

**Mezi objektem a subjektem – vstup
Libuše Jarcovjákové do vlastního
díla v kontextu světových autorů**

Tereza Lukavská

Diplomová práce
2016

 Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací
Ateliér Reklamní fotografie
akademický rok: 2015/2016

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **BcA. Tereza Lukavská, DiS.**
Osobní číslo: **K12516**
Studijní program: **N8206 Výtvarná umění**
Studijní obor: **Multimédia a design – Reklamní fotografie**
Forma studia: **prezenční**

Téma práce: **1. Teoretická část:**
Mezi objektem a subjektem – vstup Libuše Jarcovjákové do vlastního díla v kontextu světových autorů

2. Praktická část:
a) autorská publikace:
Dark Rooms
b) volný výstavní soubor:
Dark Rooms

Zásady pro vypracování:

1. Teoretická část:

Rozsah práce: minimálně 35 stran textu + předepsané přílohy. Součástí obhajoby práce i hodnocení je přednáška na téma teoretické části diplomové práce v rozsahu maximálně 25 minut. Součástí přednášky je obrazová prezentace. Přednáška není reprodukováním obsahu práce!

2. Praktická část:

a) autorská publikace na zvolené téma: cca 20 fotografií, odevzdává se definitivní podoba – 2 ks vázané publikace včetně grafické úpravy titulní strany, řešení jednotlivých stran či kapitol, doporučený formát min. A4 nebo formát odvozený. Současně se odevzdává artist's statement (400 – 500 slov).

b) volný výstavní soubor: ucelený, koncipovaný soubor fotografií, vycházejících, případně navazujících na téma autorské publikace. Odevzdává se min. 9 ks fotografií uceleného výstavního souboru, vlastního projektu, výstavní formát, archivní kvalita fotografií, adjustované + artist's statement (400 – 500 slov).

c) prezentační CD (2 ks): obsahuje všechny teoretické i praktické části diplomové práce. Teoretická v .pdf formátu a dále všechny fotografické práce v uvedených technických parametrech (náhledy 75dpi a plná data 300dpi, tisková kvalita), včetně artist's statementu obou částí diplomové práce, vždy cca 400 – 500 slov.

Dále na samostatném nosiči CD-ROM odevzdejte obrazovou dokumentaci praktické části závěrečné práce v minimálním počtu 10 kusů pro využití v publikacích FMK. Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250 mm delší strana. Formáty pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga a texty v křivkách. V samostatném textovém souboru uveďte jméno a příjmení, login do Portálu UTB, obor (ateliér), typ práce, přesný název práce v češtině i v angličtině, rok obhajoby, osobní mail, osobní web, telefon. Přiložte svou osobní fotografii v tiskovém rozlišení.

Rozsah diplomové práce: viz Zásady pro vypracování

Rozsah příloh: viz Zásady pro vypracování

Forma zpracování diplomové práce: tištěná/umělecké dílo

Seznam odborné literatury:

doporučené zdroje:

veškerá dostupná odborná literatura a webové stránky vztahující se k tématu po konzultaci s vedoucím práce.

Vedoucí teoretické části: **Mgr. Lucia Fišerová**

Kabinet teoretických studií

Vedoucí praktické části:

Mgr. Anna Mlynek Maximová

Ateliér Reklamní fotografie

Datum zadání diplomové práce: **2. listopadu 2015**

Termín odevzdání diplomové práce: **13. května 2016**

Ve Zlíně dne 1. prosince 2015


doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.
děkanka




doc. MgA. Jaroslav Prokop
vedoucí ateliéru

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ/DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- odevzdáním bakalářské/diplomové práce souhlasím se zveřejněním své práce podle zákona č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, bez ohledu na výsledek obhajoby ¹⁾;
- beru na vědomí, že bakalářská/diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3 ²⁾;
- podle § 60 ³⁾ odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 ³⁾ odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – bakalářskou/diplomovou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), netze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům.

Ve Zlíně11. 12. 2015.....

BcA. Tereza Lukavská, DS

Jméno, příjmení, podpis

¹⁾ zákon č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, § 47b Zveřejňování závěrečných prací:

(1) Vysoká škola nevyjádřené zveřejňuje disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce, u kterých proběhla obhajoba, včetně posudků oponentů a výsledku obhajoby prostřednictvím databáze kvalifikačních prací, kterou spravuje. Způsob zveřejnění stanoví vnitřní předpis vysoké školy.

(2) Disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce odevzdané uchazečem k obhajobě musí být též nejméně pět pracovních dnů před konáním obhajoby zveřejněny k nahlédnutí veřejnosti v místě určeném vnitřním předpisem vysoké školy nebo není-li tak určeno, v místě pracoviště vysoké školy, kde se má konat obhajoba práce. Každý si může ze zveřejněné práce pořizovat na své náklady výtisky, opisy nebo rozmnožovány.

(3) Platí, že odevzdáním práce autor souhlasí se zveřejněním své práce podle tohoto zákona, bez ohledu na výsledek obhajoby.

²⁾ zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 35 odst. 3:

(3) Do práva autorského také nezasahují škola nebo školské či vzdělávací zařízení, užití-li nikoli za účelem přímého nebo nepřímého hospodářského nebo obchodního prospěchu k výuce nebo k vlastní potřebě dílo vytvořené žákem nebo studentem ke splnění školních nebo studijních povinností vyplývajících z jeho právního vztahu ke škole nebo školskému či vzdělávacímu zařízení (školní dílo).

³⁾ zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 60 Školní dílo:

(1) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení mají za obvyklých podmínek právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla (§ 35 odst. 3). Odpírá-li autor takového díla udělit svolení bez větného důvodu, mohou se tyto osoby domáhat nahrazení chybějícího projevu jeho vůle u soudu. Ustanovení § 35 odst. 3 zůstává nedotčeno.

(2) Není-li sjednáno jinak, může autor školního díla své dílo užít či poskytnout jinému licenci, není-li to v rozporu s oprávněnými zájmy školy nebo školského či vzdělávacího zařízení.

(3) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení jsou oprávněny požadovat, aby jim autor školního díla z výdělků jim dosaženého v souvislosti s užitím díla či poskytnutím licence podle odstavce 2 přiměřeně přispěl na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložil, a to podle okolností až do jejich skutečné výše, přitom se přiměřeně k výši výdělků dosaženého školou nebo školským či vzdělávacím zařízením z užití školního díla podle odstavce 1.

Abstrakt

LUKAVSKÁ, Tereza: Mezi objektem a subjektem – vstup Libuše Jarcovjákové do vlastního díla v kontextu světových autorů

Cílem této diplomové práce je zmapování a zařazení do kontextu tří autobiografických souborů fotografky Libuše Jarcovjákové.

Klíčová slova: fotografie, Libuše Jarcovjáková, dokumentární fotografie, autoportrét

Abstract

LUKAVSKÁ, Tereza: Between the Object and the Subject – Libuše Jarcovjáková Entering Her Own Work in the Context of World Photographers

The aim of this master thesis is the mapping and classification in the context of three autobiographical's series photographer Libuše Jarcovjáková.

Key words: photography, Libuše Jarcovjáková, documentary photography, self-portrait

Děkuji Mgr. Lucii Fišerové za vedení práce, její ochotu, trpělivost a rady; MgA. Libuši Jar-
covjákové za její vstřícnost při psaní této práce a v neposlední řadě děkuji za podporu rodině
a přátelům.

