koupání*. S tímto námětem pokračoval i v dalších dílech jako například *Křídové studie k tanci*, nebo *Podzimní slunce*. Své pojetí aktu posouvá opět o něco dále v obraze *Voda* a ještě dále zachází ve *Velkém aktu* (1909-10) obr.č. 11, kde dochází k barevnému rozkladu figury. Velmi erotické a odvážné jsou pak Kupkovo akvarely *Erotická scéna* (1905) obr.č. 12, kde je zobrazen nahý pár v různých polohách při souloži v parku.

Karikaturního zpracování nahoty se můžeme dočkat i u krajináře B. Baťky-Dvořáka v akvarelech a temperách souboru *Vize znavených duší - Východ měsíce* (1895), kde nahá žena trhající květiny vysazuje své pozadí směrem k měsíci.



Obrázek č. 10
František Kupka¹⁰
Peníze



Obrázek č. 11
František Kupka¹¹
Velký akt



Obrázek č. 12
František Kupka¹²
Erotická scéna

¹⁰ Obr. 10 „Peníze“ zdroj: <http://www.pozitivni-noviny.cz/1093.html>

¹¹ Obr. 11 „Velký akt“ zdroj: http://opocno-city.opocno.cz/pictures/kupka_soubory/largenude.jpg

¹² Obr. 12 „Erotická scéna“ zdroj:
http://opocno-city.opocno.cz/pictures/kupka_soubory/erotickascena.jpg

Na podkladě mezinárodního vývoje fotografie ve druhé polovině 19. století se i v Čechách rychle rozmáhá a nečeká dlouho na první skandály. Roku 1856 František Fridrich pořádá fotografickou výstavu v hotelu U arcivévodý Štěpána na Václavském náměstí, kde za zástěnou vystavuje „necudné“ akty. Za tento počin byl odsouzen na 48 hodin vězení. I později soudní spory ohledně vystavování aktů končily prohrou fotografa. To je důkazem rozpoložení části společnosti, jak brala a jak přijímala fotografii. *„Soudilo se totiž, že fotografické zobrazení svou povahou nedovoluje uměleckou stylizaci, tudíž že snímky neoděného těla nejsou umělecké, a když nejsou uměním, představují obchod s nahotou, který byl trestný, a fotograf tudíž mohl být odsouzen.“* (SCHEUFLER, P. Počátky fotografie aktu v Čechách, na Moravě a ve Slezsku. In *Sex a tabu v české kultuře 19. století*. 1999. s. 208)

Zatímco se tedy malířství věnovalo aktu poměrně hodně, fotografický akt byl nepřipustný. Obrazové sdělení tímto způsobem bylo na tu dobu příliš dráždivé. Fakt, že model skutečně stál před fotoaparátem a ještě byl velmi konkrétně zobrazen, byl pro moralisty příliš. Ale na druhou stranu, u nás, stejně tak jako i v zahraničí, byla shovívavěji tolerována forma aktu jako vyjádření alegorie, akt jako pomůcka pro malířskou a sochařskou tvorbu. Proto spousta sochařů i malířů pracuje s fotografií jako pomocnou předlohou. Mnohdy si i sami fotí a vytváří kompozici pro akt, jako například *Model v ateliéru* (1897) od **Alfonse Muchy**. Mezi další společensky přijatelné akty můžeme zařadit i fotografie sportovců. *„První signované snímky profesionálních fotografů zobrazovaly zpravidla sportovce, odkaz na starořeckou tradici s jejím zájmem o krásu mužského těla je tu zřejmý.“* (SCHEUFLER, P. Počátky fotografie aktu v Čechách, na Moravě a ve Slezsku. In *Sex a tabu v české kultuře 19. století*. 1999. s. 209)

Stále fotografie byla vnímána jako velmi nové médium, které si hledalo své místo ve společnosti a v uměleckém světě. Nicméně v posledním desetiletí 19. století se zájem o fotografický akt začíná rozšiřovat do obrovských rozměrů, což způsobila možná i uvolněnější, liberálnější atmosféra a zcela určitě technický pokrok. Ihned na přelomu 19. a 20. stol. byl vyroben první fotoaparát určený pro běžný trh, a tím dostupný širším masám. Právě tento pokrok a k tomu další zdokonalení, kdy se začalo využívat různých fotografických tisků a zjemňující optiky, dopomohl k uznání, že i fotografie může být považována za uměleckou. Obzvláště pak piktorialisti, kteří se horlivě věnovali aktu a

jeho různé stylizaci, dodali poslední impuls pro přijetí celého odvětví fotografie mezi „vysoká umění“. Byl to velký krok a změna oproti tomu, jak na fotografii jako takovou bylo z počátku nahlíženo. Fotografický akt tak sehrál nesmírnou úlohu, díky které se prokázalo, že fotografie může mít i vysoce uměleckou hodnotu. I v Čechách byla velmi dobře známa kniha B. Meyera a W. Schönheina, ve které byl souhrn stylů a přístupů k fotografickému aktu doplněný fotografiemi jak z ateliéru, tak plenéru, symbolickými, nebo alegorickými. Roku 1904 se o této publikaci zmiňuje i Fotografický věstník: „Každý přítel umění a každý fotograf odborník měl by knihu čísti.“ (SCHEUFLER, P. Počátky fotografie aktu v Čechách, na Moravě a ve Slezsku. In *Sex a tabu v české kultuře 19. století*. 1999. s. 210) Nutno podotknout, že tyto publikace se věnovali ženskému i mužskému aktu rovnoměrně. Až roku 1926 jsme se mohli setkat s první knihou *Fotografický akt* psanou českým autorem J. Sekerníkem. Začátkem 20. století, v roce 1908, je založen v Praze klub fotografů, jehož členem a předsedou je i Alois Zych, fotograf věnující se aktu. Roku 1911 byl u nás poprvé představen veřejně akt na fotografické výstavě v Lucerně. Ten samý rok vychází první Drtikolovy fotografické akty. Velmi osobité pojetí, kterým si získal věhlas u nás i v zahraničí přináší na scénu právě **František Drtikol** a od roku 1925 mu začíná vrchol tvorby s velmi originálně pojatými akty. Roku 1938 mu vychází kniha aktů *Žena ve světle*. Taktéž je na trhu od roku 1926 obrazový soubor fotografií aktu **A. Zycha**, kde zachytil svou manželku a její sestru. V postatě první publikace věnující se výhradně českému fotografovi. Poté se objevuje na trhu album s 12 originálními fotografiemi aktu od Jindřicha Vaňka. V šedesátých letech pracuje Miroslav Stibor na vytvoření cyklu 15 fotografií expresivního aktu. Jakousi tajnou skupinu aktů tvořili také v hojném počtu erotické fotografie. „Jejich erotický náboj byl dán zpravidla nápaditostí fotografa, nikoli přitažlivostí modelů.“ (SCHEUFLER, P. Počátky fotografie aktu v Čechách, na Moravě a ve Slezsku. In *Sex a tabu v české kultuře 19. století*. 1999. s. 211) Ovšem tyto fotografie většinou nepřekročily práh soukromí. Ale už zde se vytvářejí zvláštní pohyblivé hranice mezi aktem, erotikou a pornografií.

Mohlo by překvapit, že začátkem 20. století obraz *Skok smrti* od česko-německého malíře a spisovatele **A. Kubiny**, jehož kresba měla být zřejmě parafrází na Courbetův *Ženský klín*, kde v jeho podání nahý muž skáče do obrovského ženského lůna, nesměl být vystaven. Rakouský malíř, ale český rodák **Egon Schiele**, pro kterého

je nahé lidské tělo prostorem pro různá zobrazení, namaloval v roce 1912 několik obrazů, jejichž motivem je velmi detailní ženské přirození. Toto téma tu už bylo ztvárněno například Leonardem da Vinci, ale i přesto byl udán a díky tomu i dokonce uvězněn.

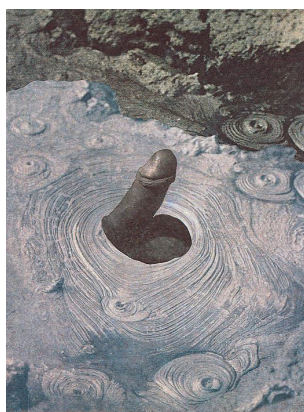
Za velmi osobitého malíře ženské figury i aktu je u nás považován i **Rudolf Kremlička**, původně orientován na krajinomalbu. Proto je možné i jeho časté zasazení aktu do krajiny. Jeho smyslná a erotická *Nana* (1918) dokazuje, že patří k významným pojmům českého aktu.

V roce 1930 vychází první díl **Štyrského** *Erotické revue*, a o dva roky později druhý díl. Oba díly však byly tištěny soukromě a nesměly být tedy šířeny veřejně. Součástí jeho obsahu bylo i několik děl s erotickým obsahem například od Štyrského, nebo **Toyen** se svojí kresbou *Ženy Východu*. Štyrský také vydává útlou knížečku s erotickými příběhy, kterou si i sám z části ilustruje a k některým ilustracím přizval i své přátele z kruhu významných malířů. Ovšem pod ilustracemi zanechávali jen zkratky, nebo pseudonymy, jako například F. B. (František Bidlo) a jeho kresba „*Přísluví ze Sedlčanska*“: *Je máj, poženeme kozy v háj*, (1930). Společnost toto považovala za dekadentní pornografii. V březnu 1934 vzniká skupina českých surrealistů. Někteří její členové, jako například Jindřich Štyrský, Jindřich Heller, se také věnovali fotografii a fotomontáži. Tělo se začalo pojímat i jako jednotlivé fragmenty, tedy zase něco nového, na co si musela společnost začít zvykat. Jindřich Štyrský se rozhodně nebál být ve svých kolážích až explicitní, jako například v kolážích cyklu *Emilie přichází ke mně ve snu (1) a (5)* obr. č. 13 a 14, (1933). Toyen (Marie Černínová) zase všeobecně kreslí velmi často erotické téma jako třeba *Snící dívka* obr. č. 15 a například obraz *Údės* nemohl být ani veřejně vystaven. Do některých obrazů vnáší i kus parodie na téma erotiky jako např. v obraze *Ráj černochoů* (1925). Vše to byl surrealistický otevřený projev vůči erotice.

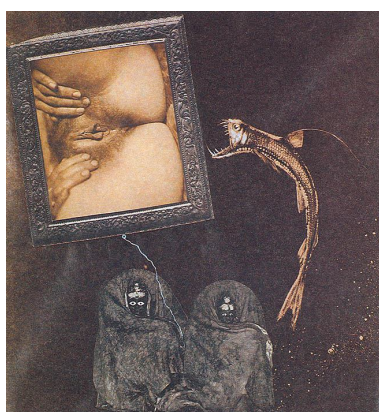
Sochařství 20. století se může pyšnit tím, že organizátoři olympijských her v Londýně 1908 požádali naši reprezentaci o poskytnutí obhajovací ceny pro vítěze gymnastických závodů. Tohoto úkolu se zhostil sochař **Emil Halman** a vytvořil bronzový akt vrhače břemene. **Jan Štursa**, jeden ze zakladatelů moderního sochařství u nás, se věnoval aktu často, například ve svém díle *Myjící se dívka* (1925) a podobně.

Ve druhé polovině 20. století se u nás začíná objevovat několik výrazných fotografů zachycující akt. Jedním z nich jsou velmi specifické kolorované fotografie od **Jana Saudka**. A ve velmi symbolické rovině pracuje s aktem **Ivan Pinkava** a **Robert Vano** se zase zaměřuje na mužské akty.

V devadesátých letech na pozadí české politické situace nastupuje nová vlna umělců. Jedním z nich je i **Veronika Bromová**, sama si pózuje pro cyklus *Pohledy* (1996), kde ztvárňuje jakoby anatomické řezy, jednou z nejodvážnějších je pak fotografie s roztaženými nohama. Nastává rozmach ve svobodném uměleckém projevu.



Obrázek č. 13
Jindřich Štyrský¹³
Emilie přichází ke mně ve snu (1)



Obrázek č. 14
Jindřich Štyrský¹⁴
Emilie přichází ke mně ve snu (5)



Obrázek č. 15
Toyen¹⁵
Snící dívka

¹³ Obr. 13 „*Emilie přichází ke mně ve snu (1)*“ zdroj: <http://is.muni.cz/do/1499/el/estud/prif/ps09/kruh/web/pages/03-sexuologie.html>

¹⁴ Obr. 14 „*Emilie přichází ke mně ve snu (5)*“ zdroj: <http://is.muni.cz/do/1499/el/estud/prif/ps09/kruh/web/pages/03-sexuologie.html>

¹⁵ Obr. 15 „*Snící dívka*“ zdroj: <http://is.muni.cz/do/1499/el/estud/prif/ps09/kruh/web/pages/03-sexuologie.html>

2. SOUČASNÁ UMĚLECKÁ SCÉNA, VNÍMÁNÍ A ZOBRAZENÍ LIDSKÉ NAHOTY

Nahota je dnes všude kolem nás, ačkoliv se to tak na první pohled nejeví. Důvodem toho je naše do jisté míry již otrlost, zvyklost a pocit, že nahota je svým způsobem a v jisté poloze už všední samozřejmostí dnešní doby. Stačí se pozorněji zahledět do médií a zjistíme, že nás obklopuje právě lidské tělo a jeho nahota. To, že se vnímání těla a přijímání či odmítání nahoty mění podle doby a podle proměny její společnosti není nutno zdůrazňovat, to je platnou samozřejmostí. Dnešní kulturní fenomén masivních médií s sebou přináší i nové rozměry v kvantitě obrazového zprostředkování lidské nahoty vůbec, ale to se děje v nejrůznějších formách kvality, od té nejnižší - nejprimitivnější až po tu nejvyšší - nejušlechtilejší. Samozřejmě s těmito médii jde ruku v ruce jejich dostupnost a vlastní přístup. Umělecky pojatá nahota, tedy akt, je dnes poměrně rozšířen, proto tuto část pojmu jako přehled událostí na uměleckém poli za období od počátku devadesátých let po současnost. Tímto způsobem si můžeme také vytvořit určitý náhled na dnešní dobu v souvislosti s vnímáním nahoty. Samozřejmě tento zúžený výběr je subjektivní záležitostí, ale přesto zůstává faktem, že tyto vybrané akce proběhly a jsou tedy součástí naší doby a kulturní scény.

2.1 DEKADENCE NOW!

Výstavu, která proběhla v roce 2010 a začátkem roku 2011, je nutno zmínit a prakticky nemožno vynechat. Výstava představila díla současných umělců z různých oblastí, od malby a plastiky až po fotografii a video. Tato velkolepá akce zvedla vlnu diskuzí na našem českém kulturním poli. Reakce byly jak pozitivní tak i negativní. Ať už díla působila individuálně jakkoliv, souhrnně otevírala diskuzi ke spoustě klíčových témat současné společnosti. Je pravdou, že dekadence je svým způsobem vyhocení a přesahování hranic přijatelného. To vše bylo možné v uměleckých dílech nalézt. Ne náhodou tak podtitul na plakátu zval na procházku „za hranice krajnosti“.

Kurátor výstavy, Otto M. Urban, expozici v Rudolfinu rozdělil do pěti částí. Jednou z nich je sekce věnující se „krajnosti těla“ a sexualitě. Přišlo mi, že obraz amerického umělce **Jeffa Koonse** z jeho známého cyklu *Made in Heaven* obr. č. 16 byl jedním z děl nejvíce na hraně polemyky, zda se již nejedná o pornografii nebo jde ještě o umění. Současně stejný pocit u mě a myslím, že ne jen u mě, vyvolala fotografie **Joela Petera Witkina**, kde je zachycena nahá žena se vzrušeným hřebcem obr. č. 17. Obě díla rozpoutávají debatu nad rozdílem mezi uměním a pornografií. Upozornění, že díla na této výstavě mohou šokovat a že Galerie Rudolfinum a Uměleckoprůmyslové muzeum doporučují citlivým osobám, aby zvážily návštěvu výstavy, se jevilo jako opodstatněné. Na druhou stranu tam však nebylo k vidění nic, co bychom neznali z různých médií a podobně. Podíváme-li se do historie, tak už 500 let př. n. l. nalezneme pozůstatky z řecké kultury v podobě různých váz a talířů, kde byly vyobrazeny nahé postavy a co víc, dokonce v explicitních sexuálních situacích, a to nejen heterosexuálních, ale i homosexuálních. A našli bychom mnoho dalších příkladů z historie, kdy byly podobné náměty vyobrazovány v hojném počtu a s naprostou přirozeností bez jakéhokoliv ostychu. Jako příklad bych ještě uvedla řecký pohár z roku 480 př. n. l. s kresbami sexuálních praktik, římský stříbrný pohár přibližně z prvního století našeho letopočtu, na kterém je zobrazen reliéf dvou nahých mužů v sexuálním aktu, pompejské nástěnné malby, na kterých jsou i vyobrazení penisu v erekci. Uměli bychom si snad představit něco podobného v současné době? V indických chrámech se dochovalo mnoho reliéfů znázorňujících tento akt, a to bez jakéhokoliv náznaku kritiky. K přirovnání k fotografii J. P. Witkina uvedu příklad mramorové sochy z Pompejí *Pan a*

koza zpodobňující boha Pana v sexuálním aktu s kozou. Z této části výstavy jsem tedy měla dojem, jako když se navracíme zpět k něčemu, co tu již bylo a co bylo s postupem času zrušeno a zakázáno. Podle mého názoru šlo o jistou dekadenci spočívající v návratu k pramenům historie.

Zákaz vstupu dětem do 15 let bez doprovodu dospělého byl logický a myslím i správný, jelikož k takovému typu výstavy je potřeba do jisté míry „pomocné ruky“, jak takový typ výstavy vnímat a jak na něj nahlížet.



Obrázek č. 16
Jeff Koons¹⁶

Felice – Led z cyklu *Made in Heaven* 1991



Obrázek č. 17
Joel Peter Witkin¹⁷
bez názvu

¹⁶ Obr. 16 „*Felice – Led*“ zdroj: <http://img.aktualne.centrum.cz/33/24/332482m-vystava-o-dekadenci-v-rudolfinu.jpg>

¹⁷ Obr. 17 Joel Peter Witkin zdroj: <http://orwellwasright.wordpress.com/2011/11/22/joel-peter-witkin-macabre-tableaux/>

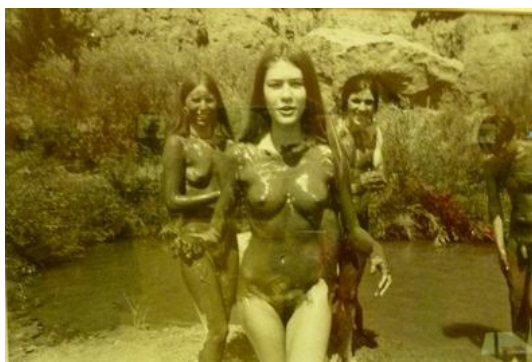
2.2 KONTROVERZE – Právní a etická historie fotografie

Další zmiňovaná výstava proběhla v Galerii Rudolfinum v roce 2011 a představila kolekci fotografií, které se staly v průběhu posledních 160 let předmětem soudních sporů. Uvedu zde pár autorů a jejich díla, která se tematicky propojují s tématem mé práce.

Začnu chronologicky od 70. let, kdy fotografka **Irina Ionesco** vyvolala pohoršení nahými fotografiemi své dcery a byla nařčena, že z ní udělala dětskou prostitutku. Ona se bránila tím, že fotografie jsou naprosto nevinné a že zachycují čistou nevinnou nahotu její dcery a v jejím pohledu je plno lásky. O dvacet let později publikovala knihu jejích fotografií s názvem *Chvála mé dcery Evy*. V USA zastavili šíření této knihy, což je dozajista spojeno s potíráním zločinů pedofilní povahy. Avšak toto potírání zločinu se dostalo do takových mezí, že se reprezentace dětské nahoty stává absolutním tabu, viz obr. č. 18. Má tedy umění právo toto tabu prolomit?



Obrázek č. 18
Irina Unesco¹⁸
Eva, Palais Mucha 1970



Obrázek č. 19
Larry Clark¹⁹
bez názvu 1970



Obrázek č. 20
Garry Gross²⁰
bez názvu 1975

V prvním souboru fotografií s názvem *Tulsa* obr. č. 19 **Larry Clark** ukazuje obraz mládí spojeného se sexem a násilím. V roce 1995 natáčí dlouhometrážní filmy, jeden z nich přináší provokativní obraz dospívající mládeže zahánějící nudu sexem, perverzemi a násilím. Ve svých fotografiích i filmech odhaluje realitu, kterou se snaží

¹⁸ Obr. 18 „*Eva, Palais Mucha*“ zdroj: osobní fotozánam z výstavy v Galerii Rudolfinum

¹⁹ Obr. 19 Larry Clark zdroj: osobní fotozánam z výstavy v Galerii Rudolfinum

²⁰ Obr. 20 Garry Gross zdroj: <http://www.kontroverze.eu/>

společnost ignorovat a zejména Amerika by tuto skutečnost ráda skryla. Ve Francii byl tento film cenzurován.