Prohlašuji,

- že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a uvedla v ní veškerou literaturu a zdroje, které jsem použila
- že odevzdaná verze diplomové práce a verze elektronická, nahraná do Portálu UTB, jsou totožné.

Ve Zlíně dne 13. 5. 2016

Tereza Lukavská

OBSAH

1. ÚVOD	11
2. AUTOPORTRÉT	12
2.1. Autoportrét v kontextu historie	12
2.2. Autoportrét v dějinách fotografie	14
3. MEZI OBJEKTEM A SUBJEKTEM	28
3.1. Mapování blízkého	28
3.2. Autoterapie / Arteterapie	50
3.3. Erotikon	66
4. VÝSTAVA JAKO AUTOPORTRÉT	78
5. ZÁVĚR	81
PRAMENY A ZDROJE	82
JMENNÝ REJSTŘÍK	86

Pokud Vás nezajímá život, pak fotografie ztrácí na významu.

Ruth Bernhard

1. ÚVOD

Ruth Bernhard jako kdyby Libuši Jarcovjákovou znala nebo zřejmě měla podobný osud, kterým vystihla její životní filozofii. Libuše, i když k ní život nebyl vždy laskavý, vždy k němu přistupovala čelem a po většinu i s fotoaparátem v ruce.

Libušin život šel většinou ruku v ruce s jejími fotografiemi, ať už to byli Vietnamci, které učila, nebo cikáni, které když fotografovala, tak u nich přebývala, či její fotografické deníky z cest; zkrátka vždy její život byl silně spjat s její tvorbou. Avšak na rozdíl od mé bakalářské práce, kde jsem se zabývala především souhrnem Libušiny práce za posledních dvacet let (1992 - 2012) a jejím životem; ve své diplomové práci, tak jak už název napovídá, se chci zabývat pouze výběrem z jejích souborů a to konkrétně třemi, které jsou dle mého názoru nejvíce niterné, introspektivní a sebereflexivní. Tedy pohybují se mezi objektem a subjektem a zobrazují autorčin fyzický vstup do jejího díla. A následně dání do kontextu s jinými autory, kteří tvořili ve stejném či velmi podobném duchu.

Diplomová práce bude uvedena velmi spjatým tématem a to kapitolou o sebe prezentaci nebo-li zobrazením sama sebe; kde se téma budu snažit nastínit jak z filozofické roviny, tak z té historické a dobrat se až k dnešnímu tak populárnímu selfie.

Naopak práce bude zakončena kapitolou opět související s autoportrétem, ale úplně z jiného úhlu pohledu než je běžné a to autoportrét vytvořený jinou osobou a to kurátorem, s názvem výstava jako autoportrét; kde nastíním dvě autorčiny výstavy, které splňují tuto podmínku.

2. AUTOPORTRÉT

Poznej sám sebe.

Sokrates

Ve svém citátu Sokrates zcela vystihuje fenomén autoportrétu a pnutí tvůrců, kteří používají jako model sebe sama. Portrét je v disciplíně ať už malířské, sochařské či fotografické zcela specifickým žánrem, kterým se na rozdíl od ostatních odlišuje svou diverzitou funkcí a tvarů, kdy model se znázorňuje nejen čistou fyziognomickou podobou, ale i charakterem, sociálním postavením, vnitřním životem a psychickým rozpoložením. Je všeobecně známo, že výsledné dílo by mělo být chápáno jako kopie skutečnosti, avšak nesmíme ani opominout představivost umělce, postavení zobrazovaného ve společnosti a také dobu v níž dílo vzniklo.

O to větší specifikum nalézáme v žánru autoportrétu, tedy zobrazení vlastní podobizny, kdy můžeme narazit na relativně objektivní znázornění sebe sama, ale také zcela zkreslený pohled či pohled ovlivněný autorovým psychickým rozpoložením a v neposlední řadě i uměleckým záměrem. Autoportrét je vlastně monolog se sebou samým, určité umělecké sebepoznání s jistou dávkou autostylizace. Tudíž může jít i o fikci. Pro autora je to jistá hra s divákem, dává mu možnost se stát součástí díla; zároveň sobě autor může dopřát odstup a vžít se do role pozorovatele sebe sama a skrze to poukázat na své přednosti a zároveň dezinterpretovat realitu. Je to prostředek egocentrismu, ale zároveň to může být i cesta jak se vyrovnat se složitými životními situacemi.

2.1. AUTOPORTRÉT V KONTEXTU HISTORIE

Historicky nejstarší dochovaný autoportrét sahá až do doby 2650 př.n.l. a byl nalezen v hrobkách v Sakkaře v Egyptě. Vyobrazuje vlastní podobiznu neznámého umělce, která je zde součástí většího barevného reliéfu, kde autor nezúčastněně sedí uprostřed bojových cvičení vojáků na člunech a do rukou si bere džbánek od sluhy. Podobizna není bohužel příliš realistická, neb

tehdejší doba malíři nařizovala jisté dané malířské postupy – tzv. dobový kánon.

Bohužel další příklady dochovaných autoportrétů z nejstarších dějin lidstva jsou vzácné a spíše než z malířského oboru se dochovalo pár sochařských, třeba ze starého Říma, kde se dbalo na věrné zobrazení člověka. Proto se v historii přesouváme až do období renesance, které vzhledem k tomu, že vzhlíželo k člověku jako takovému, tak to podpořilo rozkvět portrétní tvorby a tím pádem i autoportrétu. I když jsou v portrétní tvorbě (autoportrétní) určité zobecňující prvky, je zde patrné už i pokus o zachycení psychických rysů, avšak důležitým znakem je zrcadlení ušlechtilých humanistických ideálů. Příkladem tvůrců jsou malíři Albrecht Dürer, Rembrandt van Rijn a Leonardo da Vinci.

V pozdějších historických etapách byl portrét a autoportrét ve shodě s dobou ve které vznikaly; takže pro baroko byla typická pompéznost a tvarová i barevná bohatost; v rokoku křehká zdobnost; v romantismu zas oduševnělý a silným citem podbarvený výraz.

Malířství z přelomu 19. a 20 století se projevuje především ateliérovou malbou s velmi popisným realistickým charakterem, který byl inspirován především akademickým stylem, který se vyučoval na středoevropských akademiích. Až dvacáté století přineslo jistý krok v před a to díky vzniku fotografie, které výtvarníky odvedlo od detailního znázornění podoby portrétovaného.

Žánr portrétní i autoportrétní se opět navrátil a tedy i navázal na prehistorické období, kde individuální rysy jdou stranou na úkor estetických pravidel doby. Tentokrát to není dobový kánon jako v období před naším letopočtem, tedy ve starém Egyptě, ale pravidla si určuje sám autor, což je o mnoho svobodnější. Bohužel i toto má svá úskalí, což je především nepochopení ze stran diváků té doby. Mezi taková to klasická díla moderního umění můžeme zařadit autoportréty od Cézanna, Muncha, Gogha, Gauguina a dalších, z kterých je patrné zachycení duchovní zásady doby.