Garry Gross ve svém projektu nazvaném *Žena a dítě*, obrázek č. 20, zachytil desetiletou dívku, s jejíž matkou sepsal smlouvu na právo užívání těchto fotografií. Sama dívka se za několik let poté začala s fotografem soudit za ušlý zisk, za zastavení jejich distribuce a za zasahování do jejího soukromí. Její žádost byla zamítnuta s odůvodněním, že fotografie nejsou „sexuálně sugestivní“. Je zajímavé, jak případ od případu je nahlížení společnosti na danou věc rozdílné.

Robert Mapplethorpe v roce 1988 uspořádal výstavu, na které vystavoval fotografie zobrazující sadomasochistické akty, viz ukázka *Autoportrét* obr. č. 21. Několik obrazů bylo prohlášeno za obscénní a bylo hned po zahájení výstavy zabaveno policií. Během procesu se mělo rozhodnout, zda jsou jeho fotografie uměním nebo ne. Nakonec byl zproštěn obžaloby.

Ještě než vydal **Graham Ovenden** svou knihu *Stavy milosti*, vyvolal v roce 1992 rozruch a obvinění z obscénnosti fotografie, na které byla zachycena mladá Maud Hles obr. č. 22. Sama dívka, která v té době byla již starší, se snímku zastala a na tomto základě americké úřady vyhodnotily, že nejde o neslušné obrazy. Rok na to však byly jeho fotografie zabaveny ve Velké Británii. Ovenden musel při vyšetřování obhajovat své umělecké záměry. Snad i zásluhou podpory velkého množství umělců byl zproštěn obvinění. To nám opět ukazuje velkou citlivost tématu zobrazování dětské nahoty.

Annelies Štrba, která zachycuje svou rodinu, vyvolala v Anglii v roce 2002 rozruch se snímkem *Soňa ve vaně*, kde byla její tehdy 12letá dcera ve vaně. Galerii obsadili agenti Scotland Yardu a padlo obvinění z šíření pornografie. Po dohodě, kdy fotografie byla umístěna tak, aby nebyla vidět z ulice, bylo obvinění staženo.

Propagační fotograf **Steven Meisel** připravil v roce 2000 reklamní kampaň na parfém *Opium*. Snímek, viz ukázka č. 23, byl publikován v módních časopisech a na billboardech. Ve Velké Británii to však vyvolalo pohoršení z obscénního a ponižujícího zobrazení ženy. Na základě stížností byla reklama z billboardů odstraněna. V časopisech však mohla zůstat. Není to paradox?

V roce 2006 se **Rip Hopkins** zapojil do objednávky Musée d'Orsay, kdy byl pověřen vytvořením portrétů. Hopkins, každému z portrétovaných dal možnost zvolit si v museu místo a pózu, v jaké chce být vyfotografován. Muzeum poté udělalo výběr,

ale Hopkins tento akt považoval za cenzuru. Vztahy mezi nimi se vyostřili ještě víc poté, co ve vydání knihy o současné fotografii byly i dva snímky, které muzeum vyřadilo z důvodu, že podřívají důstojnost muzea.

Díky názvu „Kontroverze“ jsem očekávala trochu ožehavější výběr děl, což bylo možná způsobeno i předešlou výstavou „Dekadence now“, kterou jsem předtím také navštívila. V porovnání s touto výstavou byl tento výběr děl, z dnešního pohledu, velmi slabý. Ovšem z historického hlediska je potřeba uznat, že to kontroverzní být mohlo a také bylo. Na druhou stranu je až zarážející, co v nedávné minulosti, dalo by se říci skoro současnosti, vyvolávalo rozruch. Zároveň je to i v několika případech ukázkou jakési rozháranosti naší společnosti a mnohdy její rozdělení na dva tábory, jindy se zase společnost přesouvá z jedné názorové polohy do druhé.

Zde u této výstavy je již doporučení galerie mírnější a zní: „Vystavené snímky mohou šokovat. Pořadatel doporučuje, aby citlivé osoby, nezletilí a dále ti, kteří si nepřejí být konfrontováni se šokujícími snímky, zvážili návštěvu výstavy.“ (<http://www.galerierudolfinum.cz/cs/exhibition/kontroverze-pravni-eticka-historie-fotografie#info>, cit. 2012-04-24)



Obrázek č. 21
Robert Mapplethorpe²¹
Autoportrét 1978



Obrázek č. 22
Graham Ovenden²²
Maud Hewes 1984



Obrázek č. 23
Steven Meisel²³
Sofie Dahl pro Yves Saint Laurent 2000

²¹ Obr. 21 „Autoportrét“ zdroj: <http://antebellumgallery.blogspot.com/2012/03/robert-mapplethorpe-jack-fritscher.html?zx=965cee84f943d648>

²² Obr. 22 „Maud Hewes“ zdroj: osobní fotozáznam z výstavy v Galerii Rudolfinum

²³ Obr. 23 „Sofie Dahl pro Yves Saint Laurent“ zdroj: <http://www.galerierudolfinum.cz/cs/exhibition/kontroverze-pravni-eticka-historie-fotografie>

2.3 FIFTY-FIFTY – gender, porno a umění

Projekt výstavy byl představen v továrních prostorách na Praze 9 v roce 2008. Výstavy se zúčastnilo 20 umělců a šlo o zaměření se na pornografii v současném výtvarném umění. Kurátorům výstavy při výběru děl nešlo jen o zachycení nahoty, sexuálních pozic, perverze, ale i o umělecké a společenské stanovisko. Každý umělec k tomuto tématu přistoupil jinak a inspirace si vzal jak z kriticky přijímaného porna, tak i ze sexu a erotiky, které jsou v umění tematicky přijímány. Výsledkem tedy byla ukázka rozmanitosti tohoto společenského a mediálního i vizuálního fenoménu. Rozdělení výstavy do tří odstupňovaných sekcí: hard - porno, soft – erotika a umění bylo záměrné, aby tak mohlo zároveň dojít ze strany diváka i k jisté revizi a kritice tohoto rozdělení, které ne vždy je jednoznačné. Vizuálně-mediální svět má s tak delikátním tématem často problém a neví si rady. Kdo si přečetl název výstavy, nepřekvapil jej např. obraz Samuela Pauča obr. č. 24, kde je znázorněn, na dosti velkém formátu, úd u hlavy dívky. To jistě může evokovat návrat do již několikrát zmiňovaných starých Pompejí, kde na malbě nazvané *Božský falus* je znázorněn obří penis v erekci.



Obrázek č. 24
Samuel Pauč²⁴

Na výstavě bylo dále možné zhlédnout například sérii sedmi fotografií znázorňující 7 dní v týdnu a 7 různých způsobů ženského sebeuspokojování. Tato série ve mně evokuje návrat do historie, vezmu-li v úvahu přirovnání k jedné z prvních a nejstarších příruček popisujících polohy při sexu, a to Kámasutru, kterou někdy ve 4. století napsal mnich a básník Vátsjájana dle pramenů, které zdědil od starších mnichů.

²⁴ Obr. 24. Samuel Pauč. zdroj:

<http://picasaweb.google.com/exhibit.vystavy/FIFTYFIFTYPodtitulemGenderPornoAUmN#5255490358417806722>

Kniha má nejen vysokou hodnotu literární, ale i výtvarnou. Název knihy Kámasutra spočívá ve složení 2 slov, a to Kama tzn. láska a Sutrá tj. technika. Ilustrace se sice zachovaly jen z pozdějších svazků, ale i v nich byly kresby velmi názorné. Z dnešního pohledu by se dalo uvést až hardcorové.

Mezi díly výstavy se nacházely i plastiky, např. mužský pohlavní orgán v nadživotní velikosti vznášející se nad hlavami návštěvníků a osedlaný kohoutem. Moje asociace se tentokrát propojila s římským basreliéfem ze 7. století, na němž je mužský pohlavní orgán s křídly, osedlán a držen na uzdě ženou. Na výstavě bylo mnoho dalších různých ztvárnění, např. komiksové podání s komentářem a podobně. Nemohu říci, že by to pro mě bylo nějak šokující či pohoršující, spíše to byl pro mě opět návrat k otevřenosti, která tu kdysi byla a nyní se pouze dostává do různých a jiných kontextů.

2.4 NAHOTA V KNIHOVNĚ - projekt Guerrilla Revers

Sedm mladých studentů rozvíjelo od podzimu roku 2008 pod křídly Kabinetu informačních studií a knihovnictví Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně projekt Guerrilla Readers – projekt na lepší způsob marketingového oslovení lidí v hromadě konkurence se záměrem změnit fakt, že návštěvnost knihoven klesá. Způsob marketingu nazývaný guerilla postupuje podobně jako partyzánská záškodná skupina: využívá netradičních kanálů, je provokativní, poměrně agresivní a často na hraně toho, co je pro reklamu povoleno (například černý výlep). Obvykle ke své prezentaci využívá různých veřejných prostranství – nároží, zábradlí, chodníků, ale třeba i kukátek na dveřích. Hlavní charakteristikou guerilla marketingu je překvapivost – něco, co nečekáte, co upoutá vaši pozornost, u čeho vás v první chvíli možná ani nenapadne, že je to vlastně reklama. Pro tuto netradiční formu marketingu obvykle není nutný nijak velký rozpočet. Potřebujete především originální nápad a odvahu nápad uskutečnit. Tato skupina se rozhodla, že se nějak musí reagovat na zmenšující se procento návštěvnosti knihoven a ukázat zároveň jeden z možných pružných a novodobých marketingových tahů, který by mohl pomoci v neustále rostoucí konkurenci mezi institucemi zabývajícími se poskytováním informací. Vsadili na spojení, které by se dalo vyjádřit slovy „knihovna je sexy“. Vytvořili kalendář aktů nafocených v prostorách knihovny. Fotografie jsou podle mého názoru velmi vkusné a nikoho neurážející, přesto se našlo i několik negativních ohlasů na nevhodnost tohoto počínu.

2.5 TROCHU NĚHY, PROBOHA! - Dave St-Pierre Company

Kanadský provokativní choreograf Dave St-Pierre se proslavil nejen výrazovým tancem pro svou fyzickou extrémnost, která choreografický jazyk posouvá někam dál, ale i pro své poslání vyjádřit vzestupy a pády lidské zkušenosti. Jeho inscenace spočívají v tom, že tanečníci jsou většinou po celou dobu vystoupení nazí. Toto počínání vzbuzuje rozruch, pohoršení, ale i obdiv a uznání. Projevy a emoce vyjádřené tancem v naprosté nahotě mají otvírat dveře společenskému tabu. Nejenže je zde návrat k jisté nahotě Adama a Evy, jde zde o něco víc, o hlubší prožitky nahoty. Pohled na aktéry, kteří tančí, běhají, plazí se po zemi, třesou se a různě se o sebe otírají a dotýkají se, na mě působí opravdu emotivně, a to ve smyslu jak pozitivním tak negativním. Možná bych toto vyjádřila slovy, že lidské tělo bez oděvu je v podstatě neutrální až tak moc, že nás to může až děsit a může to v nás vytvářet až beznaděj, protože nevíme, jak se s tím vypořádat. Vystoupení *Trochu něhy, proboha!*, které je druhým pokračováním v trilogii poznání utopie a dystopie, bylo uvedeno v Anglii v roce 2011. Vystupuje v něm 20 nahých tanečníků, mužů i žen různého věku a váhy, kteří neskrývají naprosto nic, proto také byla tato show doporučena až od 18 let. V celé show prý jde o snahu vytvořit syrovou fyzickou intimnost mezi tanečníkem a publikem. Nemá jít o erotickou show, divák se má bavit a smát. Vnímání nahoty však může být člověk od člověka různé. Choreografové v uměleckém vyjádření mohou cítit politické, estetické nebo psychické motivy. Avšak běžný divák může pociťovat vzrušení, trapnost nebo znechucení. Na jednu stranu nejde jen o diváka, v tomto případě jde i o protagonisty, kteří předstupují před publikum tak, jak byli stvořeni, což vyžaduje kus odvahy, přesvědčení a nadšení. Reakce jsou prý různé, někdo se směje nad komičností scén, někdo si zakrývá tvář a někdy i dokonce někdo doslova uteče. To, co se někomu může zdát obscénní, jiný slaví jako vítězství naprosté přirozenosti a dávají hold vysokému umění. Dá se tedy říci, že kde končí hranice studu, tam začíná umění? Nicméně opět nutno dodat, že se zde nebudeme o něčem, co by se v historii svým způsobem neobjevilo. Například již v divadelní komedii „*Lysistrata*“, napsané básníkem Aristofanem z 4. stol. př. n. l., byli některé scény předváděny polonahými herci a herečkami. Mé první setkání s tímto typem vystoupení proběhlo v roce 2003, kdy jsem navštívila v Cambridge GB divadelní hru *The blue room*, kde v určitých pasážích hráli herci zcela nazí. Byla to pro mě velmi zajímavá zkušenost, co se týká pocitů, ale rozhodně nemohu říci, že by byla negativní.

2.6 FIGURAMA

Myslím, že je nutné nezapomenout na projekt Figurama, ale naopak ho vyzdvihnout. Figurama je mezinárodní projekt zaměřený na figurální tvorbu (kresba, malba, socha), který vznikl v roce 2001 z iniciativy akademického malíře Karla Pokorného (Fakulta architektury, Vysoké učení technické v Brně) a prof. Borise Jirků (Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze). Tento původně jednorázový projekt se rozrostl do neuvěřitelných mezinárodních rozměrů a již se každoročně opakuje. Ke každému ročníku je vydán obsáhlý katalog (který může sloužit i jako výukový materiál), v tomto roce přibyla novinka online katalogu. Taktéž je vždy k tomuto projektu cyklus výstav. *„Některé z výstav studentských figurálních prací jsou také doplněny o část pedagogickou nazvanou ARTELERIE. U příležitosti hostování výstav v zahraničí jsou také zpravidla pořádány workshopy a přednášky zaměřené na figurální kresbu. Tento projekt má za cíl mapovat a porovnávat přístup ke ztvárnění lidského těla na jednotlivých participujících vysokých uměleckých školách. FIGURAMA však plní i další důležitý úkol, vede studenty k pochopení, že kresba, včetně té figurální, je nepostradatelnou součástí většiny uměleckých oborů i v dnešní době převahy nových médií. Učí je novému způsobu vnímání lidského těla, podporuje jejich tvarovou zásobu, krešbné dovednosti a pomáhá rozvíjet jejich myšlení a kreativitu.“* (<http://figurama.cz/figurama/neco-o-me>, cit. 2012-04-24)

Šíří mezinárodního působení doloží seznam zúčastněných škol: Západočeská univerzita v Plzni/ČR, Universita Miami / USA, Fakulta výtvarných umění Vysokého učení technického v Brně / ČR, Akademie výtvarných umění v Katovicích / PL, Technická univerzita ve Valencii / ES, Birmingham-Jižní univerzita /USA, Buffalo State College New York / USA, Ostravská univerzita v Ostravě / ČR, České vysoké učení technické v Praze / ČR, Maďarská akademie výtvarných umění v Budapešti / HU, Vysoká škola výtvarných umění v Bratislavě / SK, Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Mohuči / DE, Akadémie Umění v Banskej Bystrici / SK, Akadémia Sztuk Pięknych w Poznaniu / PL, Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně / ČR, Akademie výtvarných umění v Praze / ČR, Univerzita Pardubice /ČR, Univerzity J. E. Purkyně v Ústí nad Labem / ČR, Univerzita v Lublani / SL, Wako University, Tokyo / JP.

2.7 JAK TO VIDÍM JÁ

Jak titulěk uvádí, má se jednat o můj úhel pohledu. Mé vyjádření bude poměrně stručné a spíše naznačující to, čemu se budu věnovat v následující kapitole. V této kapitole záměrně nechávám prostor pro vytvoření si názoru, každý sám za sebe. Tento výběr akcí může dát každému možnost si udělat trochu přehled, v jakém rozpoložení se nachází tato oblast. Každopádně nám ukazuje, že téma nahoty je stále přítomné a dosti otevřené. Je nutné si uvědomit, že obraz, který přijímám, není pasivní záležitostí, nýbrž velmi aktivní záležitostí. Obraz, který přijímám, vlastně zároveň spoluutvářím osobním, individuálním vnímáním daného obrazu. Toto individuální vnímání je na základě osobních zkušeností. Primárně naše zkušenosti nasáváme v rodině. Naše vnímání a pohledy na nahé tělo v nás vzbuzují mnohdy pocity něčeho špatného a nevhodného. Přikláním se tedy k názoru Jána Šmoka, a to pokusit se vychovávat tak, abychom se nemuseli cítit sklíčeně, ale ani apaticky při pohledu na různou formu nahoty. Dnes, kdy je nahota každodenní záležitostí, není tedy až výstražnou nutností učit se, jak nahlížet na nahotu. Naučit se, jak odhalovat v zobrazení tělesnosti kvalitu i nekvalitu, estetiku, či v ní objevovat poselství, číst myšlenky a porozumět? Umět se v tom velkém množství nahého zobrazení orientovat a umět si vybírat to, co nás obohacuje. Kde je možné získat nějakou reflexi na toto téma? Kdo o tom s námi bude hovořit, kdo to bude s námi rozebírat a kde? Pokládám si tedy otázku, zda by sekundární složkou, kde dojde k seznámení se s tělesným zobrazením a nasměrováním ke správnému vnímání, neměla být instituce, tedy škola? Vzhledem k dnešní době a všem souvislostem se přikláním k tomu, že by škola tuto roli měla přijmout a zastat. Samozřejmě, na to navazuje hned další otázka, a to daleko citlivější. Kdy, v jakém horizontu věku žáků by se případně měla nahota představovat ve školních podmínkách a jakým způsobem? Nad těmito otázkami se můžete zamyslet, stejně tak, jako to já učiním v další kapitole.

Na závěr této kapitoly si dovolím uvést jednu anekdotu, nad kterou se docela hodně lidí v internetové diskuzi shodlo, že vystihuje dnešní dobu, a dovolím se k tomuto názoru trochu připojit: Potkají se dvě šestileté holčičky a jedna povídá té druhé. „Včera u transformátoru jsem viděla Petrův penis.“ „Aha“, řekne ta druhá. „A co je to ten transformátor?“

3. DEVULGARIZACE NAHOTY

Nahota je pro mě něco přirozeného. Osobně nezacházím až tak daleko jako naturisti tzn. skupina osob holdujících přírodě, jejíž příznivci chodí nazí. Přesto, že nepatřím k této skupině, nemám žádné hlubší předsudky k nahotě. Samozřejmě respektuji, že každý má právo na svůj názor a že každá společnost má své tradice, svou kulturu. Jako příklad lze uvést kulturu divochů. Právě ti jsou, z našeho pohledu moderní civilizace, nejvíce mravně uvolnění. Nahota je pro ně stále naprosto přirozenou záležitostí. A ve většině případů, například v dokumentárních snímcích, hledíme na zcela odhalené divochy jako na něco naprosto přirozeného. Nemáme jakýkoliv problém s přijutím takovéto nahoty. Už i v počátcích fotografie, kdy byl jakýkoliv fotografický akt tabu, se veřejně mohly vystavovat a prezentovat pouze fotografie nahých lidí pořízených z dalekých cest. Tedy první dokumentární fotografie domorodců různých původních kmenových kultur Ameriky, Afriky a Oceánie. Nikdo na takovou fotografii nenahlížel jako na něco vulgárního. Jinou věcí je však pohled na nahotu, pokud se týká otázky krásy a ošklivosti. To je věc druhá, kterou se zde nechci zabývat. Na svět prostě přicházíme nazí a po dlouhou dobu historie bylo naše zahalování minimální a nahota přirozená. Tělo jako takové, tedy i v nahé formě, je neoddělitelně spjato s každým jedincem. „*Věc není nikdy oddělitelná od vnímajícího, nikdy nemůže skutečně být jen o sobě, neboť všechny její artikulace jsou právě jen naší vlastní existencí.*“ (Merleau-Ponty, M., *Phanomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1966, s. 370. In *Kvalita života a tělesnost*. vydala Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, Praha 2002, s. 41). Právě proto, ať si to uvědomujeme nebo ne, se otázka nahoty osobně týká každého z nás, a možná právě proto je vůči ní zastáváno velké množství rozmanitých a individuálních postojů. Samozřejmě vedle osobního názoru panuje ve společnosti i jakýsi kolektivní názor. Už jen tím, že je považováno za přirozené na veřejnosti prezentovat především oblečené lidské tělo, dáváme prezentované lidské nahotě nádech něčeho nepřirozeného, ba až vulgárního. Ačkoliv právě nahé lidské tělo je tou nejpřirozenější složkou našeho života. Je neutrální i přesto, že „*Nahota je v podstatě taky takovým oblekem.*“ (PETRASOVÁ, MACHALÍKOVÁ, 2010, s. 108) Dá se ztvárnit v mnoha různých polohách výrazu,

pokaždé může vypovídat o něčem jiném a zároveň je i společností předepsán určitý ideální trend vzhledu nahého lidského těla, stejně tak jako je předepisován v módě.