V malířství 20. století, v období moderny se stírají malířské žánry a jejichž důsledek je že se na rozdíl od minulosti můžeme setkat s autoportréty u mnohých umělců, nejen portrétistů. Také i funkce není společenská, tedy portrét není již primárně určen do veřejných prostor a není vytvářen se zřetelem na oficiální a společenské požadavky. Vznik autoportrétní je podmíněn především z jiných pohnutek než u klasických žánrů, třeba i jako umělecký experiment, který je chvilkovou inspirací, kde je model k dispozici ihned a na libovolnou dobu. Takto se můžeme setkat i s tím, že dochází k potlačení vnější podoby umělce a přesunutí do oblasti vlastní charak-

teristiky. Forma a obsah jsou zde specifické protipóly téhož jevu, avšak neodlučitelně spojené; přičemž forma má smyslovou podobu a k tomu i směřuje obsah díla.

Dalšími zástupci umělců, kde autoportrét sehrál v jejich tvorbě velkou část je mexická malířka Frida Khalo a německý expresionista Egon Schielle. Mezi české představitele, kteří se autoportrétu věnovali či ho aspoň vyzkoušeli, můžeme zařadit Mikuláše Medka, Bohumila Kubištu, Václava Špálu, Josefa Čapka, Františka Tichého, Jana Preislera, Vladimíra Boudníka, Josefa Váchala, Milana Knížáka a Aleše Lamra.

2.2. AUTOPORTRÉT V DĚJINÁCH FOTOGRAFIE

Historicky se portréty v dějinách fotografie objevují téměř od jejího vzniku, tedy když to technický aspekt fotografie, jako světelnější objektiv a tudíž i kratší expozice umožnily. A vzhledem k tomu, že umělec je sobě sám nejdostupnějším modelem, tak i autoportrét ve fotografii byl téměř od jejího vynálezu a proto jich v historii nalézáme nepřeborné množství.

Za první autoportrét, ale zároveň i jednu z prvních fotografií zachycující lidskou tvář, je považována fotografie od Američana Roberta Cornelia (obr.1), která přibližně vznikla v říjnu roku 1839. Snímek byl pořízen technikou daguerrotypie a zobrazuje muže z ánfasu s rozčuchanými vlasy a překříženými rukama. Dalším významným snímkem v historii fotografie je snímek s názvem Sbohem, krutý světe! (obr. 2) z 18. října 1840 od Hippolyta Bayarda, který svým autoportrétem (který je zároveň i prvním aktem), kde vypadal jako že spáchal sebevraždu, protestoval proti nedostatku uznání na jeho podílu při vynálezu fotografie. Na fotografii je naaranžovaný Bayard, který vypadá jako utopený a na zadní straně stojí jeho prohlášení: „*Toto tělo patří H. Bayardovi, vynálezci procesu, který právě vidíte. Pokud vím, tento neúnavný experimentátor byl tři roky zaměstnán svým vynálezem. Vláda, která tolik dala panu Daguerrovi, řekla, že nemůže nic udělat pro pana Bayarda, a ten nešťastník se utopil... Ach ta rozmanitost lidského života! Byl v márnici několik dní, nikdo jej nepoznal, ani si na něho neuplatňoval nárok. Dámy a pánové, měli byste raději poodstoupit aby nebyl raněn váš čich, jelikož – jak můžete vidět – tvář i ruce džentlmena již začínají zahnívat.*“¹

1 BAYARD, Hippolyte. *Autoportrét* - Wikipedie. [online]. (Cit. dne 2016-04-30). Dostupné z :< <https://cs.wikipedia.org/wiki/Autoportr%C3%A9t>>.

Do roku 1846 je datován první český autoportrét, též jako ten světový je vytvořen technologií daguerrotypie a vytvořil jej fotograf M. V. Lobethal (obr. 3), který měl svůj ateliér jak na daguerrotypické snímky, tak na fotografie na papírové podložce, v Praze v domě U zlatého anděla v Celetné ulici. Příběh jeho snímku je opředen záhadami a to především proč a koho vedlo k tomu, že roku 1847 vložil autoportrét Lobethala, zabalený do letáčku s vyobrazením daguerrotypického ateliéru, spolu s reprodukcí mědirytiny arcivévody Štěpána do pamětní schránky do základů mostu přes řeku Vltavu (tento historický most musel ustoupit Orlické přehradě a právě při jeho rozebírání a stěhování na jeho současné místo, byla schránka objevena). Takto tato daguerrotypie v mostu přežila 113 let.

Když se posuneme na skloněk 19. století, přesně do roku 1898, najdeme zde zřejmě jeden z prvních konceptuálních počínů a to autoportrét s názvem Posledních sedm slov Krista (obr. 4) od amerického fotografa a malíře Freda Hollanda Daye, kde se stylizoval do role Krista s trnovou korunou na hlavě. Umělec se autoportrétu věnoval po celou fotografickou kariéru, nicméně toto dílo spadá do období, kdy autora zajímala křesťanská otázka. Day byl kontroverzním umělcem s originálním způsobem zobrazování, ale díky jeho homosexualitě a nekonvenčnosti zobrazování byl kritizován a ve své době nebyl uznávaný.

Žánr autoportrétu si za svou kariéru vyzkoušeli i další průkopníci fotografie jako Nadar, Thomas Eakins, Edward Steichen, Mathew Brady a Eadweard Muybridge. Ale nebyli to jen fotografové, kteří si vyzkoušeli toto fotografické odvětví, příkladem je švédský dramatik August Strindberg, expresionistický malíř a grafik Ernst Kirchner, prokletý básník Arthur Rimbaud, antropolog Edward S. Curtis a mnoho dalších.

Ve dvacátém století byl rozvoj fotografie natolik rychlý, hlavně co se technické stránky týče, že vzniklo velké množství autoportrétů, které by vydalo na celou samostatnou práci; proto zde napíšu jen svůj krátký osobní výběr autorů.

V českých zemích vznikly též zajímavé autoportréty třeba jako notoricky známá fotografie z roku 1937 od Václava Zykunda, zakladatele surrealistické Skupiny Ra, kde se zachytil se žárovkou v ústech. Dalšími autory jsou Zdeněk Tmej či Václav Chochola či Miroslav Hák, který se intenzivně zabýval tímto tématem a byl představitel české moderní fotografie a člen umělecké Skupiny 42, kterého především ovlivnila meziválečná avantgarda a surrealismus.

V druhé polovině 20. století v zahraničí patří k významným autoportrétistům třeba Yasumasa Morimura, který svou tvář vkládá do známých obrazů a fotografií a tak se vydává třeba za

Marilyn Monroe (obr. 5), Monu Lisu, Olympii od Maneta, G. Garbo a spoustu dalších. Dalším v řadě je Robert Mapplethorpe, americký portrétní fotograf a vizuální umělec, který umřel na AIDS a mimo jiné se proslavil autoportrétem, kterým se vyrovnával právě s blížící se smrtí (obr.6). Samozřejmě to nebyl jediný Mapplethorpův autoportrét, on se jím věnoval po celý svůj život, avšak tento je ojedinělý. Autor v něm je zcela zahalen v černé barvě, v pozadí je vidět jeho obličej, který je dokonce v lehké neostrosti, která má naznačovat jeho postupné mizení – chřadnutí a v popředí je vidět jeho ruka svírající hůl s lebkou, která je vlastně takovou symbolikou toho, že autor je vyrovnán se svým odchodem a právě smrt drží pevně v rukou. Nesmíme ani opomenout Joela–Petera Witkina, který se zachycuje v jeho potemnělém až morbidním stylu; Herberta Tobiase, gaye a bohužel též oběť AIDS, který byl především módním fotografem, ale autoportrétu také věnoval nemalou část své tvorby. Zástupkyní americké postmoderní fotografie je Cindy Sherman, autorka, která de facto zasvětila celý svůj život tvorbě konceptuálních autoportrétů, ve kterých si pohrává s vlastní tělesností a odívá se do rozličných kostýmů a klade se do různorodých scén, které působí až filmově. V neposlední řadě nesmíme zapomenout ani na dvojici Pierra a Gillese, francouzský partnerský pár, kteří tvoří v duchu postmoderního kýče a vytváří bizarně-naivní kompozice.

V druhé polovině 20. století se k českým fotografům, věnujícím se autoportrétu, řadí třeba Stanislav Friedlaender, který se fotografoval se svými blízkými; Pavel Hečka, rekonstruuující školní fotografie; dále pak Jan Hudeček, který autoportrét posunul dále a prezentoval se prostřednictvím například prázdného kabátu a neopomeňme ani Blanku Chocholovou, která tvořila černobílé autoportréty s blízkými i bez nich.

Od 80. let se kurátorsky o autoportrét, ve své galerii v Kladně, zabývá dokumentární fotograf Jiří Hanke. V této galerii, která nese název Malá galerie České spořitelny, uspořádal na desítky výstav; některé byly kolektivní jako AUTOPORTRÉT 1–5, Autoportrét – objekt i subjekt mého já, Autoportrét '86 nebo samostatných, jako autoportréty Zdeňka Tmeje, Zdeňka Lhotáka, Jiřiny Hankeové, Romana Sejkota a dalších. Hanke se také věnoval autoportrétu z pohledu vyučujícího, když působil a vedl dílnu na pražské FAMU.

V současné české výtvarné scéně se autoportrétu věnuje více fotografů a proto se také dají dělit na různá odvětví a to **konceptuální, inscenovaný, manipulovaný a dokumentární či dokumentující autoportrét**, do kterého bych zařadila i **autoterapii a deníkový záznam**; a v neposlední řadě nesmíme ani opomenout autoportrét určený na sociální síť – tedy tzv. **selfie**.

Mezi konceptualisty, tedy autory jež se věnují konceptuálnímu autoportrétu můžeme zařadit Václava Stratila – malíře, fotografa a intermediálního umělce, který má práci plnou zneklidňující ironie a apelu a jeho celkové dílo působí mnohoznačně a různorodě. Tématem jeho prací je především jeho vlastní osoba, její identifikace a proměnlivost lidské identity - tedy autoportrét. Nejvýraznějším se stal jeho soubor Řeholní pacienti (obr. 7), který vytvářel mezi lety 1991 – 1994, kdy navštěvoval fotoateliéry a s rozličnými výrazy a rekvizitami se nechával portrétovat. Charakteristické pro tvorbu Václava Stratila je jistá dávka ironie a nadsázky, která jej provází ve všech jeho souborech, jmenujme třeba Nedělám nic, Čistá mafie, Dvojice, Docent, Česká krajina, 4 plus 1 a další. Jiří David, jež sem také spadá, je známý na české výtvarné scéně, dalo by se říci, že patří mezi celebrity. Jeho tvorba je též velmi rozmanitá a spadají sem díla jak z oboru malířství, sochařství a fotografie. Rozhodně je to konceptualista, autor velmi osobní, výrazný, trochu komerční, ale intenzivní a nepřehlédnutelný. Žánr i forma u něj je různorodá. Proměňuje jak svůj vzhled, tak své dílo. Je spoluzakladatelem skupiny Tvrdohlaví a od přelomu 80. a 90. let se výrazně podílel na formování postmoderního výtvarného programu. Zaměřil se na instalaci objektů a psaní textů, které reflektují pozici umění a umělce ve společnosti a tím i jeho sklon k provokaci a tématu identity. K nejvýraznějším fotografickým cyklům Jiřího Davida patří Skryté podoby, Bez soucitu, Moji rukojmí, Pátá pečeť, Ruce nad uměním, David–David, Daniel. Další autorkou je Veronika Bromová, výrazná postava v oblasti fotografie a nekompromisní provokatérka. Její práce se týká feminismu, konceptu patriarchy a hledání identity; to vše provádí skrze své tělo a prací s ním, tedy tzv. body artem, což využívá k sebereflexi a apelu na diváka. De facto je její práce niterný pohled do jejího života a vědomí, je upřímná a soustavně sebereflexivní; její autoportréty nás vtáhnou do světa neotřelého, intimního, velmi barevného a sebetrýznitelského. Její témata jsou například feminismus, gender, vlastní identita, lidská anatomie, erotika, pedofilie, mystika, mimozemské civilizace, konec světa a biblická témata. Mezi její soubory patří Pohledy z roku 1996 (obr. 8.), jedno z nejznámějších jejích děl, což jsou digitálně upravené fotografie, které montovala s anatomickými obrázky často intimních partií ženského těla. Ostatní soubory jsou třeba Bytosti, Zemzoo, Moje soubory, Království, Rehabilitace a další.

Inscenovanost se nevyhla ani tématu autoportrétu a jedním z představitelů je celosvětově známý fotograf a dnes i malíř, Jan Saudek. Přestože dnes ho většina české populace bere především jako komerčního autora, ve svém díle nezapře jistou dávku kontroverze a jedinečnosti.

Nekonečná řada autoportrétů, které provází jeho celé dílo, je především plně dávkou exhibicionismu a ješitnosti, možná až herecky ztvárněných póz s rozličnou řadou modelů a modelek. Oprýskaná zeď, výrazně kolorovaná fotografie a a řešení vztahů mezi lidmi na snímku je jeho typickým rukopisem. Nepostradatelný je i erotický, lascivní až pornografický náboj. A právě přes tyto dané věci a neustálé opakování téměř totožného, lze určitě polemizovat o jejich výtvarné kvalitě; avšak jsem pevně přesvědčena, že do výběru z českého autoportrétu rozhodně patří. Aranžovaný autoportrét si vyzkoušel i Václav Jirásek, který mimo to fotografuje portrét, krajinu a architekturu. Vystudoval grafiku a malbu; fotografii se začal věnovat od roku 1988 a o rok později s dalšími brněnskými výtvarníky zakládá skupinu Bratrstvo, která se věnovala parodování socialistických agitačních plakátů. V jeho fotografiích je patrné oko malíře; je samouk a jeho snímky jsou silně ovlivněny jak malířstvím, tak historií. Používá archetypálních prvků, symbolů a zásad přesné kompozice, někdy až s barokní bohatostí a květnatostí. S autoportréty si začal pohrávat postupně, kdy začal vkládat své autoakty do panoramatických snímků krajiny, kde jeho tělo jakoby splývalo s krajinou a přírodou, což dohromady tvořilo určitou společnou energii (obr. 9). Pompézní a monstrózní fotografie, které někdy působily až romanticky, byly složeny z několika negativů velkého formátu. Inspirací pro jejich vytvoření pak byla mytologie a biblické motivy a tak se vtěluje například do Narcise či ukřižovaného Ježíše Krista. O těchto fotografiích tvrdí, že to byl způsob meditace nebo sebeočistění. Míla Preslová, která patří k výrazným autorkám střední generace se ve své tvorbě fotografii kontinuálně věnuje i přesto, že ji nestudovala. Zabývá se konceptuálním zpracováním své identity, osobního prostoru a psychologického sebeurčení. K tomuto účelu především využívá své vlastní tělo se kterým se snaží pracovat spíše v psychologickém než fyzickém smyslu. Sdělení jejích fotografií nejsou považována za ženská, ale obecná až univerzální. I když snímky jsou mnohdy komické až parodické a často je i korunuje nadsázka, autorka skrze ně zkoumá člověka s jeho klady i zápory, jeho emocemi a charakteristikami. Samozřejmě i její fotografie nesou autobiografickou stopu, kde se vyjadřuje ke svým blízkým, rodině, intimnímu prostředí či často bilancuje a zkouší si na sobě samé konkrétní roli – třeba jako dcera, matka, partnerka a podobně. Fotografie jsou o vztazích, emocích a osobním propojení. S pokorou nám dává nahlédnout do jejího soukromí. Její tvorba je rozmanitá co se témat týče, ale tvoří spíše méně obsáhlé cykly se společným jmenovatelem. Jmenujme některé z nich – Žena v domácnosti a Pletení (obr. 10), Kameny a Barvy, Mé oči sester, Dvě ku dvěma, On, Jedna ku jedné, Když nejde o život, Ostré lokty, Za