Samozřejmě, že velmi záleží na kontextu, v jakém je nahé tělo prezentováno. Podle mého názoru by se k nahému zobrazení mělo v první fázi přistupovat bez předsudků, a až poté dle daného kontextu formovat názor. *„Jen ve zvláštní uvolněnosti, již říkáme svoboda, je možné se setkat s krásou a pravdivostí. Michelangelův David viděný mikroskopem nevydá svůj estetický náboj. Pravým zakládajícím důvodem bude i v této chvíli celek. Každá danost vydá svůj obsah jen na pozadí celku.“* (HOGENOVÁ, 2002, s. 10) To znamená se na dané vyobrazení lidské nahoty podívat nejprve jako na celek ve všech historických, společenských a kulturních souvislostech. Až poté bychom měli zformovat náš konečný soud, který budeme zaujímat vůči jakémukoliv vyobrazení nahoty. Jednoznačně zastávám názor, že v první fázi by náš přístup měl být otevřený pro vytvoření si komplexnějšího osobního názoru, abychom byli schopni devulgarizovat pojem nahoty. Mám pocit, že stále ještě v naší společnosti existují dozvuky kdysi dávno v historii nastoleného puritánství, kdy jakékoliv nahé zobrazení bylo automaticky spojováno se sexem a něčím nepřipustným, někdy až možná zbytečně zvlulgarizovaným.

Velmi mě překvapila událost, o které jsem se dočetla v jedné internetové diskusi, která proběhla v roce 2009 na jednom moravském gymnáziu. Škola uspořádala ve škole výstavu obrazů akademického malíře doc. Daniela Balabána. Náboženský námět byl pojat formou aktu. Někteří rodiče byli zděšeni a pohoršeni nad tím, že se jejich děti dostanou do konfrontace s něčím takovým. Jedna matka třináctileté dívky, žákyně dané školy, vyslovila na webovém portále pochybnost, že by dcera byla schopná docenit a pochopit takovéto prezentování lidského nahého zobrazení. Matka se vyjádřila, že takové věci patří do galerií a výstavních sálů, nikoliv však do školy. Při stížnostech přímo ve škole se jí učitel snažil vysvětlit, že jde zejména o umění, a současně uklidnit tím, že téma dětem vysvětlují a mluví o něm. Její dcera však na takový projev nahoty nahlíží údajně jako na sprosté věci a nikoliv umění. Matka se na závěr vyjádřila, že řeší problém, jak to dceři podat a vysvětlit. Pro mne z toho vyplynulo, že k pochybení došlo již v puritánském pojetí výchovy v rodině dívky, a to mi potvrdilo opodstatněnost a přínos mé práce.

3.1 PORNOGRAFIE A JEJÍ HRANICE

Někomu by se mohlo zdát nepatřičné, že sem zařazuji úvahu nad pornografií a jejími hranicemi. Mně osobně dané téma přijde důležité. Jakákoliv nahota se pohybuje blízko těchto hranic, nebo i za nimi. To, do jakých míst na pomyslné škále ji zařadíme, záleží v podstatě na individuálním úsudku každého jedince, přestože je nastaven určitý společenský, kolektivní názor, podle kterého se naše společnost více méně řídí. Takže jako první zmíním novodobou definici slova pornografie: *„Zpravidla jde o neumělecká díla (filmy, literatura apod.) znázorňující bez obalu lidské tělo a sexuální chování s cílem podněcovat sexuální touhu.* (Slovník současné češtiny, autorský kolektiv pracovníků Ligea s.r.o., Ligea s.r.o., Brno 2011, ISBN: 978-080-087471-27-2). Na internetu pod zadaným heslem nacházíme, že jde o *„necudné, oplzlé, jednostranné užití motivů sexu a pohlaví, porno“* (<http://www.slovník-cizich-slov.net/pornografie/> cit. 2012-20-05) V průběhu let se definice tohoto slova více či méně lišily, ale každopádně tento výraz byl, je a nejspíš nadále bude brán v hanlivém významu. A to i přesto, jak se zdá, že společensky směřujeme k větší toleranci. Dokladem toho může být i to, jak definici pornografie z roku 2002 zakončuje encyklopedie Universum slovy: *„Rozhodnutí, zda se jedná o pornografii, či nikoli, závisí na posouzení díla v jeho komplexnosti, způsobu a formě jeho užití.“* (POŠTULKA, Vladimír. In *Dějiny pornografie*. s. 13) Právě velmi často u některých uměleckých děl, zobrazujících lidskou nahotu, vzniká polemika, zda jsou uměleckými díly, či nikoliv. A proto, zaobírám-li se aktem, nelze toto téma vypustit. Jak už bylo zmiňováno, v průběhu historie se náhled na nahé vyobrazení lišil. Co pro jednu etapu historie bylo naprosto normální a přirozené, pro druhou etapu bylo něco naprosto nepřijatelného. Některá díla, která v minulosti budila rozruch, jsou dnes naprosto legitimně přijatá, a naopak se těmto dílům obdivujeme. Zajímavé je, že některá díla dříve legitimně bráná, jako například Pompejské výmalby, dokážou ještě i dnes vzbudit zájem až rozruch. A to nám ukazuje, že i přes veškeré definice jsou hranice tohoto pojmu velmi pohyblivé a hodně záleží na individuálním přístupu. Jak Ján Šmok zmiňuje ve své knize *Akt vo fotografii*, i Venuše či antická socha může působit na nekultivovaného diváka pornograficky. Přesně tak osobní přístup z něčeho vychází, i když vychází z nekultivovanosti.

„Nahota není pornografie“ s tímto heslem na internetu bojují příznivci čínského výtvarníka Aj Wej-weje, kterého tamní čínská vláda od konce loňského roku vyšetřovala za šíření pornografie. Tento výtvarník se nechal zcela nahý vyfotografovat se čtyřmi obnaženými ženami, jako projev tvůrčí svobody. Tuto fotografii, kde skupinka naháčů sedí na židlích, pak zveřejnil na internetových stránkách jako umělecké dílo. Tento počin jej stál uvěznění a vládní vyšetřování nejen sebe, ale i svých spolupracovníků. U veřejnosti jeho pohnutka vyvolala obrovskou vlnu loajality a nesouhlasu s takovýmto pohledem na nahotu. Na podporu výtvarníka jeho fanoušci na webových stránkách vyvěsili desítky fotografií, kde různě zachycují svou nahotu a přidávají komentáře, že nahota není pornografie. S čímž také jedině souhlasím.

3.2 ANALÝZA OTÁZEK V NÁVAZNOSTI NA (RVP)

Rámcový vzdělávací program (dále jen RVP) je kurikulární dokument a norma vydaná Ministerstvem školství se zakotvením v zákoně č.561/2004 Sb., o předškolním, základním, středním, vyšším odborném a jiném vzdělávání pro vzdělávání žáků od 3 do 19 let. Tyto dokumenty mají dvě úrovně – státní a školní. Státní úroveň RVP vymezuje závazný rámec vzdělávání pro jeho jednotlivé etapy vzdělávání. Školní úroveň je na základě RVP, podle kterého se má řídit každá škola v České republice při tvorbě vlastního Školního vzdělávacího plánu. Je to obecný rámec výchovy a vzdělávání.

3.3 UMĚNÍ A KULTURA

V návaznosti na Rámcový vzdělávací program je nutné u tohoto tématu nahlédnout do vzdělávací oblasti Umění a kultura. Pomocí umění a kultury se zařazujeme do kulturní society a vymezujeme se v ní. V této oblasti se setkáváme i s estetickou funkcí. Náš estetický pocit je osobní, kdy ve svých smyslech vnímáme libost či nelibost. Vzdělávání v oblasti umění a kultury nám přináší umělecké osvojování světa. *„Kultura je neoddělitelnou součástí každodenního života. Kultura, jako procesy i výsledky duchovní činnosti, umožňující chápat kontinuitu proměn historické zkušenosti, v níž dochází k socializaci jedince a jeho projekci do společenské existence.“* (Rámcový vzdělávací program pro základní vzdělávání, Praha: VÚP, 2005, s. 56)

Do oblasti umění a kultury patří i vzdělávací obor Výtvarné výchovy. *„V první fázi“ (1. stupeň základního vzdělávání) tohoto oboru se žáci seznamují prostřednictvím činností s výrazovými prostředky výtvarného umění. S nimi se učí tvořivě pracovat, užívat je jako prostředků pro sebevyjádření. Poznávají zákonitosti tvorby, seznamují se s vybranými uměleckými díly, učí se je vzhledem ke svým zkušenostem chápat a výpovědi sdělované uměleckým dílem rozpoznávat a interpretovat.“* (Rámcový vzdělávací program pro základní vzdělávání, Praha: VÚP, 2005, s. 56)

„Ve druhé fázi“ (2. stupeň základního vzdělávání) nastává širší nazírání na kulturu a umění. V potaz se berou už i historické souvislosti a společenské kontexty ovlivňující

umění a kulturu. Inspirací k činnostem se mají stát jak samostatné znakové systémy, tak i literární, divadelní, filmová i multimediální tvorba.

Výtvarná výchova pracuje s vizuálně obraznými znakovými systémy, které jsou nezastupitelným nástrojem poznávání a prožívání lidské existence. (Rámcový vzdělávací program pro základní vzdělávání, Praha: VÚP, 2005, s. 57) Což je nonverbální komunikace, při které se snažíme rozvíjet a uplatňovat vlastní vnímání, cítění, myšlení, prožívání, představivost, fantazii, intuici a invenci. Žák se podle RVP má vést k: „pochopení umění jako specifického způsobu poznání a k užívání jazyka umění jako svébytného prostředku komunikace, chápání, umění a kultury v jejich vzájemné provázanosti jako neoddělitelné součásti lidské existence a spoluvytváření vstřícné a podnětné atmosféry pro tvorbu, pochopení a poznání uměleckých hodnot v širších sociálních a kulturních souvislostech, tolerantnímu přístupu k různorodým kulturním hodnotám současnosti a minulosti. Uvědomování si sebe samého jako svobodného jedince; k tvořivému přístupu ke světu, k možnosti aktivního překonávání životních stereotypů a k obohacování emocionálního života. Zaujímání osobní účasti v procesu tvorby a k chápání procesu tvorby jako způsobu nalézání a vyjadřování osobních prožitků i postojů k jevům a vztahům v mnohotvárném světě.“ (Rámcový vzdělávací program pro základní vzdělávání, Praha: VÚP, 2005, s. 57)

V rámci rozvíjení smyslové citlivosti je důležitý i rozvoj smyslových účinků vizuálně obrazného vyjádření, jak v umělecké výtvarné tvorbě, tak fotografii, filmu, tiskovinách, televizi, elektronických médiích a reklamě, výběr, kombinace a variace ve vlastní tvorbě.

V rámci uplatňování subjektivity má být výtvarná výchova nejen prostředkem pro vyjádření emocí, pocitů, představ a osobních zkušeností, ale i schopnosti rozlišení typu vizuálně obrazného vyjádření. Na tomto základě pak schopnost výběru a uplatnění ve vlastním tvůrčím záměru z hlediska jejich vnímání a motivace při uplatňování vlastní tvůrčí činnosti.

V rámci ověřování komunikačních účinků je potřeba umět si vytvořit a zdůvodnit osobní postoj, mediální prezentaci, respektování záměru autora a proměny komunikačního obsahu jako záměry tvorby a proměny obsahu vizuálně obrazných vyjádření v historických, sociálních i kulturních souvislostech.

3.4 MEDIÁLNÍ VÝCHOVA

Další důležitou složkou RVP jsou průřezová témata, která reprezentují okruhy aktuálních problémů současného světa. Svým charakterem se stávají významnou, nedílnou součástí základního vzdělávání a důležitým formativním prvkem. Průřezová témata pomáhají rozvíjet osobnost žáka především v oblasti hodnot. *„Tematické okruhy průřezových témat procházejí napříč vzdělávacími oblastmi a umožňují propojení vzdělávacích obsahů oborů. Tím přispívají ke komplexnosti vzdělávání žáků a pozitivně ovlivňují proces utváření a rozvíjení klíčových kompetencí žáků.“* (Rámcový vzdělávací program pro základní vzdělávání, Praha: VÚP, 2005, s. 81)

Ve spojitosti s mým tématem se zaměřím na průřezové téma mediální výchovy. Všeobecný význam mediální výchovy spočívá v získávání poznatků a dovedností, týkajících se mediální komunikace a práce s médii. *„Pro uplatnění jednotlivce ve společnosti je důležité umět zpracovat, vyhodnotit a využít podněty, které přicházejí z okolního světa, což vyžaduje stále větší schopnost zpracovat, vyhodnotit a využít podněty přicházející z médií.“* (Rámcový vzdělávací program pro základní vzdělávání, Praha: VÚP, 2005, s. 92) Zejména v dnešní době mají média velmi výrazný vliv na chování jedince a společnosti, i na utváření a kvalitu životního stylu. Je důležité umět jakékoliv sdělení správně vyhodnotit a umět jej zařadit, k čemu má sloužit, jestli např. k informování, přesvědčení, manipulaci či k pobavení, rozlišit mezi „faktickým“ a „fiktivním“ obsahem. *„Mediální výchova má vybavit žáka základní úrovní mediální gramotnosti a je zaměřena na systematické vytváření kritického odstupu od mediálního sdělení a na schopnost interpretovat mediální sdělení z hlediska jeho informační kvality. Vztah ke vzdělávací oblasti v Umění a kultury je založen na vnímání specifické „řeči“ znakových kódů, jež média užívají, a jejich kombinací, a to nejen přirozeného jazyka, ale i obrazu a zvuku.“* (Rámcový vzdělávací program pro základní vzdělávání, Praha: VÚP, 2005, s. 92) Takže dané průřezové téma se netýká jen slovního projevu, ale i obrazového projevu. *„Přispívá ke schopnosti vnímat, interpretovat a kriticky hodnotit artefakty umělecké i běžné mediální produkce.“* (Rámcový vzdělávací program pro základní vzdělávání, Praha: VÚP, 2005, s. 92). Přínosem tohoto průřezového tématu je získání schopnosti se samostatně a úspěšně zapojovat do mediální komunikace, rozvíjení schopnosti kritického odstupu a analytického přístupu k mediálním obsahům,

rozlišení zábavných a „bulvárních“ prvků sdělení s cílem umění využívat potenciál médií ke kvalitní zábavě a získávání informací. *„Napomáhá k uvědomění si možnosti svobodného vyjádření vlastních postojů a odpovědnosti za způsob jeho formulování a prezentace.“* (Rámcový vzdělávací program pro základní vzdělávání, Praha: VÚP, 2005, s. 93). I tento okruh obsahuje nabídku témat činností, námětů a v kompetenci každé školy je možnost výběru témat a způsobu zpracování. *„Tematické okruhy receptivních činností: kritické čtení a vnímání mediálních sdělení, interpretace vztahu mediálních sdělení a reality, stavba mediálních sdělení (například skladba a výběr sdělení v časopisech pro dospívající, srovnávání titulních stran různých deníků), vnímání autora mediálních sdělení, fungování a vliv médií ve společnosti. Tematické okruhy produktivní činností: tvorba mediálního sdělení, práce v realizačním týmu.“* (Rámcový vzdělávací program pro základní vzdělávání, Praha: VÚP, 2005, s. 93)

3.5 ANALÝZA OTÁZEK

Nahlédneme-li do výchovy devatenáctého a první poloviny dvacátého století, zjistíme, že témata jako těhotenství, porod, pohlavní styk, ale i nahota byla stále tabu. Což však vedlo k naprosté nevědomosti mladých lidí. Ale někteří výtvarníci na toto téma měli otevřenější názor a přístup, jako např. sochař Rodin. Uvědomoval si velice dobře, jakou roli může sehrát umělecké dílo a přál si, aby jeho díla byla uznávána a veřejně vystavována na veřejných místech. Zejména pak, aby zaujala široké publikum a vychovávala mládež. *„Taková díla byla samozřejmě figurální, protože jen pomocí obrazu lidské postavy lze podle tradiční estetiky vyjádřit oduševnělou krásu. Právě kánon byl nepochybně důležitým prostředkem strukturace v dějinách zobrazování v souvislosti s teorií proporce.“* (WITTLICH. P., tělesnost a figurální kánony v sochařství 19. století. In *Tělo a tělesnost v české kultuře 19. století: sborník příspěvků z 29. ročníku symposia k problematice 19. století Plzeň 26. - 28. února 2009*. Praha: Academia, 2010. s. 198-199) Můžeme si tedy všimnout výchovného aspektu, kdy: *„Krásné formy měly tříbit dobrý vkus a vybraná umělecká díla antiky měla učit vnímat krásu forem lidského těla už od raného dětství.“* (WITTLICH. P., tělesnost a figurální kánony v sochařství 19. století. In *Tělo a tělesnost v české kultuře 19. století: sborník příspěvků z 29. ročníku symposia k problematice 19. století Plzeň 26. - 28. února 2009*. Praha: Academia, 2010. s. 226) Jak je vidět, na jedné straně stále bylo ještě spousta věcí tabu. Na straně druhé vštěpování antické estetiky bylo přípustné, a to právě přes formu lidského těla antických soch. Zároveň tímto docházelo k prosazování a preferování určité krásy těla jako určitého ideálu. Nyní naše postmoderní společnost hlásá a ukazuje odlišnost, ale zároveň si můžeme všimnout i jakéhosi trendu normy, jak má vypadat ideální nahé lidské tělo. Prezentace lidského nahého těla, či nahoty je obzvláště patrná v médiích, kdy se lidská individualita tělesnosti přeměňuje na masu. Kdy jsou preferované určité proporce lidského těla, což je nejpatrnější na ženském těle, u kterého je velmi často přehnaně prezentováno štíhlé tělo s velkým poprsím. Mediální výchova se tohoto tématu dotýká velmi úzce právě z důvodu, že právě v médiích se můžeme setkat s velkým množstvím prezentované nahoty. Musíme si uvědomit, že nyní probíhá výchova a vzdělávání ve věku techniky, v době globálního přístupu k jakémukoliv druhu informací. Podle mého názoru se tedy musí poukázat na problém s různorodými

formami vyobrazení nahého lidského těla kolem nás. Dnes je nahota v nejrůznějších médiích velmi často prezentována jen v sexuálním spojení a to se poté odráží na celkovém nazírání na nahotu jako takovou. Navíc je většinou spojení nahoty a sexu naprosto prvoplánové. *„Důležité je si uvědomit, že na diváka působí i to, co je společné všem obrazům přicházejícím z veřejných vystupování, tj. jejich společný styl, pozadí, horizont a to je právě to, co pak determinuje lidské chování v nejrůznějších situacích, aniž by se tento styl stal uvědomělou součástí lidské reflexe.“* (HOGENOVÁ, 2002, s. 231) A právě to, jak se setkáváme v médiích s tímto prvoplánovým přístupem, působí na nás, zároveň prostupuje a podřizuje si naši společnost. Neuvědoměle máme možná vštípenou podvědomou normu, kterou pak uplatňujeme. Máme-li například zafixováno, že ženské tělo má, např. v reklamě, lákat zákazníky primárně jen na své sexuální vyzařování, můžeme očekávat, že podvědomě s tímto pocitem v rámci prekonceptu budeme částečně přistupovat i k jinému než jen reklamnímu zobrazení ženského těla. Proto si myslím, že máme velkou zodpovědnost za naši prezentaci prostřednictvím médií, ale i za to, jak budeme vnímat přicházející podněty skrze různá média. Myslím, že je nezbytné se v tomto ohledu vzdělávat, abychom byli schopni kritického hodnocení. Právě mediální výchova by nám měla pomoci se zorientovat i v této oblasti vnímání nahoty. Bizarně v tomto tématu zobrazování nahého lidského těla panují dva protipóly. Jedním je jakési masové odtajnění znázornění nahého lidského těla a druhým je stálé udržování určitého tabu a sociálního zákazu, co se týče tohoto tématu. Děti se paradoxně mohou s nahotou setkat kdekoliv, v televizi, na internetu, v časopisech, ale na druhou stranu můžeme vidět, že je ještě stále mnohdy problém s nimi veřejně diskutovat na toto téma. Dalo by se říci: *„Extrém přitahuje extrém: člověk se v žádném z nich necítí dobře. Necítíme se dobře, jsme-li sevření puritánskou morálkou, ani pod tlakem zveřejnění toho, co má zůstat zastřené.“* (*Sex a tabu v české kultuře 19. století*, 1999, s. 66) Samozřejmě ani vně, ale ani uvnitř nás samotných, by tato intimita neměla vyvolávat extrémní stud a ani extrémní nestoudnost. K utvoření správné percepce vůči nahému lidskému tělu bychom tedy měli vycházet primárně už ze zázemí rodiny. Rodina je velmi silná složka, která v každém jedinci zanechá velice silný základ. Můžeme to přirovnat k tomu, když *„z mýtů a pohádek přichází rytmus a tvary, které proniknou hluboko do duše a posléze velmi nenápadně pretendující do naší devize, aniž bychom o tom vždy výslovně věděli“.*