obzorem, Rituál, Bezesná noc, Pro tebe, Sen, Ty víš, ty znáš a další. Jedná se o minimalistické soubory s maximální výpovědní hodnotou. Dita Pepe, která je jedna z nejznámějších autorek autoportrétu, se k fotografii dostala v osmnácti letech, kdy odešla z domova do zahraničí. Tam začala s objevováním sama sebe i lidí v okolí a k tomu použila fotografii jako vyjadřovací prostředek. Od té doby se fotografie stala její součástí a její stylizace a aranžovanost, zkrátka její rukopis je nezaměnitelný. Zpracovává identitu a postavení dnešní mladé ženy, matky a umělkyně; chová se jako chameleon a empaticky se vcitňuje do rolí, prostředí, pocitů i názorů a to bere za svou cestu sebepoznání. Při studiích na ITF začalo její plodné fotografické období, ze začátku ještě černobílé fotografie, ale záhy se dostává k barvě a čtvercovému formátu a od roku 1999 začíná fotografovat Autoportréty se ženami (obr. 11), který je startem pro její tzv. nikdy nekončícím příběhu o Dítě Pepe. Schéma cyklu Autoportrétů se ženami je celkem jednoduché a jasné, přeměňuje se skrze stejnou vizáž, oblečení, make up, výraz či gesto do jiných žen, které jí obklopují v jejím životě. Přijímá i jejich názor, sociální postavení i životní styl, a tak pomalu přechází ze zbohatlických obydlí, do venkovských stavení, panelákových bytů či i pod most. Selekce žen je různorodá, vybírá si jak příbuzné, známé, tak i neznáme ženy, s kterými vede přirozenou konverzaci a skrze ní se dozvídá vše o jejich životě. Od roku 2003 začíná tvořit i další soubor a to Autoportréty s muži; princip zůstává, jen tentokrát se snaží proniknout do rolí partnerek, družek, manželek, ale i matek jejich dětí v jejich obydlích. Oba soubory jsou stále otevřené a tak jednou by mohly zajímavě zdokumentovat její život. Barbora Bálková se řadí k výrazným a mladším současným fotografkám a výtvarnicím. Od maleb, kreseb a asambláží došla až k fotografii. Její tvorbu ovlivnilo především studium u Veroniky Bromové. Pro svou práci používá samu sebe a prostřednictvím svého těla vizuálně komunikuje s diváky a upozorňuje je na své problémy a pocity, a také reaguje na aktuální témata. Důležitá je symbolika a velmi ostrý obrazový jazyk, založený na parodii, nadsázce a satíře. Též hojně využívané počítačové úpravy. Zásadní jsou pro ní témata identity, soužití partnerů, genderu, smrti a konzumní společnosti. Často mění role a její hry sice mají skrytý klíč, avšak ten není potřeba nutně vyřešit k tomu, aby fotografie patřičně rezonovaly. Mezi její soubory s tématem autoportrétu řadíme Masky (obr. 12), Evě Adam, Kapesníčky, Sebevraždy, Magazíny a Iluminata.

Do žánru **manipulovaného autoportrétu** můžeme zařadit velmi ojedinělého a svérázného fotografa Michala Macků. Jeho práce je v obsahu a formě ojedinělá, vytváří autoportréty, tedy převážně autoakty kdy využívá techniku úhlotisku a geláže (obr. 13). Tento název techniky

a vlastně i celý její proces sám autor vymyslel, jde o složeninu slova gelatina a koláž; technologicky vzniká snímání želatiny z velkoformátových negativů, kdy želatina je oddělena od podložky a to v mokřém stavu a tato vrstva je nanášena na mokřý papír a dále formována do potřebného tvaru. Expresivní a fantaskní autoportréty, v nichž autor vstupuje do svých niterných představ, pocitů a emocí. Vizuálně jsou to rozdrásané části těla či zdeformovaná a symbolicky pokrivená torza. Fotograf k divákovi hovoří silně symbolicky což slouží opět k určitému sebepoznání a seberozvoji. Fotografie působí spíše ponuře až depresivně. Od roku 2005 své dílo posunul o další rozměr a začal vytvářet trojrozměrné skleněné fotografické objekty, kterým říká skleněné geláže (obr. 14). I když Petra Šimková není původním zaměřením fotografka, fotografií a autoportréty se zabývá. Výtvarnice žijící v Paříži se věnuje digitální fotografii, kterou kombinuje s vlastní malbou, kresbou a škrábanou technikou; její principy stojí na porušování povrchu již hotového tisku. Výsledkem je pak kompilace technik, která působí snově a jako abstraktní hra s vlastní niterností, rozbitá tělesnost je transformovaná do intimního příběhu. Modelem si je opět autorka sama, přičemž své tělo, podobu i identitu dekonstruuje a tím i podobu člověka. Neřeší obecné a globální problémy, jen v podstatě samu sebe a své ego. Důležitým aspektem je i použití dlouhých časů expozice a fotografování převážně v noci. Její soubory stojí na principech ženské tělesnosti, skrze které představuje divákovi dramatické a tajuplné příběhy, nabité erotikou a jakousi extatickou hrou. Různorodě působící snímky, vždy s jiným principem uplatněným v daném souboru, takže můžeme narazit na hrubé obrysy a výrazný kontrast, pak zas romanticky působící měkké světlo, kouřové obrysy a zamlženost či patetická gesta. Nalézáme fotografie konkrétní, ale i abstraktní. Jmenujme zásadní soubory s tématem autoportrétu Šimkové, které se nazývají *Captive I–V* (volně přeloženo *Polapená*) a rozdělují se podle barevné tonality a použitých technických prostředků. Každá fotografie v souboru má svůj určující název, například *Migrující*, *Jiná*, *Vampíří* (obr. 15), *Expresivní* a podobně.

Do **dokumentace** můžeme zařadit autorku Jiřinu Hankeovou, jejíž dílo nese i notnou dávku arteterapie, které se budu věnovat později ve své práci; dále pak Zdeňka Lhotáka, který měl k fotografii cestu o něco delší, neb nejdříve vystudoval tělovýchovu a pak až teprve šel na FAMU, kterou absolvoval v roce 1985 a v témže roce i vyhrál 2. místo v kategorii sport v soutěži World Press Photo za dokumentární cyklus *Spartakiáda*. Autoportrétu se věnuje ve svých dvou stále neuzavřených souborech a to *Autoportrét BW – černobílý* a *Autoportrét COL – barevný* (obr. 16). Tělesné detaily, které slouží jako expresivní výtvarný prostředek, dává do jiných souvis-

lostí a působí až odtělesněně a tím pádem otvírá divákovi prostor pro vlastní imaginaci. Snímky působí často až abstraktně. V barevných fotografiích ještě více zbanalizoval svůj pohled a detaily okleštil od všeho nadbytečného a rozptylujícího. Nefotografuje svou celou postavu ani tvář, za to své tělo zkoumá jako neprobádanou krajinu. Na cestě narcisistní sebereflexe se autor může posouvat po celý zbytek života, neboť i tělo v čase se proměňuje, a tak mu to dává dostatek prostoru pro vyjádření. Dalším fotografem je též poměrně mladý fotograf z Brna Vojtěch V. Sláma. Jedná se o autora, který skrze čočku svého autoportrétu dokumentuje svůj život, běžné okamžiky, zátiší události kolem něj a v neposlední řadě i své pocity. Tvoří si vlastně fotografický deník, který se neobejde bez autoportrétů., které se nacházejí napříč jeho všemi soubory. Fotografii se věnuje téměř od dětství, už na střední škole je jedním ze zakládajících členů skupiny Česká paralaxa (vznikla roku 1995) a z jejích zásad vychází dodnes. Čtvercový formát a používání dvouoké zrcadlovky Flexaret s po většinu zažloutlým tónem fotografií působí až archaicky. Za zmínku stojí jeho soubory jako Inženýrská zátiší, Vlčí med (obr. 17), Krasohled, Z deníku vlka, cyklus o baletu Národního divadla v Ostravě, cyklus o krasobruslačkách a také soubor India tourist, který je tvořen autoportréty, pořízenými během cestování po Indii. Sláma je vášnivý cestovatel a cesta je pro něj jakousi terapií hledání, při které nachází nové impulsy k další tvorbě a vytržení z každodenního stereotypu. Jistá dávka bizarnosti, všednost a intimita je jeho hlavní devízou. Tajuplný a pohledný Sláma nás provází jeho světem a je jen na nás jestli se necháme vtáhnout a omráčit jeho fascinací. Jelikož v části dokumentační je autorů opravdu nepřehledné množství, hlavně těch na hraně deníkového záznamu, pokusím se již zmínit některé aspoň jejich jménem: Markéta Bendová, Bohdan Holomíček, David Mužík, Barbora Kuklíková a spoustu dalších.

V současnosti je autoportrét v umění velmi používaným a atraktivním tématem, dá se říci, že je to více než populární téma. V podstatě téměř každý výtvarník se ve své tvorbě zabývá sebereflexivním námětem, což je vlastně celkem logické a přirozené; ale tak jak praví jedno rčení, všeho moc škodí a tím pádem ani velká sebestřednost není na místě. O to více toto platí u lidí jež povětšinou nejsou výtvarníky, fotografy a umělci; hovořím tedy o skupině jež tvoří své **autoportréty pro prezentaci na sociálních sítích, tedy tzv. selfie**. Jistý druh autoportrétu obvykle pořízený z ruky či pomocí selfie tyče nebo zachycený v zrcadle, který je zaznamenán na digitální fotoaparát, webkameru či chytrý mobilní telefon a následně nahraný na sociální síť. Na snímcích je zobrazen fotograf sám či s jinou osobou nebo dokonce v celé skupině lidí, pak

hovoříme o group selfies. „Výraz selfie byl rozšířen hlavně fotografem Jimem Krausem v roce 2005, avšak snímky typu „selfie“ se objevují dlouho před tímto pojmenováním. Na začátku roku 2000, před tím než se stal Facebook dominantní sociální sítí, byly fotografie sebe sama běžné hlavně na MySpace. Spisovatelka Kate Losse líčí situaci v období 2006 až 2009, kdy se stává Facebook více populární než MySpace. Fotky z MySpace, často amatérské, rozmazané, přesevětlené špatným užitím blesku a často focené před zrcadlem v koupelně jsou považovány novými uživateli Facebooku jako projev nevkusu. Oproti tomu jsou portréty objevující se na Facebooku dobře zaostřené, kvalitní a méně formální. Podle Kate Losse vzestup a zpopularizování selfies souvisí hlavně s příchodem dostupné technologie, jako je možnost fotografování předním fotoaparátem mobilního telefonu (iPhone 4, HTC, Samsung) a aplikacemi typu Instagram.“²

Fenomén tohoto zobrazování je opravdu globální, jeho popularita začínala mezi mladými, ale dnes je rozšířena i mezi dospělými, osobnosti kultury a celebrity. Dnes není ani výjimka, že selfie si dokonce pořizuje sám papež František. Jsou známy i žebříčky podle počtu uveřejněných selfies. Pro celebrity je to jistá reklama a důkaz pro fanoušky, že s nimi komunikují přímo oni sami a ne žádní asistenti. Hezkou skrytou reklamou, tedy product placement a také reklamou zadarmo si vytvořila firma Samsung, neboť skupinová fotografie z roku 2014 z předávání Oskarů se stala nejnáslednějším snímkem všech dob, retweetovalo jí přes 2 milióny lidí. Působ a popularita pramení z velké jednoduchosti pořízení a sdílení, ale také možné kontroly způsobu prezentace na internetu. Autoři se na nich často snaží prezentovat tzv. v co nejlepším světle a na oplátku od diváka, tedy především přátel, čekají pochvalné komentáře. „Avšak studie Facebooku z roku 2013 ukazuje, že časté publikování snímků „selfie“ se týká hlavně uživatelů, kteří mají na síti malou sociální interakci. Přední autor tohoto výzkumu poznamenává, že ti, kteří příliš často publikují fotografie na Facebooku, riskují poškození vztahů v reálném životě. Tedy že uživatelé se až nezdravě pomocí těchto snímků snaží přitáhnout pozornost na svou osobu. Uživatelé aplikace Snapchat posílají svým přátelům záměrně nevábné fotografie sebe samých jako projev humoru. Publikování těchto neatraktivních fotek se stalo běžným v roce 2010, z části díky své humorné povaze, ale v některých případech se jedná o reakci na přílišné narcistní pojetí vlastního těla a přemíru sexuality u mnoha selfies.“³

2 Selfie – Wikipedie. [online]. (Cit. dne 2016-05-04). Dostupné z :< <https://cs.wikipedia.org/wiki/Selfie>>.

3 Selfie – Wikipedie. [online]. (Cit. dne 2016-05-04). Dostupné z :< <https://cs.wikipedia.org/wiki/Selfie>>.



autoportrét Robert Cornelia, 1839 (obr. 1)



autoportrét M. V. Lobethal, 1846 (obr. 3)