(HOGENOVÁ, 2002, s. 10) Aby tedy nastalo u jedince správné vnímání lidského těla, je zapotřebí několika faktorů. Jedním z nich je již zmíněné zázemí rodiny, kde by došlo k vhodné zkušenosti s nahým tělem, a druhým faktorem instituce, kde by došlo k podněcování a vnímání lidského nahého těla ve větších souvislostech, v kontextu, a to jak historickém, uměleckém, biologickém, fyziologickém i estetickém. *„Je velmi důležité, aby kontexty, celky a celek byly v duši dospívajícího, v duši dospělého.“* (HOGENOVÁ, 2002, s. 10)

V předchozí kapitole jsem si položila otázku, zda by sekundární složkou, kde dojde k seznámení se s tělesným zobrazením a nasměrováním ke správnému vnímání, neměla být právě instituce, tedy škola. Vzhledem k dnešní době a všem souvislostem, které jsem v této části již zmínila, se přikláním k tomu, že by škola tuto roli měla přijmout a zastat. A proto velmi oceňuji představu Jána Šmoka, o které se zmiňuje ve své knize „Akt vo fotografii“. Musím podotknout, že kniha je z roku 1986, tedy z mého pohledu byly myšlenky z této knihy velmi pokrokové. *„Predstavme si školu, v ktorej sa deti na hodinách kreslenia už pred pubertou zoznámia s nahým telom do takej miery, že pro ne už neskrýva tajnosti, a tým sa stáva nevyhnutene predmetom hodnotenia, pri vhodnom vedení predovšetkým estetického. Pre takto pripraveného mladého človeka by v puberte nahé telo nemalo byť oným „strdobodom záujmu“, kreslenie aktu a zasvätený výklad v určitom veku a v dostatočnej miere by boli schopné v tomto smere urobiť veľmi veľa.* (ŠMOK, 1986, s. 17) Ještě více bych však ocenila, kdyby se tato představa uchytila a uplatnila v praxi. Z osobní zkušenosti mohu uvést, že když jsem před sedmnácti lety ve čtrnácti letech nastoupila na střední uměleckou školu, byl předmět kresby aktu podle živého modelu zařazen běžně do výuky a naprosto žádný student či rodič neměl s nahotou problém. Je pravda, že toto pozitivní přijetí konfrontace s nahotou tohoto typu mohlo pramenit z pocitu určité legitimacy v rámci uměleckého zaměření školy. Avšak podívám-li se na přístup ke kresbě aktu na současných středních uměleckých školách, není mnohdy tak otevřený, jak ho znám ze své zkušenosti. Získání vhodných zkušeností s nahým tělem a jeho vyobrazením by tedy mělo pramenit, jak už bylo několikrát zmíněno, hlavně z rodiny a ze školy. Dnes, kdy je společnost zahlcena vizuálně obrazným zobrazením nahoty i různé kvality, je kultivace diváka velmi nutná. Jedinec musí být schopen vytvořit si osobní názor s ohledem na různé kontexty. Umět vybírat, oceňovat různou kvalitu i kritizovat. Tento přístup je

zapotřebí obzvláště nyní, kdy se pohybujeme ve světě, kde „Každý bojuje o zájem přihlížejícího, vše je dobré, co zaujme. My ovšem víme, že zaujme jen to, co odpovídá intencím diváků.“ (HOGENOVÁ, 2002, s. 229) A to je přesně ono, pokud se nám povede diváky v této sféře zkultivovat, nastane změna i v předkládaném zobrazení, které je mnohdy velmi prvoplánové. Samozřejmě si uvědomuji, že je zapotřebí specifické zralosti daného jedince, který se dostane do konfrontace s nahým vyobrazením. Ale zároveň je nutno podotknout, že díky mediálnímu světu se velmi mladí jedinci dostávají do kontaktu s nahým vyobrazením. Myslím si, že je zde zapotřebí se touto otázkou zabývat raději dříve, nežli později. Samozřejmě, že důležitou roli zde hraje forma, v jaké by bylo seznámení se s nahým tělem zprostředkováno. A zde se právě nabízí velmi příznačná a vhodná forma, forma cestou umění. Myslím si, že právě tato forma by mohla být tou cestou k vyřešení problému percepce lidského těla a umělecky stylizované nahoty ve školních podmínkách a vzdělávací praxi. Umění a umělecká historie je v naší společnosti legitimně přijata a uznávána. Proč tedy nezačít s historickým náhledem na toto téma, téma nahoty. Začít od pravěku, přes antiku až po dnešní moderní ztvárnění lidského těla. Myslím, že by neměl být problém žákům prezentovat například antické sochy. Jednak z důvodu, že se jedná o jednu z nejdéle uznávaných a preferovaných estetických hodnot a vzorců, jednak proto, že vychází z racionality a harmonie tvaru, neobsahující prvoplánově erotickou slast. Tímto „neškodným“ způsobem je vnímáno antické umění již od 18. stol. „Antické sochy ve své nahotě nevyvolávají erotické vzrušení; možná bychom spíše měli mluvit o sensorickém purismu, o čisté, ale hmotné „formě“. Tělo, které není objektem, ale samo řádem, se nepodrobuje režimu erotického dívání, ale je cestou k tvarové intelektuální dokonalosti, přes svoji hmotnost je spíše „netělesné“. (HECZKOVÁ, L. Tělo v pohybu: Národní sokolské tělo od daltonismu k rytmicke. In *Tělo a tělesnost v české kultuře 19. století: sborník příspěvků z 29. ročníku symposia k problematice 19. století Plzeň, 26. - 28. února 2009*. Praha: Academia, 2010. s. 157)

Oblast Umění a kultury v RVP nám dává prostor a mnoho možností. Záleží jen na nás, „učitelích“, jestli se budeme a pokusíme touto problematikou zabývat a zařadíme ji do studijních plánů. Žáci by se zcela určitě měli seznamovat s uměleckými díly, měli by se je učit chápat a výpovědi sdělované uměleckým dílem rozpoznávat a interpretovat. To vše ale ve spojitosti s historickými souvislostmi a společenskými

kontexty, které ovlivňovaly umění a kulturu. Už samotné tyto podmínky vybízejí k tomu, aby téma recepce lidského těla a umělecky stylizované nahoty nebylo při výuce opomíjeno, či se mu doslova vyhýbalo jako něčemu, co je nevhodné a nezákonné. Bohužel, v současné době u mě osobně spíše převládá dojem, že v pedagogické praxi je velmi patrné odmítání veřejné konfrontace s nahotou.

Myslím si, že je zde nejvyšší čas učit se, jak vnímat nahotu, jak ji interpretovat i prezentovat ve své tvorbě. Zároveň se naučit, jak odhalovat v zobrazení tělesnosti kvalitu i nekvalitu, estetiku, či v ní objevovat poselství, umět číst myšlenky a porozumět jí. Současně si také uvědomovat, že naše interpretace podnětů přicházejících z vnějšího světa se odehrává na základě interakcí všech složek našeho těla, kdy při tvorbě či vnímání uměleckého díla dochází k procesu procházení daného podnětu všemi strukturami našeho těla. A to jak strukturou fyzickou, chemickou, biologickou, tak i psychosomatickou a sociální. Všechny tyto vrstvy jsou ve vzájemné interakci, ze které poté vyplývá výsledek toho, co vidím. Zároveň nám takovéto vidění ovlivňuje i individuální osobní vybavenosti těchto vrstev. Náš výklad pak bude spočívat v tom, kterou vrstvu struktury se rozhodnu upřednostnit.

Byla bych velmi ráda, kdyby pro všechny z této kapitoly vyplynulo, jakou opravdovou nutností je umět se orientovat v tak velkém množství nahého zobrazení a umět si vybírat to, co nás opravdu obohacuje, a naopak. A právě proto je nutné a nezbytné na toto téma reagovat, mluvit o něm i v rámci pedagogické praxe. Zároveň bych uvítala, kdyby celková má práce působila i jako jedna možnost, jak k tomuto tématu přistupovat po stránce teoretické i praktické. V praktické výtvarné části jsem se záměrně rozhodla pro formu adaptace uměleckého díla zobrazujícího akt, právě pro vhodné propojení historických, sociálních i osobních kontextů s tématem zobrazení lidského nahého těla, kdy na mé dílo vytvořené touto formou budeme moci nahlížet jak v kontextu výtvarně pedagogickém, tak i mediálně pedagogickém, ale současně i v umělecké rovině vnímání.

4. VYMEZENÍ CÍLE PRAKTICKÉ ČÁSTI

V praktické části se zaměřuji na pojetí těla a tělesnosti ve vybraných druzích umění a s tím souvisejícími možnostmi a postupy stylizace fotografického aktu z hlediska autorské transformace uměleckého díla. Cílem diplomové práce je vytvoření cyklu stylizovaných fotografií uměleckého aktu zabývajících se fotografickou adaptací původních uměleckých děl, které zobrazují lidské tělo a tělesnost.

Mé zadání praktické části spočívalo ve vytvoření cyklu 15 stylizovaných fotografií uměleckého aktu formou digitální fotografie o minimální velikosti 60 x 40 cm. V tomto cyklu fotografií jsem se měla zabývat fotografickou adaptací uměleckých děl. Výběr původních děl, která mi sloužila jako předloha pro mou adaptaci, byl zúžen na díla, která se svým námětem zabývala nahým lidským tělem a tělesností - aktem.

Prvním krokem, který jsem musela v rámci tohoto fotografování udělat, byl výběr uměleckých děl. Záměrem bylo vytvořit ve výběru průřez různými obdobími od starého Řecka až po současnost. K tomuto mě vedla touha konfrontace historie se současností. Zároveň jsem vybírala díla z různých odvětví výtvarného umění, a proto jsou v této práci zastoupeny mé adaptace na obrazy, fotografie, ale i na sochařská díla. Ačkoliv by se mohl zdát výběr velmi lehký, opak byl pravdou. Chtěla jsem rovnoměrné zastoupení ženského i mužského aktu. Zároveň jsem chtěla zachytit jak akty jednotlivců, tak akt v páru, a to jak v heteronomním, tak homosexuálním. Tímto kritériem jsem záměrně chtěla pokrýt širší spektrum různých poloh a kontextů zobrazení lidského těla. Další kritérium, které jsem si určila, byl výběr známých autorů a jejich děl. Z důvodu již společensky vytvořené a přijaté legitimitě těchto vytvořených a existujících děl zobrazujících akt. Přestože bylo opravdu z čeho vybírat, protože akt je odvěkým a snad i věčným námětem umělců, výběr byl poměrně zdlouhavý a musím sdělit, že i proměnlivý proces. V průběhu jsem některé autory a jejich díla vyměnila za jiná a podobně. Někdo by mohl konstatovat, že jsem si zadané téma zbytečně zkomplikovala. Ano, snad zkomplikovala, ale na druhou stranu bych bez těchto kritérií nedokázala naplnit cíl mé práce. Již celkový výběr děl k adaptaci by měl být určitou retrospektivou vnímání zobrazení lidského těla v průběhu historie. V konečné fázi této přípravné části byl vytvořen výběr autorů jako např. Bettina Rheims, František Drtikol, Giorgione, Gustave Courbet, Helmut Newton, Pablo Picasso a Greg Gorman, Práxitelés, Egon

Shiele, David LaChapell, Gustav Klimt, Jan Saudek, Marino Marini, Auguste Rodin, Robert Mapplethorpe.

Druhým krokem bylo zamyšlení se nad jednotlivým prvkem adaptace všech vybraných děl. Z hlediska autorské transformace jsem zvolila stylizaci za pomoci průhledů a odrazů přes plexisklové boxy, které jsem si pro tento účel nechala vyrobit. Což znamená, že do daného námětu jsem se nesnažila příliš zasahovat, např. změnou kompozice. Naopak, kompozici i prostor jsem se více či méně snažila připodobnit, i když v některých snímcích jsem záměrně změnila například barevnost a podobně. Mým záměrem bylo doslova si pohrát s rozkladem, deformací, zakrýváním, nebo odkrýváním částí obrazu za použití průhledného materiálu – plexiskla, přes které jsem fotografovala. Díky tomu vzniklo doslova pole nepřeborných možností pro hravou stylizaci jednotlivých aktů. Různé světelné efekty odrazů mi dávaly možnost vybírat to, co chci, nebo nechci, aby bylo vidět, anebo co chci lehce zakrýt, zrcadlit. Právě v tomto pojetí je podstata mé stylizace. Zdrojem účinku nemusí být jen to, co je přesně a konkrétně zobrazeno a ukázáno, naopak, daný účinek může vyvolat právě i to, co je vynecháno, či jen podhaleno. I záměrná „mezera“ je určitým znakovým systémem díla. Mnohdy právě tato skrytá část může dodat celku větší účinek, protože divák na tomto základě do díla vkládá své nejosobnější představy. V celém cyklu se objevují dvě linie, jedna je s výraznou stylizací rozkladu a zastření obrazu, zároveň detailnějším zobrazením těla jako určité části či fragmentu. Druhá linie mé adaptace je bez výrazného rozkladu obrazu jen s jemným překrýváním vzniklých odrazů, zároveň se v něm objevuje tělo jako celek s větším důrazem na okolní scénu. Vytvoření těchto dvou proudů v rámci jednoho cyklu bylo záměrem pro různorodější náhled na zobrazení tohoto tématu, ke kterému zároveň vybízela i různorodost vybraných děl k adaptaci.

V jednotlivých snímcích sleduji lehké nuance skrývání, odkrývání, realističnosti a abstrakce. Celistvá série snímků je odstupňována mírou abstrakce a realistického zobrazení aktu. Taktéž tomu je tematicky. Cyklus by měl vytvářet přehled tematického zobrazení aktu od všeobecně nejvíce přijatelnější formy až po méně přijatelnou formu tohoto námětu, tedy diskutabilní podobu zobrazení nahého lidského těla.

Myšlenku měním, či posouvám trochu jinam, na základě mého záměru, ke každé jednotlivé adaptaci trochu jinak a individuálně. Myšlenka je v každém díle více či méně

viditelně vložena, ale na povrch může vyjít v celé své šíři až v momentě naladění se na její neskrytost.

Odraz okolí, který se do některých snímků promítá díky vlastnosti odrazu plexiskla, má svůj účel a byl to cílený záměr, vedoucí zároveň i ke stylizaci. Tímto zachycením lehkého obrazu okolí se do fotografie promítá přítomná realita daného okamžiku. Ve vytvořených fotografiích se promítá, někde více, někde méně, obraz daného přítomného prostředí, ve kterém fotografování probíhalo a zároveň jej tak i ovlivňovalo. Někde se objevuje i můj osobní odraz, který se tam symbolicky promítá stejně tak, jako se do fotografie promítá má myšlenka, jakožto autora a fotografa. Ve snímcích jsou tedy zachyceny dva obrazy a je jen na divákovi, kolik ze kterého obrazu vyčte, objeví a nechá na sebe působit. Pozornému divákovi může současně přinést i hlubší výpověď o prostředí vzniku snímků.

I přes snahu zachycení různého stupně přijatelnosti zobrazení nahého lidského těla mým záměrem nebylo šokovat, naopak spíše dát této fotografické adaptaci aktů takovou legitimnost, že by pro nikoho neměl být problém takové vyobrazení nahoty přijmout a prezentovat.

I když mi forma digitální fotografie umožňovala digitální úpravu, nechtěla jsem do fotografií zasahovat grafickým způsobem, to znamená uměle poupravovat výsledek práce a dělat zásahy do fotografie různými úpravami např. fotomontáží a podobně. Je pravda, že digitální fotografie k tomu dává možnosti a i trochu vybízí a v dnešní době je toto i běžné až módní, ale dala jsem si za cíl docílit stylizace jdoucí až do abstrakce reálně, ve skutečné hmotné realitě. Chtěla jsem v podstatě zachytit realitu, něco co bylo skutečné, byť jen na okamžik pohledu z různého úhlu, ale přesto to byla skutečnost. Stylizace, která vznikla, je tedy reálná, ve svém okamžiku času jde o skutečný reálný pohled. Přesně takto fotografovaná scéna vypadala z různých úhlů pohledu přes plexisklo. To, co se odráželo v mých očích a nyní je na fotografiích, má přímý vztah k místu, odkud jsem fotografovaný objekt pozorovala. Fotograficky jsem zachytila to, co jsem byla schopna v daném okamžiku zachytit i svým okem. Chci zde zdůraznit, že se v žádném případě nejedná o fotomontáž. Digitální úprava fotografií spočívala pouze v ořezu formátu a převedení některých barevných fotografií do černobílé verze. Jedná se tedy o realitu / nerealitu, zachycení daného pohledu přes plexisklo v reálném okamžiku, stejně tak jako modelu a scény za ním, ale s proměnou

času a místa už to realita nebyla. Mám tedy pravdu, když budu tvrdit, že takto vypadala realita v daném okamžiku mého pohledu.

Každá fotografie má několik vrstev, které se dají odkrývat. První vrstvou je i význam výběru původního díla. Odkaz na původní dílo, na to, co původní dílo zobrazuje, sděluje, jakým způsobem a jaký má význam. Druhou vrstvou je forma adaptace. Zachycení reality ve dvou rovinách. Pohled na naaranžovanou scénu s prolnutím odrazu nearanžovaného prostředí. Třetí vrstvou je zpracování původního námětu na základě mého osobního autorského posunu adaptace a do ní vložení nové či pozměněné myšlenky.

Celá má praktická část, která si pohrává s adaptací, je nonverbální komunikací mezi původním dílem, jeho autorem a mým dílem a mnou jako autorkou. Setkávají se tedy dvě oblasti, svět a vědomí. Svět jako vnějšek hotového díla a vědomí, jako záměr a myšlenka autora. Tyto dvě oblasti jsou na sobě závislé. Stejně tak jako bylo závislé určité vzájemné propojení mezi původním dílem a mým dílem a zároveň mezi autorem původního díla a mnou jako autorkou nového díla. Logicky, bez té závislosti by nebyl možný vznik této adaptace. K náhledu využívám postmodernistického pojetí, při kterém vzniká interaktivní propojení nejrůznějších vztahů a náhledů.

4.1 INSPIRACE ERWINEM BLUMENFELD A BARBOROU ŠLAPETOVOU

Má inspirace těmito autory spočívá hlavně v použití deformujícího průhledného materiálu - plexiskla, které je mezi fotoaparátem a modelem. Toto použití mě již před lety zaujalo na fotografii od Erwina Blumenfelda, nafocené v New Yorku kolem roku 1950. K tomuto autorovi mám velmi zvláštní vztah, protože jsem se s jeho prací poprvé seznámila přímo v rodině jeho syna, spisovatele Yoricka Blumenfelda, kde jsem pro něj a jeho manželku, světoznámou sochařku Helaine Blumenfeld, dva roky pracovala. Měla jsem tak možnost se setkat s originály jeho práce, což je vždy zcela určitě více obohacující, než jen reprodukce z knih.

Erwin Blumenfeld se narodil v Berlíně roku 1897, rodiče byli židovského původu. V 10 letech dostal svůj první fotoaparát a začal fotografovat. Jeho všestrannost se projevovala i ve psaní poezie, kreslení a tvorbě koláží ve stylu dada. V letech 1917 až 1918 byl za první světové války v německé armádě zařazen jako řidič ambulance, v té době plánoval útěk do Holandska, byl však zatčen a odešel tam tak až teprve po válce. V té době začal vést v Holandsku svůj obchod a začal se intenzivněji věnovat fotografování, především pak fotografování módy. Práce v darkroom jej naprosto oslovila a pohltila. V roce 1936 se přestěhoval s rodinou do Paříže. Za pomoci přátel získal zakázky fotografování převážně portrétů, mimo jiné i vlivných osobností, jako Matisse apod., začínal se jako fotograf zviditelňovat i například účastí na výstavě portrétů v Pařížské galerii Billiet. Jeho fotografie se začaly objevovat v časopisech a on získal kontrakt pro významný francouzský módní časopis *Vogue*, po té uzavřel také spolupráci s *Harpers Bazar*. Byl fascinován ženským tělem. Svě akty považoval za nejlepší a nejdůležitější tvorbu. Avšak v USA jej znali především jako komerčního fotografa. Tento fakt přijímal velmi těžce a svůj pocit vyjádřil svým autoportrétem v červeném světle evokující prostředí holandských prostitutek – cítil se jako prostitut na poli komerce. Ve čtyřicátých letech se s celou rodinou přestěhoval do New Yorku, kde pracoval jako módní fotograf pro vyhlášené módní časopisy. Ve své knize (z roku 1969) *100 mých nejlepších fotografií* publikoval pouze jednu jedinou fashion fotografii. Mimo jiné za své nejlepší fotografie považoval vedle aktů i portréty, fotografie krajín z cest, ale i architekturu. V jeho tvorbě se odráží emoce, ale i experimenty. Právě jeden

z těchto jeho experimentů, který je zachycen ve snímku z roku 1950 obr. č. 25, mě zaujal a inspiroval.