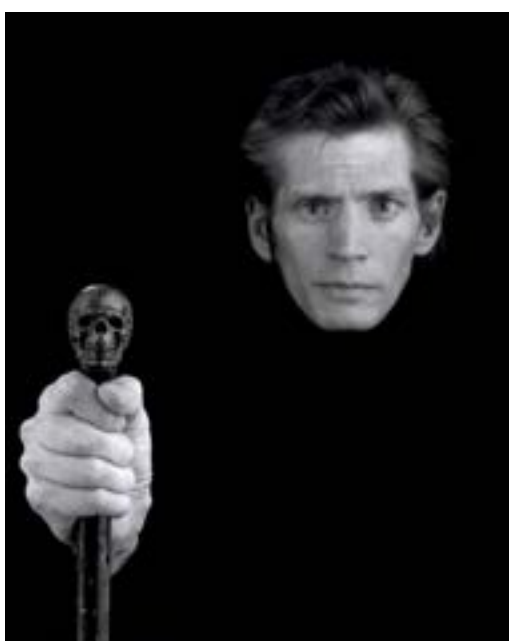
H. Bayard: Sbohem, krutý světe!, 1840 (obr. 2)



Fred Holland Day: Posledních sedm slov Krista, 1898 (obr. 4)



Yasumasa Morimura: Self-Portrait: After Marilyn Monroe, 1996 (obr. 5)



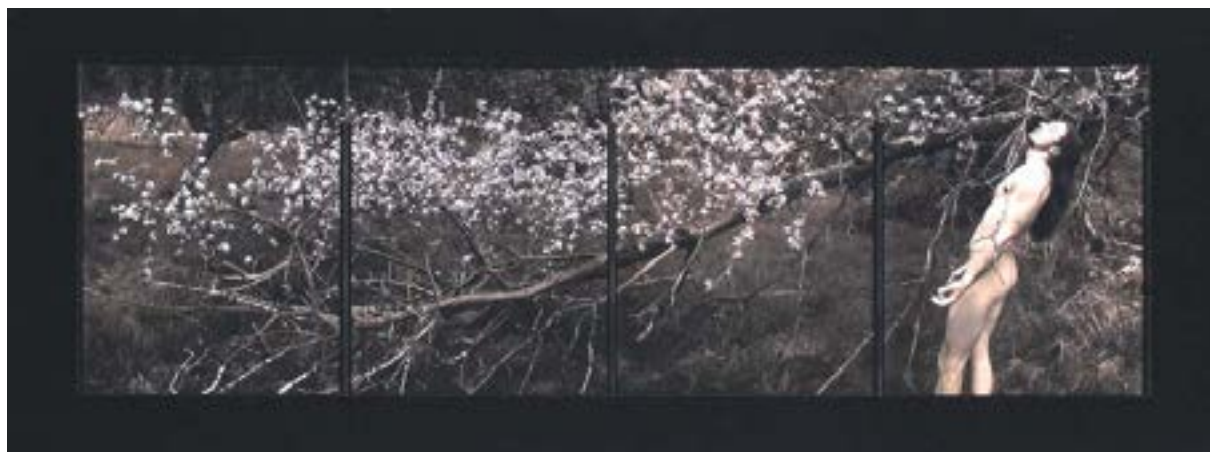
R. Mapplethorp: Self Portrait, 1988 (obr. 6)



V. Stratil: ze souboru Řeholní pacient, 1991 – 94 (obr. 7)



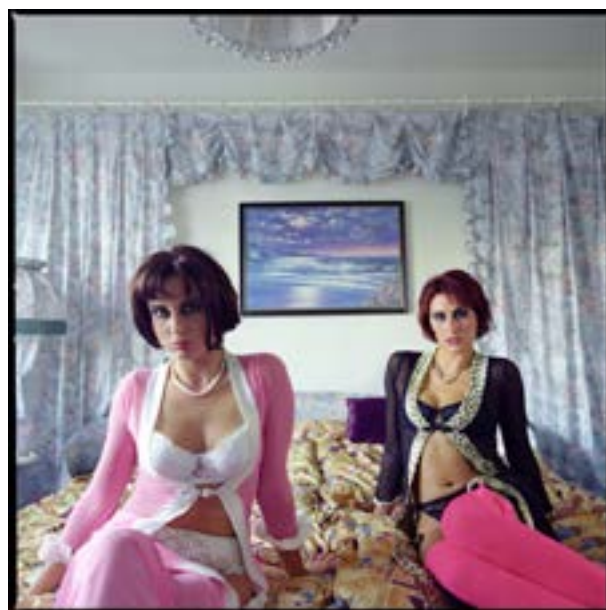
Veronika Bromová: ze souboru Pohledy, 1996 (obr. 8)



Václav Jirásek: Bez názvu, 1999 (obr.9)



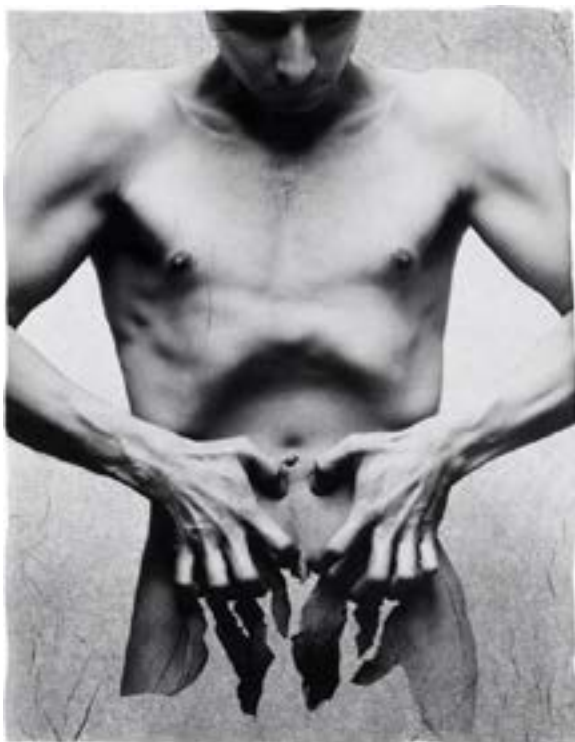
Míla Preslová: Pletení, 2002 (obr. 10)



Dita Pepe: z cyklu Autoportréty se ženami, od roku 1999 (obr. 11)



Barbora Bálková: z cyklu Masky, 2004 – 2010 (obr. 12)



M. Macků: Geláž 1996 (obr. 13)



M. Macků: Skleněná geláž XXI, 2009 (obr. 14)



Petra Šimková: Vampíří, 2005 (obr. 15)



V. V. Sláma: ze souboru Vlčí med, 2009 (obr. 17)



Zdeněk Lhoták: Autoportrét COL - No:081, 1999 (obr. 16)

3. MEZI OBJEKTEM A SUBJEKTEM

Stěžejní kapitola mé diplomové práce pojednává o fotografických souborech, které především zobrazují a vypráví vztah mezi objektem a subjektem. Kde, především hraje hlavní roli vždy soubor od Jarcovjákové, který dávám do kontextu s ostatními autory.