Obrázek č. 25
Erwin Blumenfeld²⁵
New York, c. 1950

Barbora Šlapetová se narodila v roce 1973 v Ostravě v rodině architektů. Vystudovala Akademii výtvarných umění u profesora Jiřího Sopka. Zabývá se malbou a fotografií. Svou inspiraci hodně čerpala z expedic na Novou Guineu, kam se svým partnerem, sochařem Lukášem Rittsteinem, podnikli v letech 1997-2008 sedm expedic. Dostali se tak do úzkého kontaktu s příslušníky domorodých kmenů, které doposud žily stranou bělošským výpravám. Právě na této výpravě vzniklo mnoho jejích fotografií s použitím plexiskla, které vedly k abstraktní stylizaci obrazu. Tuto techniku použila i v cyklu „Madony I.- IV.“, (2005 – 2006) obr.č. 26, kde jí modelkou byla například Anna Geislerová se svou dcerou Ester.

²⁵ Obr. 25 „New York, c. 1950“ zdroj: BLUMENFELD, Yorick. In *The naked and the veiled: The photographic nudes of Erwin Blumenfeld*. London: Thames & Hudson Ltd., 1999. ISBN 0-500-54230-9.



Obrázek č. 25
Barbora Šlapetová²⁶
Madony I.- IV.

Barbora i Lukáš získali cenu Magnesia Litera 2005 v kategorii Objev roku za svou knihu „Proč je noc černá“, na ni poté navázali svazkem „Nepřístupuj blíž“. Tato kniha mapuje všechny jejich výpravy.

Oba tito autoři mě právě inspirovali v technice, kterou svým způsobem přebírám a transformuji po svém. Zároveň mi jsou blízcí i v tom, že se v jejich tvorbě objevuje i akt, který je pro mou práci stěžejní. Kombinace námětu aktu a technika zpracování mi tyto autory tak dovoluje prezentovat jako umělce, kteří mě inspirovali.

²⁶ Obr. 26 „*Madony I.- IV.*“ zdroj:
http://kultura.idnes.cz/foto.aspx?r=show_aktual&c=A060822_191146_show_recenze_kot&foto=KOT1532ee_kritiku_1.jpg

5. VYBRANÝ AUTOR A JEHO DÍLO KONTRA MÁ ADAPTACE

Adaptace vychází z latinského slova *adaptation* znamenající přizpůsobení. Zároveň slovo přizpůsobení může znamenat i modifikaci. Tudíž adaptaci můžeme brát jednak jako přizpůsobení, jednak jako z toho vyplývající úpravu. Konkrétnější význam slova závisí na použitém kontextu. Já se zaměřím na kontext umělecké adaptace, kdy by se význam mohl vysvětlit jako úprava či přetvoření díla určitého uměleckého druhu nebo žánru v jiný.

V dnešní době je jednou z nejrozšířenějších uměleckých modifikací filmová adaptace dle literárních předloh. Já se posunu směrem k fotografické adaptaci, přičemž použiji i podobných předpokladů jako pro vytvoření filmové adaptace. Tento předpoklad se týká interpretačního přístupu k předloze, kdy dochází k expertnímu výkladu díla z různých pramenů a zároveň k subjektivní interpretaci na základě osobních prekonceptů a recepce daného díla. Funguje zde tudíž myšlenková i tvůrčí zainteresovanost mé osoby jako autora. Jakožto fotograf jsem svým způsobem jak scénáristou, tak i režisérem přípravy, průběhu a výsledku fotografického procesu. Velká náročnost mého osobního řešení adaptace svým způsobem vyplývala z mimořádných kvalit předlohy vybraných uměleckých děl. Jednotlivá umělecká díla mi sloužila jako podněty k subjektivní myšlenkové a fantazijní aktivitě, k redukci a transformaci námětů, způsobu ztvárnění a myšlenkového posunu. Výsledná fotografická adaptace je ve své podstatě výsledek tvořivého střetnutí s významným dílem, které je v některých případech založeno i na úplně jiném druhu použitého média. Je to tedy střetnutí a možnost konfrontace mezi fotografií a fotografií, malbou a fotografií, plastikou a fotografií. V této rovině se ve výsledku setkávají odlišné znakové systémy a i odlišné výrazové prostředky. Přestože jsem částečně respektovala hodnotu, myšlenku, strukturu původního díla, lze mou adaptaci považovat za umělecký počin zejména z důvodu vzniku a použití nových výrazových způsobů s uměleckou hodnotou a vzniku v podstatě nových děl se svojí vlastní myšlenkovou náplní.

Samozřejmě se v pojetí adaptace mohou vyskytnout úskalí jako například neúplná vyjasněnost pohledu na danou předlohu. V mém případě se toto projevilo v momentě, kdy byl k některému původnímu dílu nedostatek informací, co se týče

vyjádření daného autora k záměru svého díla, co chtěl jeho prostřednictvím sdělit. V těchto případech byl názor na dané dílo omezen na kontext doby, společnosti a můj subjektivní náhled na dílo. Další úskalí, které se může nabízet, je nedomyšlenost některých situací a aranžmá. V mé práci se to vztahovalo převážně k nevypočitatelnosti situace jako je například počasí, přírodní osvětlení, připravenost prostředí a fotografovaných subjektů. Ačkoliv tedy pro adaptaci platí určitá pravidla, stále zůstává dostatečně velký prostor pro má osobní pravidla, která si sama vytvářím dle toho, jak chci adaptaci pojmout.

S tím, že určitým způsobem a záměrem přetvářím již existující dílo a tedy se dotýkám již existující určité sítě znaků, mohu zároveň hovořit o formě spadající do postprodukce.

V každé následující podkapitole v této praktické části práce bude nejprve krátce představen autor, následně jeho dílo, které jsem si vybrala k adaptaci, a poté bude uvedena má fotografická adaptace s textovým přiblížením mého záměru.

5.1 ADAPTACE I. DLE DÍLA UMĚLCE

„EGON SCHIELE“

** 1890 - † 1918*

Rakouský malíř, jehož matka pocházela z Českého Krumlova. Tam také později nějakou dobu i pobýval a tvořil. Byl žákem Gustava Klimta. Od secese se však brzy odklání a vytváří si svůj vlastní osobitý styl s výrazem expresionismu. Roku 1906 bylo schváleno jeho přijetí na vídeňskou akademii. Bylo to rok po smrti jeho otce, která ho velmi bolestivě zasáhla. Mezi jeho první práce patří velké množství autoportrétů. Po skončení akademie založil se svými přáteli Skupinu nového umění. Tato skupina prosazuje, že umělec má být výhradně sám sebou a má tvořit bez ohledu na minulost a tradici. Jedině tak může být novým umělcem. Větší úspěchy na výstavách sklízel zpočátku spíše v Římě, Bruselu a Paříži, než ve Vídni. Jeho provokativní akty ho přivedli až do vyšetřovací vazby. Ve vazbě strávil tři dny za šíření nemorálních kreseb. Soudce dokonce demonstrativně jednu kresbu spálil. Co se týkalo odvahy a až obscénnosti pozic aktů, neznal Schiele tabu. Tehdejší prudérní společnost byla jeho agresivní nahotou pohoršena a nepřidávalo mu ani to, že kreslil často i velmi mladé modelky. Později akty stavil do pozadí a soustředil se na krajinu. V roce 1917 začal mít úspěchy i ve Vídni. Rok na to zemřel Gustav Klimt, hlavní představitel vídeňské umělecké scény, a právě Schiele se měl stát jeho nástupcem. V době největšího rozkvětu svého úspěchu umírá koncem roku 1918 na španělskou chřipku, stejně jako jeho manželka Edith.

AKT



Obrázek č. 27
Egon Schiele²⁷
Akt (1914) - tužka a kvaš na papíře 30 x 47 cm

Možná, že právě jistá syrovost v Schielovo aktech nenechá ani dnes, ve 21. století, spoustu lidí klidnými. Je možné se tak setkat i s označením jako umělecká pornografie a podobně. Jeho kresby mají emoční náboj a expresivní vlastnosti, podtrhující sebejistě zvládnutou linku. Velmi často si vytváří vlastní pohledy, v kterých je postava zkřivená, někdy až zdeformovaná. Musí se opravdu přiznat, že jeho akty mají silně erotický nádech. Akty nahých žen s roztaženýma nohama, které prezentoval jako umění a nikdy ne jako pokoutnou pornografii, byly odvážné na tehdejší dobu. I dnes například v USA procházejí jeho díla přísnou cenzurou a na výstavy se tam většinou nedostanou ty nejodvážnější práce.

²⁷ Obr. „Akt“ zdroj: http://www.artmuseum.cz/reprodukce2_pohled.php?dilo_id=738

ADAPTACE I.



Adaptaci kresby E. Schieleho jsem při fotografování zkombovala s linií obrysu, kterou jsem podle modelu malovala přímo v procesu fotografování na plexisklo, které bylo mezi modelem a fotoaparátem. Rozostřenost a fragment aktu by měla sloužit k přijatelnějšímu přijetí explicitní pózy. Rozostřenost má však zároveň sloužit pro zapojení vlastní fantazie a představy. Tato fotografie je zařazena jako první fotografie z cyklu, a to pro svou nejvýraznější formu stylizace lidského těla. Část těla je zastřena v pozadí a divák jeho konkrétní podobu může jen vytušit. Je to fotografie s nejméně čitelným obrysem nahého těla. Cyklus zahajuje tedy podoba tušené nahoty, se záměrným kontrastem k původnímu velmi čitelnému a explicitně pojatému dílu.

Fotografování probíhalo v improvizovaném ateliéru. Fotoaparátem Canon EOS 500D. Osvětlení přirozené, foceno bez stativu. Nastavení v režimu P – program AE (automatická expozice), manuální zaostřování na vybraný bod, ISO400, přibližný čas uzávěrky se pohyboval kolem 1/125 sec a clonové číslo F8. Digitální úprava - ořez.

5.2 ADAPTACE II. DLE DÍLA UMĚLCE

„PABLO PICASSO“

* 1881 - † 1973

Narodil se ve Španělsku a od malička prokazoval velký umělecký talent. Rozhodně jej měl po kom zdědit. Jeho otec byl také malíř, dále profesorem umění na škole řemesel a také kurátorem v muzeu. Jeho rodiče ho kolem roku 1897 poslali do madridské Akademie malířského umění. Ze školy byl nakonec vyloučen pro své nepřizpůsobivé chování. Přejímá jméno své matky „Picasso“. Ze Španělska se přesouvá do Paříže. Z počátku ho tam sužuje bída. Přesto hodně maluje a vznikají obrazy laděné do studených barev, tzv. modré období. Následuje tzv. růžové období, veselejší barevnost. V roce 1905 se setkává i s Matissem, u kterého ho zaujmou africké sošky. Tyto artefakty u něj podnítí nový směr v jeho uměleckém hledání. Opouští klasický způsob malování podle modelu a nadále maluje výhradně podle fantaze. Obraz *Avignonské slečny* (1907), původně měl mít název „*Avignonský bordel*“, je předzvěstí kubismu. Šok, který tímto obrazem způsobil, naznačil velkou revoluci v přístupu k zobrazování. Rozčleněním předmětů a lidských postav vytváří nové vztahy mezi nimi. Byl všestranným umělcem. Vedle malby a tvorby koláží se věnoval i sochařství a keramice. Účinkoval dokonce i ve filmu. Hrál vždy sám sebe. Podílel se i na filmu *Picassovo tajemství*, režírované roku 1955 H. G. Clouzotem.

V jeho životě byla spousta žen. Mnohé pak nějakým způsobem promítl do svých děl. Jeho četné milostné aférky napovídaly o jeho bohémské povaze.

AKT, ZELENÉ LISTY A BUSTA



Obrázek č. 28
Pablo Picasso²⁸
Akt, zelené listy a busta- 1932

Z počátku je v jeho kubismu stále cítit inspirace africkými maskami. Postupně zachází ještě dál. Rozkládá figuru na části, pohledy z více úhlů. K vytušení a rozpoznání figury v jeho díle je třeba intelektuálního zapojení vidění diváka. Dále pak přechází k lineárnímu orámování barevných ploch, které rozkládají a skládají obraz. Jeho dílo *Akt, zelené listy a busta* vznikl přibližně ve stejné době jako i například *Býčí zápasy: Toreadorova smrt*, nebo *Ukřižování*. V té době se již přibližně dvacet let věnoval deformaci skutečnosti a její destrukci na jednotlivé fragmenty, včetně různého experimentování.

²⁸ Obr. „Akt, zelené listy a busta“ zdroj: <http://multimedia.ihned.cz/fotogalerie-stars/c1-49338430-nejdrazsi-umelecka-dila-roku-2010-miliardovy-picasso-a-filla-za-20-milionu>

ADAPTACE II.



Svou pozornost jsem v této adaptaci zaměřila na části ženského těla. Svým rozkladem přibližuji ženský akt kubistické tvorbě, kterou se Picasso vyznačuje. Lze-li v malbě tělo přizpůsobit kubistickým tvarům, lze to i ve fotografii. Akt rozkládám, deformuji a vytvářím odlesky, zrcadlení a strukturu vrstev pomocí plexisklových boxů a barevných fólií. Stylizace rozkladu těla na fragmenty vytváří na první pohled nejednoznačnost lidské nahé figury. Tato hra pohledů přes hranoly do tohoto snímku vnáší bohatou strukturu stylizace.

Fotografování probíhalo v improvizovaném ateliéru. Fotoaparát Canon EOS 500D. Osvětlení přirozené, foceno bez stativu. Nastavení v režimu P – program AE (automatická expozice), automatické zaostřování na vybraný bod, ISO 200, přibližný čas uzávěrky se pohyboval kolem 1/15sec a clonové číslo F 4.5. Digitální úprava - ořez.

5.3 ADAPTACE III. DLE DÍLA UMĚLCE

„GUSTAV KLIMT“

* 1862 - † 1918

Rakouský malíř, žijící převážně ve Vídni, hlavní představitel vídeňské secese. Otec Ernst Klimt, pocházející od Litoměřic, připravoval své syny na zlatnické povolání. Gustav byl, díky svému kreslířskému nadání, ve čtrnácti letech přijat na vídeňskou uměleckoprůmyslovou školu. V roce 1883 si ve Vídni otvírá, s bratrem a kolegou Franzem Matschem, umělecký dekoratérský ateliér. Společně se například podíleli i na výzdobě divadla v Karlových Varech nebo v Liberci. Někdy byl považován za kontroverzního, přesto se jeho tvorba stává image nového přerodu Vídně. Co se týká ženské krásy a nahoty, je Gustav Klimt v této otázce nečekaně otevřený. Jeho umění je nasyceno sexem i přesto, že je to vždy skrze symbolickou rovinu. Sám Klimt prohlásil, že „všechno umění je erotické“. Dnes je jeho dílo obdivuhodně až konzumně přijímáno (dekorace reprodukcemi i veřejných prostor), přestože jeho alegorické znázornění žen hraničí až s okázalou pornografií. Jeho obrazy, s úžasným grafickým designem, neskrývanou sexualitou a divokou dekorativností, si však musely počkat až do poloviny 20. stol., než se úplně ve společnosti ujaly a staly jedněmi z nejdražších uměleckých děl.

DANAE



Obrázek č. 29
Gustav Klimt²⁹
Danae

Tento obraz namaloval v roce 1907. Obraz je inspirován mytologií o řecké Danae, což byla dcera krále Argose. Tomu bylo předpovězeno, že zemře rukou syna své dcery. Král nechal proto Danae zavřít do věže. Zde ji přesto navštíví Zeus v podobě zlatého deště a ona otěhotní. Na svět přijde syn Perseus, který později opravdu zavraždí jejího otce. Obraz zachycuje tedy tu nejintimnější a nejerotičtější chvíli. Purpurová barva je zde symbolem královského impéria. Dalo by se říci, že toto dílo je symbolem vysoce erotické malby.

²⁹Obr. „Danae“ zdroj: <http://oc-cult-lux.tumblr.com/>

ADAPTACE III.



Vybrala jsem si tohoto autora hlavně z důvodu, že je až neuvěřitelné, s jakou samozřejmostí veřejně přijímáme nahé tělo v jeho ztvárnění. Různé kopie a repliky jeho obrazů lze dnes zakoupit téměř kdekoli. V adaptaci díla Danae jsem chtěla zachytit primárně emoce a prožívání, které k tomuto námětu patří. Výraz v obličeji významně doplňuje výraz těla. Úryvek textu uveden v knize *Sex a tabu v české kultuře 19. st.*, je naprosto vypovídající k mému pojetí, obrazu smyslného ženství. „*Z velkých jejích rtů vyběhlých v ohnivý smyslný květ, dýchal život jako prudká, podmaňující vůně. V nich soustředila se nenasytná její duše, všechno bezedné její tělo, všechna její erotická posedlost a nezkcrocenost. Celá dravost jejího pohlaví, hlava její, kterou jako nádherná rudá hřívá korunoval hlas barvy ohnivých lilí, s profilem, jenž měl cosi byzantinského, despotického. S tímto tělem, jemuž jedině sloužila a které jedině dovedla zbožňovat, provozovala prý umělecký kult, hříšný a rouhavý.*“ (BEDNAŘÍKOVÁ, H. O několika souvislostech mezi dekadentní estetikou a erotikou. In *Sex a tabu v české kultuře 19.století*. 1999. s. 213). Stylizace byla ztvárněna lomy zkrze plexiboxy.

Fotografování probíhalo v improvizovaném ateliéru. Fotoaparátem Canon EOS 500D. Osvětlení přirozené, foceno bez stativu. Nastavení v režimu P – program AE (automatická expozice), automatické zaostřování na vybraný bod, ISO 200, přibližný čas uzávěrky se pohyboval kolem 1/250sec a clonové číslo F10. Digitální úprava - ořez.

5.4 ADAPTACE IV. DLE DÍLA UMĚLCE

„FRANTIŠEK DRTIKOL“

* 1883 - † 1961

Český fotograf, který se proslavil u nás i v zahraničí především svými fotografickými portréty a akty. Velmi přínosné pro něj bylo studium na odborné fotografické škole - Učebním a výzkumném ústavu pro fotografii v Mnichově. V roce 1907 založil v Příbrami fotografický ateliér. O pět let později přesídlil do Prahy, kde odstartovala jeho kariéra.

Jeho první manželka mu byla inspirací i modelkou. Ovlivněn stylem pozdní secese i kubisticko-futuristickými prvky. Zprvu do fotografií zasahoval i retuší, později se od tohoto zasahování odklonil. Můžeme tedy v jeho dílech spatřit jak jemné, melancholické fotografické studie, tak dramaticky vášnivé akty v odvážných pózách. Vytvářel je pomocí geometrických dekorací a vrhání stínu. Vedle ženského aktu vzniklo i několik mužských aktů. V jeho díle jsou i různé experimentální pohybové studie a pokusy o filmový záznam aktů. S velkým úspěchem se zúčastnil mnoha mezinárodních výstav. První samostatnou výstavu měl u nás roku 1922. I přes úspěchy, které vyvolalo jeho dílo, se roku 1935 úplně přestává věnovat fotografování a prodává svůj ateliér. Tvrdilo se, že to bylo z ekonomických důvodů. Druhým, méně známým důvodem, však měl být zásah úřadů, z důvodů vytvoření aktů nezletilých dívek. Měl velmi blízko k východnímu duchovnímu učení, buddhismu. Přeložil řadu buddhistických knih. Je označován za patriarchu českého buddhismu. Své duchovní zaměření svým způsobem vkládal i do fotografií. Z jeho aktů můžeme cítit pocit zmaru, lásky i smrti. Ženy v jeho aktech však byly jakýmsi symbolem víl, radosti ze života a symbolem erotiky.

AKT



Obrázek č. 30
František Drtikol³⁰
Akt (1929)

Ve 30. letech 20. století vznikl klíčový soubor „Svět duše“. Velmi vypovídající a výstižná mi připadají Drtikolova slova:

„Při mé tvorbě opírám se biblický výrok genese: Bůh stvořil člověka k obrazu svému. Že ho nestvořil oblečeného, je jisté, neb člověk se rodí nahý. A proto dívám se na nahotu jako dílo Boží, jako na krásu samu, jako na nejmorálnější, nejsamozřejmější věc. A tvrdím, že by bylo lidstvo přirozenější, upřímnější a krásnější, kdyby více chodilo nahé. V nahotě přestávají rozdíly společenské a zůstává prostě nahá krása člověka. Třemi věcmi nechávám se inspirovat při své práci: dekorativností, pohybem, klidem a výrazem jednotlivých linií. Podle toho pak používám pozadí, praktikáble: jednoduché předměty jako kruhy, vlnovky, sloupy apod. A nechám pak působit krásu linie samu, bez všelijakých okras, potlačením všeho druhořadého. Nebo znázorním pohyb, který zesílím světlem a eventuálním náznakem jednoduché vlnovky, kruhem, plochou, nebo jen stínem vrženým na pozadí, nebo použiji těla jako dekorativního předmětu, který umístím v různém prostředí a světle. Tak vytvářím všechny svoje obrazy.“ (DRTIKOL, František. In *Oficiální stránky Galerie Františka Drtidla Příbram* [online]. 2007; [cit. 2012-4-20]. http://www.galerie-drtikol.com/?p=stala_expozice)*plochou, nebo jen s*

³⁰ Obr. „Akt“ zdroj:

http://www.photogravure.com/collection/searchResults.php?page=1&artist=Drtikol,%20Frantisek&view=medium&file=Drtikol_02

ADAPTACE IV.



Ve svém snímku jsem se pokusila spojit melancholii, kterou Drtikol vkládal do první fáze své tvorby a jeho druhou dynamickou fází, plnou geometrických tvarů. Ženský akt, jakoby se zde podřizoval geometrickému tvaru, který udává tón. Nádech melancholie dodává „mužské“ studené geometrii nádech života a citů. Na vytvoření geometrických tvarů jsem použila pauzového papíru a na zrcadlení a odlesky umělého osvětlení plexiboxy. Můj osobní odraz je zde jako sounáležitost se zachycenou ženskostí, zúčastněným pocitem a náladou. Můj snímek řadím do linie silnější stylizace odleskem.

Fotografování probíhalo v improvizovaném ateliéru. Fotoaparát Canon EOS 500D. Osvětlení umělé, foceno bez stativu. Nastavení v režimu P – program AE (automatická expozice), automatické zaostřování na vybraný bod, ISO200, přibližný čas uzávěrky se pohyboval kolem 1/6 sec a clonové číslo F 3.5. Digitální úprava - ořez, převedení z barevné fotografie do černobílé – sépiové verze v Adobe Photoshop CS3 Extended.

5.5 ADAPTACE V. DLE DÍLA UMĚLCE

„GIORGIONE“

* 1477 - † 1510

Italský malíř a představitel vrcholné renesance, celým jménem Giorgio Barbarelli da Castelfranco, jehož jméno je zahaleno rouškou tajemství - o jeho životě se ví velmi málo, pocházel ze skromných poměrů venkovského městečka u Benátek. Měl vybrané chování a působil velmi přátelsky. Sledoval tvorbu Belliniho a učil se od něj. Osvojil si malířskou techniku zobrazování světla podle Antonello da Messina. Obdivoval díla Leonarda da Vinci. Působil v Benátkách, ale i za jejich hranicemi. Uměl velmi dobře vyjádřit náladu. Typické pro jeho díla byla barevnost, tlumené světlo a používání techniky šerosvitu. Mezi jeho významná díla patří například *Bouře*, *Tři filosofové*, *Judita*, *Laura*, *Venkovský koncert* a *Spící Venuše*.

SPÍCÍ VENUŠE



Obrázek č. 31
Giorgione³¹
Spící Venuše

Jedním z nejznámějších Giorgioneho obrazů je právě jeho *Spící Venuše*, která se nachází v Gemäldegalerii v Drážďanech. S největší pravděpodobností Giorgione, kvůli své smrti, tento obraz nedokončil a část pozadí a drapérii látky dokončil nejspíše jeho student Titian. V tomto díle je patrný typický znak Giorgioniho, tj. vzájemné působení vztahu postavy s krajinou. Postava zaujímá celou šířku plátna a mírné oblé tvary Venuše jsou harmonicky spojeny s venkovskou krajinou, která se rozprostírá kolem ní. Giorgione použil, na svou dobu, důležitou novinku, která měla velký ohlas i v pozdějších dějinách malířství. Zobrazil ženský akt bez jakéhokoliv omezení a zábran. Svým dílem inspiroval mnohé další umělce. Tento akt byl a je přijímán s obdivem. Ve své době měl však i své odpůrce, hlavně z řad křesťanské církve. Pozornost upoutá též, do té doby, neobvyklé zobrazení Venuše, kterou ztvárnil jako spící.

³¹ Obr. „*Spící Venuše*“ zdroj: http://www.artmuseum.cz/reprodukce2_pohled.php?dilo_id=5622

ADAPTACE V.



Můj výběr zde patřil Giorgioniho dílu, protože mne zaujal jeho námět aktu, vsazený do exteriéru – krajiny. Svou adaptaci jsem záměrně chtěla dostat do konfrontace, malovaný obraz versus fotografie. Je přijatelnější pohled na namalovaný obraz aktu ženy, než na akt fotografický? A v čem? Dále mým záměrem bylo zachytit ženské tělo v konfrontaci s exteriérem, jako u Giorgioniho aktu. Malířovu představu a vidění okolí kolem spící Venuše jsem, v mém případě, nahradila promítnutím několika odrazů okolí, částečně i s modelem, dále s pozadím se soudobým kontroverzním exteriérem ulice.

Fotografování probíhalo v improvizovaném ateliéru. Fotoaparátem Canon EOS 500D. Osvětlení přirozené, foceno bez stativu. Nastavení v režimu P – program AE (automatická expozice), automatické zaostřování na vybraný bod, ISO 200, přibližný čas uzávěrky se pohyboval kolem 1/25 sec a clonové číslo F 3.5. Digitální úprava - ořez.

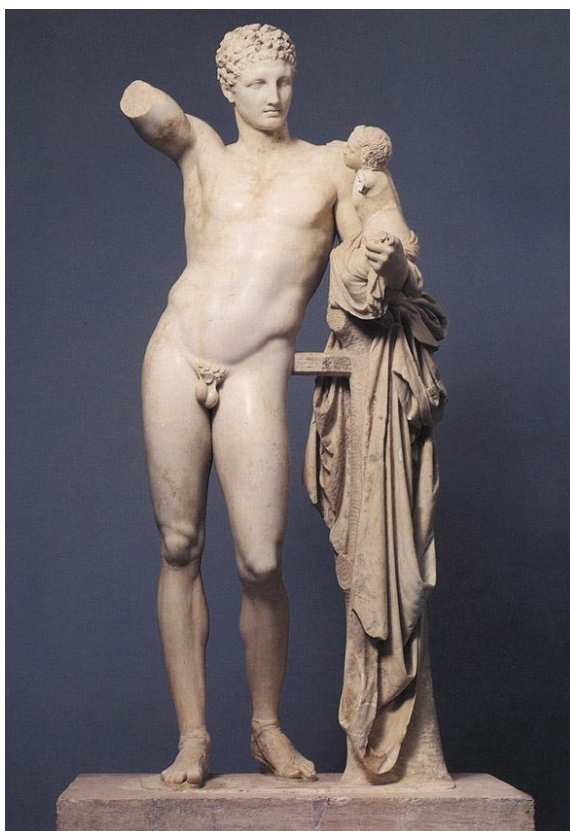
5.6 ADAPTACE VI. DLE DÍLA UMĚLCE

„PRAXITELÉS“

* kolem 300 př.n.l. - † 355 př.n.l.

Je třetí generací rodu Praxitelů, kteří se sochařině věnovali jako řemeslu. Poučen a obohacen předchozí prací svého dědečka a svého otce se začíná v tvorbě svébytně prosazovat. Na jeho soše *Odpočívající satyr* nenajdeme žádný napjatý sval, naopak bravurně zvládnutou uvolněnost. Přichází s novým pojetím krásy těla, kde muskulatura nehraje velkou roli. Velmi uznávanou sochou je také jeho *Afrodita Kindská*, bohyně lásky. Jako první se jí odvážil zpodobnit zcela nahou. Oproti mužskému aktu, který byl naprosto běžnou záležitostí, ženský akt nebyl ve starověkém Řecku běžnou záležitostí. Všechny jeho sochy byly v originálním provedení polychromované. Celé byly lehce patinované a oči, vlasy a rty byly namalované.

HERMÉS S MALÝM DIONÝSEM



Obrázek č. 32
Praxitelés³²
Hermés s malým Dionýsem

Toto jeho dochované sousoší je s největší pravděpodobností originálem, či helénistickou kopií. Objeveno bylo roku 1877 v Olympii při vykopávkách. Socha je bohužel poškozená, chybí jí část paže, která původně drží hrozen vína, ke kterému se natahuje malý Dionýsos. Z důvodu přesunutého těžiště z nohou je celá socha podepřena kmenem, přes který je přehozen plášť. Toto podepření sochy je pro umělce typické. Obličej je jemně zpracován, stejně tak i tělo.

³² Obr. „*Hermés s malým Dionýsem*“ zdroj: http://albertis-window.blogspot.com/2010_01_01_archive.html

ADAPTACE VI.



Ve své fotografické adaptaci rekonstruuji zpětný pohled k samotnému modelu, podle kterého mohla socha vznikat. Je to představa náhledu do ateliéru, kde se tvoří podle živého modelu a kde vzniká socha. Je to propojení živého počátku vzniku sochy - modelu s neživým výsledkem – vlastní sochou. Přes celý snímek se promítá odraz protilehlé prosklené stěny ateliéru, který vytváří jemnou stylizaci zastření a zahalení obrazu. Odraz ruky, držící hroznové víno, působí jako zdvojení této části těla. Umocňuje to i odraz mé paže držící fotoaparát při procesu fotografování. Je to jakýsi odkaz, symbolika na chybějící části sochy.

Fotografování probíhalo v sochařském ateliéru Střední průmyslové školy keramické a sklářské v Karlových Varech. Fotoaparát Canon EOS 500D. Osvětlení přirozené, foceno bez stativu. Nastavení v režimu P – program AE (automatická expozice), automatické zaostřování na vybraný bod, ISO 400, přibližný čas uzávěrky se pohyboval kolem 1/200sec a clonové číslo kolem F8. Digitální úprava - ořez.

5.7 ADAPTACE VII. DLE DÍLA UMĚLCE

„GUSTAVE COURBET“

* 1819 - † 1877

Přišel na svět ve Francii. Rodiče, patřící k drobné šlechtě, ho vždy podporovali v malování. Už ve dvanácti letech navštěvoval seminář, kde se učila technika kresby. V jednadvaceti letech odešel studovat do Paříže, kde se zapisoval na různé kurzy a učil se od různých akademických malířů. Nechtěl podléhat žádným vlivům. Z počátku měl neúspěch s přihlášenými obrazy na každoroční oficiální pařížskou výstavu Salón. Další roky se mu dařilo lépe a komise přijala vždy alespoň jeden obraz. V roce 1849, kdy se vyměnila komise, slavil první opravdový úspěch. Získal medaili za obraz *Odpoledne v Ornans*, vlastníkem se stal francouzský stát. Toto ocenění mu přineslo obrovskou výhodu, jeho práce už nemusela nadále procházet schvalovací výběrovou komisí. Náměty těžil z horských krajin, míst, odkud pocházel a která mu byla blízká. Portrétoval své přátele, své sestry, ale i sebe. Vynikal ve vyobrazení lidských postav i scénérií se zvířaty, ale také v pobřežních scénériích, které inspirovaly mnohé impresionistické malíře. Za socialistického malíře ho označila kritika poté, co na Salónu vystavil *Pohřeb v Ornans*, který namaloval na památku zesnulého dědečka. Hned po té vzbudil skandál s obrazem *Koupající ženy* (1853). Delacroix si k tomuto obrazu udělal poznámku, že jde o odpornou vulgaritu forem. Když už se Courbet pustil do aktu, tak do něj vždy dostal smysl, jako například i do *Spící blondýnka* (1849), nebo *Nahá žena se psem* (1868). Dalo by se říci, že nejintimněji zašel v obraze *Počátek světa* (1866). Tento obraz rozevřených ženských stehů byl dlouhou dobu skryt pod plátnem s krajinomalbou. V roce 1855 nebyla některá jeho plátna, př. *Ateliér*, přijata na celosvětovou výstavu. Na svůj protest a vyjádření svobody otevřel, nedaleko oficiálně pořádané výstavy, nezávislou výstavu svých děl. Tento provokativní počín měl pozitivní ohlas v umělecké společnosti. Jeho krédem bylo, být ve svém stylu sám sebou.

SPÁNEK



Obrázek č.33
Gustave Courbet³³
Spánek

Námět spánku se objevuje i v jeho dalších dílech, jako například *Spící přadlena* (1853). V tomto obraze, který jsem si vybrala k adaptaci, propojuje spánek se smyslností a intimitou. Dovolil si předvést otevřeně erotický obraz, který samozřejmě vyvolal skandál. Ženy v intimním objetí působily na publikum jako po lesbickém sexu a toto téma bylo naprosté tabu pro tehdejší společnost. Studená barevnost jakoby kontrastuje s intimním námětem.

³³ Obr. „*Spánek*“ zdroj: http://www.allposters.cz/-sp/Le-sommeil-Plakaty_i7301925_.htm

ADAPTACE VII.



Ve své adaptaci obrazu *Spánek* jsem se odklonila od jeho původní barevnosti a posunula se k výrazné červeně. Tím jsem se snažila podpořit a zdůraznit provokativnost a zároveň i intimitu lesbického páru. To, co se v Courbetově obraze dalo jen tušit, zde se stává záměrně čitelnější a až provokativně zvýrazněné.

Výraznější stylizace odrazem se koncentruje v pravé polovině snímku, levá polovina je zřetelnější, je jen s jemným snovým piktorialistickým zastřením. Zrcadlení, jakoby třetí osoby, vyzdvihuje přítomnost jen ženského pohlaví.

Fotografování probíhalo v improvizovaném ateliéru. Fotoaparát Canon EOS 500D. Osvětlení přirozené, foceno bez stativu. Nastavení v režimu P – program AE (automatická expozice), automatické zaostřování na vybraný bod, ISO 200, přibližný čas uzávěrky se pohyboval kolem 1/8 sec a clonové číslo kolem F8. Digitální úprava - ořez.

5.8 ADAPTACE VIII. DLE DÍLA UMĚLCE

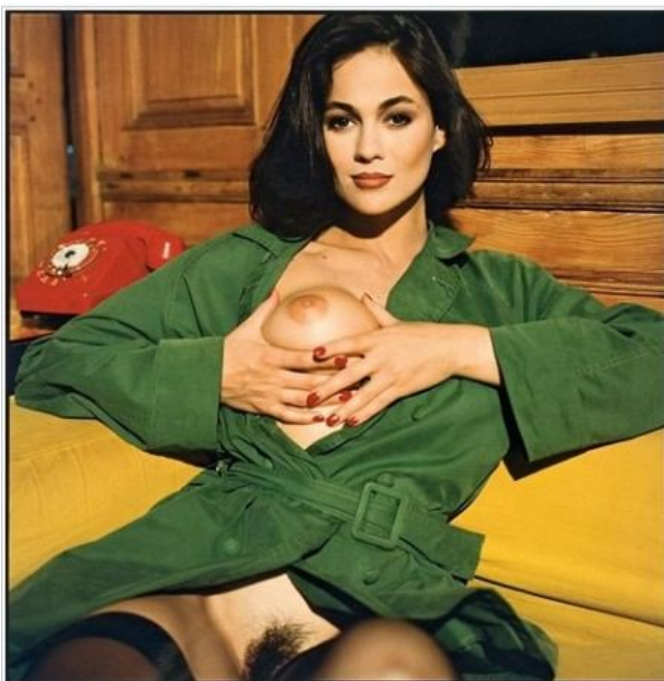
„BETTINA RHEIMS“

* 1952

Francouzská fotografka ženského aktu. Sama byla v mládí modelkou, žurnalistkou, ale i asistentkou fotografa Helmuta Newtona. Od roku 1978 se samostatně začala věnovat fotografování. Do povědomí se dostala hned v roce 1981, po výstavě v Centre Pomádou s cyklem fotografií striptérek a cirkusových akrobatek. Zároveň fotí i pro módní magazíny. Na zachycení ženského aktu nahlíží ryze z pohledu ženy, jak sama tvrdí, každý její snímek ženy je zároveň i jejím „autoportrétem“. Erotické pojetí ženy, její fotografie zažehávají u diváků fantazii a tím rozkrývají jejich posedlost. V roce 2001 bylo možné shlédnout v Galerii Rudolfinum její kontroverzní soubor fotografií *I.N.R.I.*, na kterém spolupracovala se svým manželem a spisovatelem Sergem Bramlym. V tomto cyklu se zabývá křesťanskou tematikou, převedenou do jejího osobního obrazového pojetí.

Vydala také knihu *Book of Olga*, v které fotografovala bohatou ženu ruské národnosti. Snímky jsou explicitní, až pornograficky šokující. Některé snímky hraniční, dalo by se říci, až s kýčem. Zařazení však závisí na každém z nás. Její každá tvorba začíná napsanými myšlenkami ve slovech, poté se ze slov rodí nová realita zachycená ve fotografických obrazech. Jediné omezení, které může pro ni vzniknout, je důvěra a vztah mezi fotografem a modelkou.

ŽENA V HOTELOVÉM POKOJI



Obrázek č.34
Bettina Rheims³⁴
Chambre Close

Tato fotografie je z knihy Bettiny Rheims *Chambre Close* z roku 1992, kde jsou nafoceny polonahé ženy v hotelových pokojích. Dílo vyvolalo polemiku. Zajímavostí je, že k tomuto projektu přesvědčila 100 Pařížanek, nemodelek. Vznikly přitom i velmi odvážné pózy a směs různých nálad, podle jakéhosi „voajérského“ scénáře Sergeje Bramly. Myšlenkou bylo, že Bettina bude jako fotografka zkoušet zachytit tento mužský voajérský pohled. Pro výtvarný obsah je ve fotografiích také důležité zachycení hry prostoru, barevné stěny, tapety, závěsy. Není to fotografie jen o nahotě samotné. Je o pocitech emancipované, ale přitom jemné ženy. Byl to velmi intimní projekt.

³⁴ Obr. „*Chambre Close*“ zdroj: <http://yourartshop-noldenh.com/?paged=2>

ADAPTACE VIII.



Malíř Jean Fouquet vytvořil portrét Agnès s jejím odhaleným poprsím. Agnésiny šaty nahoře bez mi evokují mykénské bohyně. Já ve své fotografii také tak trochu mířím k návratu do období staré Kréty a Mykén, kde bohyně plodnosti, nebo hadí bohyně, byla znázorňována s obnaženým poprsím v kontrastu s oděvem. Oblečení provokativně podtrhává a zdůrazňuje erotický náboj v odhalených partiích. Převzatá myšlenka „voajérství“ z jejího díla je naznačena předsazeným odleskem záclony v plexi boxu. Důraz je kladen na poprsí, které je v dnešní době poměrně běžně veřejně zobrazováno. K této fotce bych přiřadila heslo „I toto je součást mého těla.“ Sluchátka na uších symbolizují sebevědomý postoj, stojící si za svou osobitostí a ženskostí bez ohledu, co na to říká okolí. Odraz květiny symbolicky vyrůstá jakoby z klína a protíná všechny odhalené partie.

Fotografování probíhalo v improvizovaném ateliéru. Fotoaparátem Canon EOS 500D. Osvětlení přirozené, foceno bez stativu. Nastavení v režimu P – program AE (automatická expozice), automatické zaostřování na vybraný bod, ISO 200, přibližný čas uzávěrky se pohyboval kolem 1/30 sec a clonové číslo F 4.5. Digitální úprava - ořez.

5.9 ADAPTACE IX. DLE DÍLA UMĚLCE

„HELMUT NEWTON“

* 1920 - † 2004

Narodil se v Berlíně. Do vytoužené Paříže se dostává až v roce 1957. Začíná zde pracovat jako profesionální fotograf. Fotil módní fotografie pro významné fashion magazíny. Zároveň se presentoval jako fotograf ženského aktu, fotil i pro „Playboy“. Svou erotickou a sexuální vizi vnáší téměř do všech svých fotografií. Jeho snímky jemně provokují námětem jako je lesbická láska, či žena feministicky oblečená do pánského obleku, prostředí luxusních hotelů, či žena v ponížení, ale se sebevědomím výrazem. Stylizace scén je pro něj charakteristická a vytváří tak jeho osobité pojetí erotické fotografie. Vydává knihy *White Woman*, *Sleepless Nights* a roku 1980 vydává knihu *Bib Nudes*, o devět let později speciální knihu *Sumo*, která měla rozměry 50 x 70 cm. V roce 1981 se přestěhoval do Monte Carla v Monaku.

AUTOPORTRÉT S MANŽELKOU A MODELKOU



Obrázek č.35
Helmut Newton³⁵
Autoportrét s manželkou a modelkou

Tato fotka vznikla v Paříži ve studiu Vogue v roce 1981. Snímek je zajímavý svou otočenou kompozicí, je na něm zachyceno to, co většinou na výsledné fotografii nebývá. Mimo samotného odrazu fotografa, modelky v zrcadle a nohou další, v pozadí skryté modelky, je zachycena i jeho manželka, jako pozorovatel celé scény. Manželka mu mimochodem velmi často pomáhala při fotografování. Můžeme si všimnout dalšího prvku v interiérové fotografii, a to okna se zachycením exteriéru. Otvírá tím novou scénu. Ženu ve svých snímcích, ať už byly s jakýmkoliv podtextem, vykresloval jako sebevědomou ženu konce dvacátého století, která se nenechá lehce ovládat. Tak působí i žena na tomto snímku. Zajímavým atributem, který se poměrně často objevuje na jeho snímcích, je právě zrcadlo. Hraje zde velmi významnou roli. Je zasazené do kompozice snímku a odráží i samotného autora.

Při jednom jeho rozhovoru 2003 vyslovil „Dívám se na modelky, jako se farmář dívá na své brambory“.

³⁵ Obr. „Autoportrét s manželkou a modelkou“ zdroj:
<http://www.vanityfair.com/culture/2012/04/helmut-newton-paris-exhibition>

ADAPTACE IX.



V této adaptaci je zachycení mé osoby na snímku jako druhořadá věc. Není to tedy autoportrét v pravém slova smyslu. Spíše je to autoportrét jako vedlejší produkt. Jako náhodné zachycení mne, jako autora při práci, kdy koncentrace byla zaměřena na model a ne primárně na zachycení sama sebe. Do snímku se promítá odraz exteriéru, tak jako ho můžeme spatřit i v Newtonovu snímku. V pozadí zachytil pohled na okno a exteriér, který považuji za důležitý prvek jakéhosi odhalení prostoru, které většinou na ateliérové fotografii nebývá. Počet přítomných osob omezují na dvě, přesto zdvojeným odrazem modelky dostávám do hry části těla, které jsou jakoby navíc, stejně tak jako vyčnívající noha schované modelky v původní fotografii. Má osoba zde zastupuje jak autora, tak přihlížející ženský element, kterým byla v Newtonovu snímku jeho žena. Fotografii jsem záměrně nechala ve své barevné podobě, a to pro barevný kontrast nahého těla a mého oblečení. Svým oblečením vztahuji na sebe pozornost, a podtrhuji tak adaptaci autoportrétu.

Fotografování probíhalo v improvizovaném ateliéru. Fotoaparát Canon EOS 500D. Osvětlení přirozené, foceno bez stativu. Nastavení v režimu P – program AE (automatická expozice), automatické zaostřování na vybraný bod, ISO 200, přibližný čas uzávěrky se pohyboval kolem 1/160 sec a clonové číslo kolem F8. Digitální úprava - ořez.

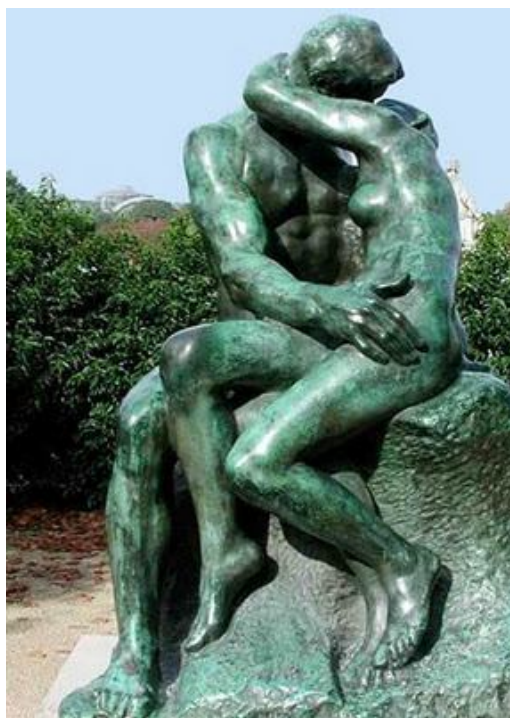
5.10 ADAPTACE X. DLE DÍLA UMĚLCE

„AUGUSTE RODIN“

* 1840 - † 1917

Celým jménem François-Auguste-René Rodin se narodil v Paříži, v poměrně konzervativní úřednické rodině. Od deseti let mu rodiče platili hodiny kreslení, v kterém vynikal. I přes svůj talent nebyl přijat na pařížskou uměleckou akademii. Ve čtrnácti letech začal studovat na takzvané malé škole *École des Arts décoratifs*, kde se vyučovalo spíše řemeslu. V té době se dostal k modelářské hlině a k možnostem její prostorové tvárnosti. Z počátku se živil jako dekoratér, či modelér zvířat pro vycpanou zvěř. Přes den pracoval a v noci tvořil. V sedmdesátých letech odešel do Itálie studovat svého oblíbence, Michelangela. Poté se stěhuje do Belgie, kde vytvořil sochu *Bronzový věk*. Socha byla tak realisticky pojatá, že vyvolala až rozruch z podezření odlití sochy z živého modelu. Se svou další sochou básníka *Victora Huga* 1890 ve společnosti příliš nepochodil, jelikož ho ztvárnil zcela nahého. Zároveň nebyl příznivě přijat ani v opačném zobrazení, oděn do hábitu. Právě díky své nekonvenčnosti si prošel i obdobím frustrací z nepochopení a neuznání. Lidským tělem vyjadřoval duševní stavy. K jeho nejznámějším patří například *Brána pekel*, *Myslitel* a spousta dalších děl. V roce 1902 mu byla dokonce uspořádaná výstava v Praze. Svým novým způsobem ztvárnění ploch povrchu soch, hry světla a stínu a netradičním pojetím póz započíná éru moderního sochařství. Vedle sochařské tvorby zanechal i kresby s erotickým nádechem. Tyto kresby byly vystaveny v roce 1906 a vyvolaly obrovský skandál. Mezi jeho žáky patří i čeští sochaři Josef Mařatka a Josef Kratina.

POLIBEK



Obrázek č.36
Auguste Rodin³⁶
Polibek (1886)

Tato jeho socha vznikla v období, kdy byl Rodin inspirován Chille Claudelovou, která byla jak jeho žačkou, tak modelkou i milenkou. V tomto období tvořil právě eroticky laděné sochy. Toto sousoší, přezdíváné také jako „Polibek smrti“, představuje milenecký pár z Dantova Pekla, kdy jsou milenci přistiženi a končí tragicky. Toto dílo se stalo jedním z jeho nejznámějších děl, reprodukováno v mnoha variantách, jak materiálových, tak velikostních. První vlnu pohoršení nad tímto ztvárněním nahých milenců umocnilo nejspíše i to, že kompozičně působí, jako když žena přebírá iniciativu. Společnost však brzy dozrála a dílo začala obdivovat v celé své šíři.

³⁶ Obr. „*Polibek*“ zdroj: <http://ografologii.blogspot.com/2008/04/august-rodin.html>

ADAPTACE X.



V mém pojetí adaptace díla jsem zakomponovala nahý milenecký pár do exteriéru. Vedlo mne k tomu to, že i Rodinova socha byla v mnoha případech umístěna v exteriérech a mohla tak být na obdiv široké veřejnosti. Druhým důvodem byla jakási konfrontace s faktem, že přestože polibek na veřejnosti v dnešní době nikoho moc nevyvede z míry, nahý milenecký pár i dnes pozdvižení vyvolá. Milenci mohou být na veřejném prostředí kýmkoliv spatřeni a nuceni tak nést důsledky s tím spojené.

Tento snímek patří do mé druhé linie cyklu, kde stylizace probíhá přes lehké zrcadlení odrazu okolního prostředí a pojetí černobílého obrazu. Prostředí je čitelně přiznané a nahé postavy jsou zastoupeny jako celek.

Fotografování probíhalo v exteriéru, veřejném prostoru. Fotoaparátem Canon EOS 500D. Osvětlení přirozené, foceno bez stativu. Nastavení v režimu P – program AE (automatická expozice), automatické zaostřování na vybraný bod, ISO 400, přibližný čas uzávěrky se pohyboval 1/200 sec a clonové číslo kolem F10. Digitální úprava - ořez a převedení do černobílého provedení v Adobe Photoshop CS3 Extended.

5.11 ADAPTACE XI. DLE DÍLA UMĚLCE

„JAN SAUDEK“

* 1935

Je významný český fotograf. Jako malý se dostal, kvůli svému židovskému původu, za druhé světové války dokonce do speciálního koncentračního tábora pro dvojčata. Vystudoval grafickou školu. Nejprve pracoval jako produkční fotograf v tiskárně. Poté začal malovat a zkoušet fotografovat. Na konci 60. let uskutečnil svou první samostatnou výstavu v Chicagu v USA. V Čechách, v těchto letech, nebyl o jeho tvorbu příliš zájem a živil se tedy jako dělník v továrně. První snímky jsou inspirované i jeho vlastní rodinou a dětmi Samuelem a Davidem. Vznikají i jeho autoportréty. V sedmdesátých letech nachází nové pozadí, omšelou zeď, která ho už bude provázet celou jeho tvorbou. Věnuje se tedy převážně ateliérové tvorbě. Koncem 70. let začíná své fotografie kolorovat. Spolu s omšelou zdí se tyto prvky stávají typické pro jeho rukopis. V 80. letech dostal legitimaci Fondu československých výtvarných umělců a díky tomu získal i svou první opravdovou velkou zakázku a mohl se začít živit jen fotografováním. V jeho tvorbě se velmi často opakuje námět ženského nahého těla, ale i vztahu muže a ženy, mládí a stáří a podobně. Lidské tělo zobrazuje v nejrůznějších formách a podobách, od hubených modelek až po obézní formy žen. Jeho práce má tak provokativní a erotický, někdy až perverzní nádech. Mnohdy tím působí až kontroverzně. Počátkem devadesátých let se stává velmi populárním fotografem.

PIETA



Obrázek č.37
Jan Saudek³⁷
Pieta (1970)

V šedesátých letech byl inspirován výstavou *Family of Man*. Ovlivnilo ho to natolik, že se nějakou dobu věnoval námětům rodiny. Patrné to je i v této fotografii, kde je zobrazen muž, žena a dítě, což je symbol rodiny. Na fotografii se objevuje také otevřené okno, které je jeho velmi oblíbeným motivem a které sloužilo jako pozadí pro mnoho jeho fotografických inscenací.

³⁷ Obr. „*Pieta*“ zdroj: <http://www.saudekgallery.com/galerie/jan-saudek-fotografie-24x30-cm-a-mensi/pieta.html>

ADAPTACE XI.



Na fotografii Jana Soudka působí malé dítě jako anděl. V tomto dojmu, anděla v podobě dítěte, jsem chtěla pokračovat. Nahotou dítěte jsem měla záměr přiblížit mytologickému znázorňování andílků. Tím, že v mé adaptaci nejde o znázornění piety, nýbrž o znázornění objetí, ve stylu velmi známého láskyplného a zranitelného objetí Johna Lennona a Yoko Ono, zachyceného fotografkou Anne Leibowitz, jsem otočila téma smrti na téma života a pocitu hluboké lásky.

Fotografování probíhalo v propůjčených prostorách starých dílen. Fotoaparátem Canon EOS 500D. Osvětlení přirozené, foceno bez stativu. Nastavení v režimu P – program AE (automatická expozice), automatické zaostřování na vybraný bod, ISO 400, přibližný čas uzávěrky se pohyboval 1/60 sec a clonové číslo F5. Digitální úprava - ořez a převedení do černobílého provedení v Adobe Photoshop CS3 Extended..

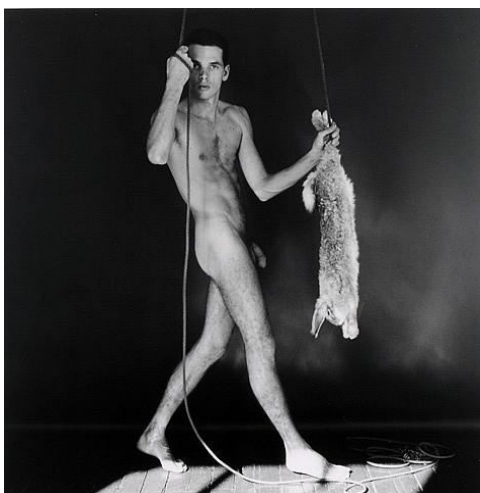
5.12 ADAPTACE XII. DLE DÍLA UMĚLCE

„ROBERT MAPPLETHORPE“

** 1946 - † 1989*

Tento Američan se proslavil zejména svou fotografickou prací. Začátkem 70. let vystudoval Institut umění v Brooklynu se zaměřením na malbu, kresbu a sochařství. Vedle fotografií tvořil i asambláže a koláže. Jeho první černobílé fotografie vznikaly fotoaparátem Polaroid a vytvářel z nich koláže. Jeho první výstava proběhla v New Yorku roku 1973. Poté začal používat velkoformátový fotoaparát. V jeho tvorbě můžeme najít velké množství homosexuálních a sadomasochistických námětů, které otvíraly tabuizovaná témata. Jeho zpracování se vyznačovalo pečlivým naaranžováním fotografovaných objektů. Věnoval se portrétní fotografii, stylizovaným fotografiím aktů, ale i květinovým zátiším, kterým dokázal vtisknout smyslnost. Jeho provokativnost, neotřelost, síla a kvalita fotografií ho zařadila mezi nejdůležitější umělce dvacátého století.

MARCUS LEATHERDALE



Obrázek č. 38
Robert Mapplethorpe³⁸
Z cyklu *Marcus Leatherdale*



Obrázek č. 39
Robert Mapplethorpe³⁹
Z cyklu *Marcus Leatherdale*

Tento cyklus fotografií nafotil roku 1978. Modelem mu byl jeho tehdejší manažer kanceláře Marcus Leatherdale. Nepracoval však pro něj příliš dlouho a jejich přátelství skončilo. Přesto se Marcus Leatherdale o fotografovi vyjadřuje jako o velmi přemýšlivém a jemném člověku, neuvěřitelně dbajícím na dokonalost. Tuto stránku své osobnosti však na veřejnosti příliš neukazoval. Fotografie s mrtvým králíkem zachycuje celý mužský akt. V jiném snímku, ze stejného cyklu, vytvořil záběr polocelku. Model zde má již mrtvého králíka položeného kolem krku. Ačkoliv je rekvizitou mrtvý králík, působí na těchto fotkách jako zjemňující element, podtrhující mužskou fyzičnost modela.

³⁸ Obr. „*Marcus Leatherdale*“ zdroj: <http://www.artnet.com/ag/fineartdetail.asp?wid=426063824&gid=425932388>

³⁹ Obr. „*Marcus Leatherdale*“ zdroj: <http://whoinspiresme.tumblr.com/post/2336337151/marcus-leatherdale-by-robert-mapplethorpe-1978>

ADAPTACE XII.



V mé adaptaci se odkláním od dojmu jemnosti. Mrtvého králíka mám v této adaptaci doslova svlečeného z jeho jemného kožíšku. Dávám tím do konfrontace onu jemnost a realitu, za kterou se skrývá mrtvé zvíře. Na původním snímku, kde má model králíka kolem krku, to ve mě vzbuzuje dojem kožešiny jako módního produktu. Proto záměrně používám již staženého králíka z kůže, jako uvědomění si, co bylo původní součástí kožešiny. Naznačuji zde proměnu živého zvířete v produkt. Celé je to v symbolické rovině propojující naši lidskou nahotu s potřebou odívání se.

Fotografování probíhalo v improvizovaném ateliéru, půdních prostor. Fotoaparát Canon EOS 500D. Osvětlení přirozené, foceno bez stativu. Nastavení v režimu P – program AE (automatická expozice), automatické zaostřování na vybraný bod, ISO 400, přibližný čas uzávěrky se pohyboval 1/40 sec a clonové číslo F4. Digitální úprava - ořez a převedení do černobílého provedení v Adobe Photoshop CS3 Extended.

5.13 ADAPTACE XIII. DLE DÍLA UMĚLCE

„DAVID LACHAPPELL“

* 1963

Americký fotograf, kterého si v 80. letech najal Andy Warhol, aby fotografoval pro jeho časopis *Interview Andyho Warhola*. Na tuto práci se velmi hodil. Sám byl totiž vnitřně zaujat pop kulturou. To se značně projevuje i v jeho tvorbě. Do povědomí se dostal především díky sofistikovaným portrétům slavných hvězd, ale i módním fotografiím, reklamě a videoklipům. Časem přechází zpět k volné umělecké fotografii. Veškerá jeho práce je charakteristická sytými barvami a snahou šokovat. Na tomto základě si vystavěl svůj naprosto charakteristický styl. Jeho náměty se pohybují v širokém spektru. Zachycuje zvrhlosti a neřesti dnešní kultury, kritizuje konzumní materialismus, kritizuje víru a vysmívá se nesmyslnosti válek. Tím, že jsou některé jeho fotografie vystavěny velmi prvoplánově, je jeho práce mnohdy považovaná za povrchní a kýčovou. Tento názor podporuje i to, že někdy své instalace fotografií doplňuje různými efekty, jako například blikajícími světélky či interaktivními zvuky. Jeho tvorba vyvolává rozporuplné pocity a názory. Někdo se nad jeho fotografiemi pobaví, zasměje, někdo se zamyslí a někoho i pohorší. Nutno uznat, že umí zaujmout, ať již pozitivně, či negativně.

POPE



Obrázek č.40
David LaChapell⁴⁰
Thy Kingdom Come

Tato fotografie v překladu nazvaná *Království nebeské* je z roku 2009 a byla součástí výstavy nazvané *Americký ježíš*. Úhel fotografování je částečně z nadhledu, což zdůrazňuje papeže, sledujícího scénu z nadhledu. Dopadající světlo umocňuje dojem papežovy extáze nad ukořistěným bohatstvím, které je kolem něj, a hromadou padlých, krásných mladíků v mučednických pózách. Projevuje se zde LaChapellovo styl nadsázky a ironického pojetí námětu spojeného s komerční uhlazeností.

⁴⁰ Obr. „Pope“ zdroj: <http://theholyprepuce.tumblr.com/post/5014888948/david-lachapelle-pope-2009>

ADAPTACE XIII.



Tuto adaptaci jsem pojala v podobném myšlenkovém duchu jako LaChapell. V mém podání je to odkaz k jakékoliv mocenské, autoritativní moci. Prostředí kostela a vyvýšená postava duchovního hodnostáře symbolizuje a zastupuje politickou moc, státní moc, nebo i globalizaci. Kombinace duchovního prostředí a nahoty může vyvolávat kontroverzní ohlasy. Dostáváme se zde do konfliktu s morálkou a vírou. K této narážce konfliktu se zde připojuje i zobrazení nahoty. Tři postavy svou nahotou umocňují bezelstnost, ale i zranitelnost. První mužská postava v řadě má hlavu vztyčenou, projev své hrdosti a individuality. Druhá prostřední postava pomalu sklání hlavu dolů, proces vzdávání. Třetí postava, symbolicky nejbližší ke kazatelně, má již hlavu sklopenou dolu, jako projev prohry, pokoření se a podrobení se moci. Já tady LaChapellovu hmotnou kořist převádím do kořisti fyzické, jako nás lidí. Hra odrazů vitrážových kostelních oken stylizuje hlavně horní část snímku. Mužské nahé postavy jsou jen jemně zasaženy odlesky. Náklon záběru a odrazy napomáhají k dramatizaci scény. Fotografování probíhalo ve viktoriánském kostele sv. Lukáše v Karlových Varech. Fotoaparát Canon EOS 500D. Osvětlení kombinované, přirozené a umělé, foceno bez stativu. Nastavení v režimu P – program AE (automatická expozice), automatické zaostřování ISO 400, přibližný čas uzávěrky se pohyboval kolem 1/20sec a clonové číslo F 3.5. Bez digitální úpravy.

5.14 ADAPTACE XIV. DLE DÍLA UMĚLCE

„HERB RITTS“
* 1952 - † 2002

Narodil se v Kalifornii USA. Byl to americký fotograf, který se řadil mezi hollywoodské fotografy jako například Grega Gormana. Jeho kariéra měla původně začít v rodinné firmě, věnující se obchodu s nábytkem. Nakonec se vydal jinou cestou. Vystudoval Bard College v New Yorku, obor ekonomika historie. Po studiích se začal více zajímat o fotografování. Jeho fotografická kariéra začala v 70. letech. Fotografoval celou řadu celebrit. Do konce 80. let také pracoval pro významné italské noviny. Jeho práci je možné spatřit v mnoha mezinárodních magazínech. Mimo módní fotografii se věnoval také aktu. Mužská muskulární těla zachycoval právě v podobě aktu. Zobrazoval je v různých polohách. Ve své tvorbě nevynechal ani ženský akt, přestože mužský upřednostňoval. Vydal mnoho knih se svými fotografiemi. Jednou z nich je i kniha *Duo* (1991). Tato kniha obsahuje 50 fotografií dvou kulturistů, kteří jsou v mileneckém vztahu. Skrze tyto snímky dvou mužů vnáší do svého díla šokující a kontroverzní nádech. Ale na rozdíl například od fotografa Roberta Mapplethorpa, který také rád šokoval homosexuálními snímky, Ritts do svých snímků vkládá více krásy, klasických prvků a citově duchovního nádechu. Oba muži jsou ztvárněni v různých pózách, spolu i samostatně, oblečení i nazí. Kromě fotografie se také věnoval tvorbě hudebních videoklipů, kterých vznikla celá řada pro populární osobnosti hudební scény. Mezi jeho první patří například hudební videoklip pro Madonnu. Zemřel v pouhých 50 letech. Byl HIV pozitivní a jeho imunitní systém byl oslaben.

TONY & MIMI



Obrázek č. 41
Herb Ritts⁴¹

Tony & Mimi, Los Angeles, 1985

Tato fotografie je jedním snímkem z celé jeho série fotografií vytvořených s těmito modely. Série obsahuje další nejrůznější jejich společné pózy. Jedním z modelů byl Tony, kterého Ritts fotografoval velmi často. A druhým modelem je kulturistka Mimi, o které sám Ritts prohlásil, že je to žena s mužským mozkem. Celá tato série snímků vyrostla na otázce sexuální rozpolcenosti. Vypadá to, jako že jsou na snímku dva muži, ale ve skutečnosti to je muž a žena. Dojem záměny ženy za muže byl záměrný a autor toho dokázal při focení využít. Tento snímek ukazuje Rittsovu otevřenost ohledně nahoty. Spojením dvou mužsky vypadajících těl rozehrává i možnost tématu homosexuality. Z tohoto důvodu vyvolává snímek zvýšené rozpaky, než zjistíme, že jde o ženu. Ze snímku je také cítit jeho potřeba krásy a něčeho až antického, kdy je pro něj důležitá hra svalů, světla a stínu. Tato maskularita se zde dostává do jakéhosi protipólu k vyjadřované jemnosti a něžnosti, která je ze snímku patrná.

⁴¹ Obr. „Tony & Mimi“ zdroj: <http://www.christies.com/lotfinder/photographs/herb-ritts-tony-mimi-los-angeles-5138322-details.aspx?pos=8&intObjectID=5138322&sid=&page=10>

ADAPTACE XIV.



Ve své adaptaci zasazují na místo ženy, která vypadá jako muž, skutečného muže. Přichází zde do kontrastu tedy přímo jejich sexuální orientace. Jakmile se jedná o nahé tělo a k tomu ještě navíc v homosexuálním pojetí, je pravděpodobné, že pro některou část publika bude problematictější toto ztvárnění přijmout. V mém pojetí adaptace jsem ubrala na pocitu jemného citu a záměrně přitvrdila interakcí mezi modely. Podtrhuji tím partnerské spojení dvou mužů až v erotický nádech. Tento můj snímek může rozehrávat více otázek a více názorů. Považuji jej proto za jednu z fotografií, která se blíží až k hranici kontroverze a možné polemiky. Geometrický prvek v pozadí a lineární odraz v popředí podtrhují mužský element a stylizují scénu.

Fotografování probíhalo v improvizovaném ateliéru. Fotoaparát Canon EOS 500D. Osvětlení přirozené, foceno bez stativu. Nastavení v režimu P – program AE (automatická expozice), automatické zaostřování na vybraný bod, ISO 200, přibližný čas uzávěrky se pohyboval kolem 1/5 sec a clonové číslo kolem F 4. Digitální úprava - ořez.

5.15 ADAPTACE XV. DLE DÍLA UMĚLCE

„MARINO MARINI“

* 1901 - † 1980

Významný italský sochař 20. století. Kromě sochařství se věnoval i malbě a grafice. Jeho tvorba je význačná především jakýmsi návratem k námětu jezdecké sochy. Inspiraci nacházel v Etruském umění a sochaři Arturo Martini. Jezdecký námět ztvárnil ve všech možných polohách. Od realisticky pojatých soch jezdců, kterými začal v roce 1936, až po abstraktní a stylizované ztvárnění, ke kterému se dopracoval kolem roku 1940. Linie a tvary se narovnávají. Typické jsou pro něj jezdecké akty, ale také sádrové i hliněné glazované portréty a figury tanečnic. Jeho nejznámějšími díly jsou převážně série jezdeckých soch vyznačujících se nataženými pažemi figury na koni.

Při své londýnské výstavě se setkával například s Henry Moorem. Jeho přítelem byl i Alberto Giacometti, který ho také inspiroval. Tyto osobnosti nebyli zdaleka jedinými. Setkal se i s dalšími významnými osobnostmi té doby, např. Chagallem, Kokoschkou.

Vystavoval nejen po Evropě, ale i v Tokyu a New Yorku. V roce 1952 získal prestižní první cenu Benátského Bienále, dva roky na to hlavní cenu Římské Akademie. V roce 1973 bylo slavnostně otevřeno Mariniho Museum ve Florencii.

ANDĚL MĚSTA



Obrázek č. 42
Marino Marini⁴²
Anděl města (1948)

Tato jezdecká socha spadá do druhého období jeho tvorby koní a jezdců. Je zde znatelně cítit jeho cesta k abstrahování forem. Obzvláště se zde projevují nové prvky, jako jsou propnuté nohy a paže jezdce. Toto ztvárnění nahého vzrušeného jezdce na koni se stalo jednou z nejnámějších soch jeho tvorby. Bezesporu k tomu přispěl i explicitně znázorněný ztopořený falus. Anděl města je vystaven v kolekci Peggy Guggenheim v Benátkách a umístěna je na venkovním prostranství s výhledem přímo na Grand Canal.

⁴² Obr. „*Anděl města*“ zdroj:
<http://talesofaninterninvenice.blogspot.com/2011/09/i-apologise-for-this-post-being-so-late.html>

ADAPTACE XV.



V mém fotografickém cyklu je postupná gradace v zobrazování lidské nahoty. Tuto fotografii jsem zařadila až na závěr. Důvodem mi byla nejvýraznější explicita zobrazení nahého lidského těla. Je až provokativní a nastoluje určitou kontroverzi, vyzývající k diskusi. Touto fotografickou adaptací chci konfrontovat diváky „v čem je vystavení Mariniho sochy vzrušeného jezdce na veřejnosti jiné, či přijatelnější, než presentování fotografického aktu se ztopořeným falusem?“ Pro vytvoření této fotografie jsem použila záměrně plexiboxy pouze okrajově, spíše jen pro mírnou tvorbu odlesků a zrcadlení. Je to již jakési odhalení, kde nechci nic skrývat.

Fotografování probíhalo v exteriéru starého skladu. Fotoaparát Canon EOS 500D. Osvětlení přirozené, foceno bez stativu. Nastavení v režimu P – program AE (automatická expozice), automatické zaostřování na vybraný bod, ISO 400, přibližný čas uzávěrky se pohyboval kolem 1/60 sec a clonové číslo kolem F 5. Digitální úprava - ořez, převedení do černobílé podoby v Adobe Photoshopu CS3.

6. REFLEXE PROCESU FOTOGRAFOVÁNÍ

Celý proces fotografování byl poměrně náročným a složitým komplexem mnoha aspektů. Projektová příprava ztvárnění každé mé vize byla dílčí částí projektu. Volba prostoru, příprava scény a rekvizit. Aranžmá a složitost respektování detailů. Naplánování a zorganizování všech zúčastněných. Vysvětlit modelům záměr. Úprava a líčení modelů. Vytvoření intimity a pohody při fotografování. A konečně již při samotné realizaci flexibilně reagovat na vzniklé problémy a důsledně zvládnout vložení mé vize projektu do jeho realizace.

Tento souhrn u mě vytvářel potěšení z tvůrčího procesu, ale i obrovské stresující psychické vypětí z pocitu odpovědnosti za úspěšný výsledek každé dílčí části mého projektu i vůči všem zúčastněným. Při zahájení vlastního fotografování však toto napětí ze mě vždy spadlo, a naopak jsem byla naplněna uvolňujícím pocitem ze soustředění na tvůrčí práci. Po skončení se má nálada měnila od euforie ze zdařilých, až výjimečných snímků, někdy i zklamání z průměrných a nevyhovujících snímků.

Exteriérové i interiérové fotografování, probíhající mimo můj ateliér, bylo pro mne náročné i z hlediska technického zabezpečení. S problémy jsem se potýkala při dopravě rekvizit, mezi které patřily i velké plexiboxy pro efekty světelných odrazů a zrcadlení. Dále bylo nutné jejich stálé přemísťování a nastavování v průběhu focení, abych při každé scéně docílila požadovaných výsledků. Mimo jiné to prodlužovalo i čas fotografického procesu každé scény a složitější pózy byly pro modely fyzicky i psychicky náročné. Pro některé odvážnější snímky a náročnější pózy nebylo ani jednoduché najít modela, který by byl pro ně vhodný, schopen se jich s úspěchem zhostit a zároveň bez předsudků se jich zúčastnit. Naštěstí mám úžasný okruh rodiny a přátel, takže jsem to nakonec zvládla. Celkem jsem měla šest „modelek“ a deset „modelů“. Spolupráce se všemi „modely“ byla úžasná a patří jim mé velké poděkování.

Nafocení celé mé série probíhalo v rozmezí pěti měsíců. Důvodem tohoto poměrně velkého časového rozpětí byla náročná synchronizace mého času, času modelů a časová možnost využití různých prostor, v kterých jsem fotografovala.

Každému fotografování předcházela fáze pečlivých příprav. Předběžné zmapování prostoru, určeného k fotografování. Dále jeho úprava, stylizace a příprava rekvizit. Některé věci se nedaly dopředu přesně naplánovat a musela jsem improvizovat přímo

v akci. Při některých snímcích bylo až kouzelné, když se vhodně promítl odraz a zrcadlení některé části interiéru, či exteriéru při průhledu skrze plexisklo do obrazu. Navíc bylo možné vytvářet nepřeborné množství kombinací a bylo jen na mě, co jsem upřednostnila. V jednu chvíli jsem například mohla vnímat odraz zaparkovaného auta před ateliérem, ale za okamžik již byla kompozice zcela odlišná. Stejně tak se daly měnit odrazy a zrcadlení. Natáčení a překrývání hranolů plexiskla vytvářelo různorodé a rozmanité změny obrazu. Díky tomu mi vždy v rámci jedné adaptace vznikla celá série snímků. Vybírala jsem vždy jen ten, který se nejvíce přibližoval mému záměru. Některé rozdíly byli jen v lehkých nuancích, které měly různé „pro“ i „proti“. Potýkala jsem se proto s problémem vybrat vždy jen ten jeden „správný“. Z tohoto důvodu příkládám do přílohy i ukázky fotografií, které nebyly zahrnuty do hlavního výběru celého cyklu.

Celá škála fotografií se pohybuje v pomyslném stupňování společenské i kulturní přijatelnosti vnímání nahoty. Začala jsem od snímků, které jsou velmi stylizované a nahota lidského těla zde nepůsobí ve své komplexnosti a samostatnosti. Postupně mé snímky přecházejí k realističtějšímu a méně stylizovanému pojetí nahého lidského těla. Celá série je zakončena mužským aktem se ztopořeným penisem. Právě tento výběr byl doprovázen i mou vnitřní polemikou. Můj záměr byl jasný, chtěla jsem zakončit celý cyklus něčím, nad čím by se dala vést diskuze o hranici umění a pornografie, kterou ve své teoretické části zmiňuji. Bez tohoto kontroverzního snímku by proto nebyla má práce úplná. Jsem k tomuto tématu otevřená a primárně mám z rodiny vypěstovaný otevřený postoj vůči nahotě, přesto jsem v sobě pocítila ovlivnění společností a kulturou, která mě brzdila a nutila mě zamýšlet se, zda je to, či ono ještě přípustné prezentovat. Je to určitá svázanost společenskou konvencí, která mne nutí pochybovat a ospravedlňovat se. Ve svém záměru a gradaci celého mého cyklu jsem však měla jasno a to zvítězilo. Snímek jsem do série zařadila a překročila tím svou dosavadní tvorbu v tomto směru. Konfrontací s pomyslnými hranicemi přijatelnosti, u sebe i ve svém okolí, jsem získala nové osobní zkušenosti.

6.1 OVĚŘENÍ KOMUNIKAČNÍCH ÚČINKŮ

Při této práci vznikl cyklus, který určitým stylizačním způsobem na sebe navazuje. Fotografie mohou vedle sebe fungovat i přesto, že každý snímek zastupuje adaptaci na různorodou formu původního zpracování. Každá fotografie má zároveň své vlastní specifikum a tak může být prezentována i samostatně. Byla jsem zvědavá, jakým způsobem bude vizuálně obrazný znakový systém na diváky působit, a tak jsem závěrečný výběr fotografií nechala k nahlédnutí nejen samotným aktérům v roli modelů, ale i pár nezávislým divákům.

Téměř všichni cítili jednotící prvek stylizace, ačkoliv ti, kteří nevěděli, že se jednalo o focení přes plexisklové boxy, nedokázali úplně konkrétně pojmenovat odraz, odlesk a lomení obrazu hranolem. Taktéž velmi správně téměř všichni postřehli dvě linie stylizace, jednu popisovali jako výraznější a druhou jako jemnou, neboli více realistickou.

Fotografie, které byly více stylizované, většina recipientů vnímala s větší hloubkou vjemů. Nahota na ně působila v některých případech jako druhotný produkt, ke kterému se dopracovali skrze stylizační vrstvy.

Dle oslovených jednotlivých recipientů se poměrně lišily i jejich jednotlivé výběry fotografií, které je výrazně zaujaly. Rovněž se často lišilo i jejich vnímání jednotlivých detailů snímků. Viděli v nich různé zajímavé podtexty. Splnili tím tedy mé očekávání a potvrdili tím, že můj záměr, podnítit každého k hledání v obraze svých vlastních vizí, se zdařil.

Jak jsem očekávala, poslední fotografie cyklu ve většině případů vyvolala polemiku a diskuzi. Bylo to záměrem a počítala jsem s tím. Konfrontace mých snímků s původním adaptovaným dílem přišla všem zajímavá a tato souvislost jim více podtrhovala význam celého cyklu.

Všem, až na jednu výjimku, přišlo toto téma zpracování zobrazení lidské nahoty velmi zajímavé a inspirující. Jedna osoba se vyjádřila, že by mělo být spíše rozebíráno a prezentováno téma násilí, válek, zabíjení a smrti a je důležitější se tím zabývat než lidskou nahotou. Tento názor mě zaujal a inspiroval jako námět mého možného dalšího projektu.

ZÁVĚR

S výsledkem teoretické, tak praktické části své práce jsem spokojená. Myslím, že se mi podařilo vytvořit ucelený, logický a systematický náhled na dané téma, obohacené a doplněné o praktickou část cyklu fotografické adaptace. Toto téma jsem brala jako téma k zamyšlení a ke komunikaci. Doufám, že se mi podařilo u čtenáře i diváka docílit zamyšlení a navození reflektivního dialogu skrze vzniklé fotografie. Zároveň tím, že jsem se rozhodla nevyhýbat se myšlenkám a tvorbě, která může působit kontroverzně. Očekávám otevření diskuze nad mou tvorbou a rozehrání různých interpretací. Jak říká Otto M. Urban, dokud obraz otvírá diskuzi a nabízí různé interpretace, tak promlouvá k současnosti. Můj záměr by se dal tedy shrnout jako snaha o hermeneutickou identitu díla, které by mělo podnítit ke snaze porozumět, hodnotit a zamýšlet se nad ním. Pouze jen čas prověří, zda je dílo schopno stále promlouvat a tím být považováno za hodnotné dílo.

Úplně poslední a velmi důležitou částí bylo rozhodnout o formě adjustace fotografií. V dnešní době se nabízí mnoho možností od klasického vytisknutí na fotopapír, tisky na různé druhy papíru, které dodají rozdílný vzhled tisku, až po tisk na plátno. K umocnění vizuálního efektu přiblížení fotografie k obrazu jsem se rozhodla část cyklu nechat vytisknout na plátno (Professional Matte Canvas 430gsm). Druhá část cyklu bude tisk na přírodně bílý matný papír (Photo Rag 188 gsm), se záměrem podtrhnout vzhled fotografie.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ

Tělo a tělesnost: v českém výtvarném umění 19. století. Plzeň, Západočeská galerie, 2009. ISBN: 978-80-86415-64-2.

PETRASOVÁ, Taťána; MACHALÍKOVÁ, Pavla. *Tělo a tělesnost v české kultuře 19. století: sborník příspěvků z 29. ročníku symposia k problematice 19. století Plzeň, 26.-28. února 2009.* Praha: Academia, 2010. ISBN 978-80-200-1833-5.

Sex a tabu v české kultuře 19. století. Ústav pro českou literaturu AV ČR, 1999. ISBN 80-200-0685-0.

ECO, Umberto. *Dějiny krásy: Umbelo Eco (ed.).* Argo, 2005. ISBN 80-7203-677-7

HOGENOVÁ, Anna. *Kvalita života a tělesnost.* vydala Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, Praha 2002, ISBN 80-7184-580-90, 304str.

ŠMOK, Ján. *Akt vo fotografii.* 2. vyd. Martin: Vydavateľstvo Osveta, 1986.

POŠTULKA, Vladimír. *Dějiny pornografie.* Praha: Nakladatelství XYZ, s. r. o., 2007. ISBN 978-80-87021-30-9.

NEJVĚTŠÍ MALÍŘI: ŽIVOT, INSPIRACE A DÍLO GUSTAV KLIMT. Č. 28. Polsko: Eaglemoss International, 2000. Týdeník. ISSN 1212-8872.

NEJVĚTŠÍ MALÍŘI: ŽIVOT, INSPIRACE A DÍLO GIORGIONE. Č. 47. Polsko: Eaglemoss International, 2000. Týdeník. ISSN 1212-8872.

PINET, Héléne. *Rodin: The hands of genius.* New York: Hanry N. Abrams, INC., 1992. ISBN 0-8109-2888-4.

BLUMENFELD, Yorick. *The naked and the veiled: The photographic nudes of Erwin Blumenfeld.* London: Thames & Hudson Ltd., 1999. ISBN 0-500-54230-9.

STADLER, Wolfgang. *Dějiny sochařství: Historie a vývoj sochařského umění v Evropě od pravěku do 21. století.* Praha: Rebo Productions s. r. o., 1996. ISBN 80-85815-67-2.

PANSKÁ, Z. *Nahé tělo ve fotografii po roce 1990.* Opava, 2010. 52 s. Diplomová práce na Filozoficko-přírodovědecké fakultě Slezské univerzity v Opavě, Institut tvůrčí fotografie. Vedoucí diplomové práce Prof. pudr. Vladimír Argus.

Rámcový vzdělávací program pro základní vzdělávání. Výzkumný ústav pedagogický Praha. 1. vyd. Stařeč: INFRA, s. r. o., 2005. ISBN 80-86666-24-7.

VANČÁT, Jaroslav. *Výchova k tvořivosti ve školním vzdělávacím programu.* Praha: EduArt, o. s., 2007. ISBN 978-80-86783-20-8

ELEKTRONICKÉ ZDROJE:

Oficiální stránky neziskové organizace Inter-Art, o. s. [online]. Dostupné z WWW: <http://www.inter-art.cz/galleries.php?gallery=6>

Superrodina. 8. 13. 2011 in *Kultura*. [online]. Dostupné z WWW: <http://www.superrodina.cz/2011/08/13/kde-konci-hranice-studu-tam-zacina-umeni/>

Oficiální stránky občanského sdružení FIGURAMA o.s., [online]. 2010. Dostupné z WWW: <http://figurama.cz/>

Oficiální stránky projektu *Kruh prstenu I.* Přírodovědecké fakulty Masarykovy univerzity, Prof. pudr. Jaroslav Malina, DrSc. A kolektiv, 2009. Dostupné z WWW: <http://is.muni.cz/do/1499/el/estud/prif/ps09/kruh/web/pages/09-egypt.html>

Oficiální stránky Galerie Františka Drtidla Příbram [online]. 2007; Dostupné z WWW: http://www.galerie-drtikol.com/?p=stala_expoziceplochou

Internetová encyklopedie. *Otevřená encyklopedie Wikipedia*. [online]. 2007; Dostupné z WWW: http://en.wikipedia.org/wiki/Bettina_Rheims

Mrázek, Jiří. *Bettina Rheims: Fotím nahé ženy a prezidenty. Osobnosti*. [online]. 2009; Dostupné z WWW: <http://www.lightgarden.cz/magazine/clanky/osobnosti/bettina-rheims-fotim-nahe-zeny-a-prezidenty>

Informační portál. *Týden*. [online]. 21.11. 2011; Dostupné z WWW: http://www.tyden.cz/rubriky/zahranici/asiie-a-oceanie/cinane-se-svlekaji-na-webu-na-podporu-disidenta-wej-weje_217948.html

Informační portál. *Idnes. kultura* [online]. 21.11. 2011; Dostupné z WWW: http://kultura.idnes.cz/nahota-neni-pornografie-rikaji-fanousci-aj-wej-weje-a-foti-sve-akty-10o-/vytvarneum.aspx?c=A111121_105228_vytvarneum_ob 21. listopadu 2011

Rámcový vzdělávací program. [online]. 1.9. 2010; Dostupné z WWW: <http://www.vuppraha.cz/wp-content/uploads/2009/12/RVPZV-pomucka-ucitelum.pdf>

Oficiální stránky Galerie Rudolfinum. [online]. cit. 2012-04-24. Dostupné z WWW: <http://www.galerierudolfinum.cz/cs/exhibition/kontroverze-pravni-eticka-historie-fotografie#info>

http://cs.wikipedia.org/wiki/Egon_Schiele
http://cestovani.idnes.cz/umelecka-pornografie-uhrancive-akty-schieleho-jsou-pokladem-vidne-1d2-/igsvet.aspx?c=A110801_135544_igsvet_tom

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA

(Nezařazené fotografie do hlavního výběru fotografického cyklu.)