Objekt, což je cokoliv hmotného či nehmotného, jako je osoba, věc, myšlenka či představa; na něž je v našem případě zaměřena optika fotoaparátu. Subjekt jako protějšek objektu, vlastně podmět, který sice může být též předmětem popisu či pojednání, avšak o kterém to něco vypovídá, ale je vlastně jaké si jsoucno co zde udává myšlenku a prožitek. Jde vlastně o vstup autora do vlastního díla, v případě Libušiných souborů, i vstup fyzický. Nejedná se o pouhý autoportrét, kde je právě v hledáčku zájmu sám autor, jeho problémy a řešení, či jeho ego; ale soubor vyprávějící a zaměřený na něco jiného, co se sice autora osobně dotýká, avšak neřeší to pouze jeho. On se tam ocitá jako další objekt zájmu.

3.1. MAPOVÁNÍ BLÍZKÉHO

„Na fotkách mám rád to, že zachytí okamžik, který je navždy pryč, který se nedá zopakovat.“

Karl Lagerfeld

Všechny tři podkapitoly hlavní části práce Mezi objektem a subjektem, budou líčit o něčem blízkém, něčem, co se autorů dotýká, co prožívají a jsou toho součástí. Avšak přímo zde je mapováním blízkého myšlena především intimita vztahů a nějaké vyrovnávání se s nimi a řešení skrze fotografii. A to především vztahů rodinných, tedy příbuzenských nebo partnerských a dále i nejlepších přátel; tedy těch co jsou nám opravdu nejbliže a nejvíce nás ovlivňují, naplňují, zraňují.

Intimnost se do fotografie dostala se vznikem kompaktnějších a komornějších fotoaparátů, tedy

od té doby, co fotograf mohl vzít fotoaparát do ruky a nemusel jej ovlivňovat stativ a velká kamera, která více či méně předurčovala k vytváření spíše rozsáhlých a předem připravovaných scén. Malý příruční fotoaparát příliš neruší, a tak neporuší ani ten křehký a intimní moment nějakým inscenováním či posečkáním na připravenost kamery; je pohotový a nenápadný a pustí nás blíž k objektu zájmu v intimní chvíli. Dalo by se říci, že i zjednodušení technologie a konstrukce fotoaparátu přivedla mezi autory, tedy fotografy, ženy; ti zase do fotografie vnesly více osobně pojatá témata, především plná citu. Ženy, po většinu i matky, mají větší smysl pro rodinu a proto se i častěji stávají objektem jejich zájmu. Do fotografie vnášejí intimitu, něco blízkého, citlivého a křehkého; něco, o co se většinou nedělíme s okolím ani veřejností. Něco, co ochraňujeme. Avšak fotografie nás postupem času naučila překračovat i tyto hranice, a tak i velice intimní zachycení našich osobních vztahů se dostává na fotografie, posléze i k divákovi. A vzhledem k tomu, že člověk od své podstaty je zvědavý až zvědavý, v podstatě takový voyér, rád se podívá.

Dnes již téma rodiny a vztahů, nejenže je běžné, ale téměř nejčastějším tématem ve fotografii. Není to jen o zjednodušené technice a dostupnosti tématu, tedy objektů; ale též i o tom, že každý autor sám něco řeší, prožívá a skrze fotografii to zaznamenává, tedy vlastně se s tím tak trochu i vyrovnává. Zkrátka je to o zachycování – dokumentování důležitých okamžiků v životě.

Cyklem **Mother** od **Libuše Jarcovjácové** (obr. 18 – 28) jsem jako souborem zakončovala svou teoretickou bakalářskou práci, teď naopak je tento soubor pomyslným začátkem.

*„17. ledna 2010 jsem našla mámu ležet na chodbě domu, před dveřmi bytu. Nemohla mluvit, oči jí divoce těkaly. Když ji vynášeli dveřmi domu, spadla jí pravá ruka a zůstala bezvládně viset podél těla.“*⁴ takhle Libuše líčí začátek konce života své matky.

Maminka Libuše prodělala masivní mozkovou příhodu ve svých osmdesáti dvou a půl letech. Bohužel se pro své okolí stala naprosto závislou. Počáteční prognóza byla zdrcující – nebude chodit a mluvit, i přesto se Libuše a její sestra rozhodly pro domácí dvacet čtyř hodinovou péči. První půl rok byl velice těžký, byl hlavně o učení a tom co jak zvládnout, jak zařídit či usnadnit a skloubit; prostě mamince dopřát vše co potřebuje a co pomůže, jako logopedie, rehabilitace a i obslužení základních denních potřeb.

Na začátku léta 2010 se Libuše z důvodu každoročního odjezdu sestry pryč ocitla na dva měsíce

v roli opatrovnice sama. Začal koloběh, ze kterého nemohla vystoupit. Tak jako i jiní autoři, v nejtěžších životních momentech, se snaží si fotografka pomoci skrze to co zná nejlépe, a tak vzala do ruky fotoaparát a začala systematicky fotografovat jak maminku, tak svět kolem ní a dokonce sebe samu v tom to malém světě. Jedna místnost s postelí, křeslem a stolem. Strava jako středobod jejího světa. Věčné cesty na toaletu a do koupelny. To vše a možná ještě pár drobností, které se dohromady, s každodenní přesností stále opakují.

Tak jak už jsem zmínila výše, intimní okamžiky si žádají i kompaktnější a pohotovější aparát; a tak i když Libuše z počátku fotografovala na precizní digitální kameru Canon 5D Mark II, ale pro její objemnost a těžkost ji brzo odložila a uchýlila se, i když ne tak technicky preciznímu, ale daleko pohotovějšímu a menšímu přístroji – mobilnímu telefonu iPhone.

Objekt na fotografiích, tedy maminka, sice souhlas k fotografování poskytla, neb sama jako malířka dobře rozuměla své dceři fotografce, avšak nikdy za jejího života neprojevila zájem a nechtěla je ani vidět.

Autorka, právě jako dcera výtvarnice se snažila vyrovnat s jejich společnou minulostí; hlavně dětstvím, kdy se maminka jako malířka snažila emancipovat a vždy to dělala na úkor svých dětí. Skrze proces fotografování se Libuše pokoušela vyrovnat se s jejím zvláštním pocitem odevzdání se své matce; v ten moment vzdání se všeho, hlavně svého osobního času, právě ve prospěch maminky, zvláště když jí samotné se toho v dětství nedostávalo. Zúžený svět fotografky, na opakující se každodenní koloběh; pocit povinnosti, který se nedal nikomu předat. Vše bylo o hledání a znovu nacházení jejich vztahu, vztahu matky a dcery. Fotografování bylo terapií a zároveň procesem loučení se s blízkou osobou.

Lucia Fišerová, ve svém textu k výstavě ANAMNÉISIS / ROZPOMÍNÁNÍ z roku 2012, hovoří o souboru Mother: „*Přesto, že jde o trochu jiný typ vizuálního uchopování s použitím čtvercového formátu, důrazem na barevnou atmosféru a posilněním osobní roviny, podstata zůstává stejná. Nenucenost až zdánlivá nahodilost snímků plně koresponduje s potřebou rozkrývání citlivých vrstev osobního života autorky poznamenaného neustálým meziprostorovým těkáním a hledáním místa osobní svobody i užitečnosti zároveň.*“⁵

Tento proces trval 974 dní, kdy autorka zachytila výrazové proměny maminky jako strach či radost v jejích očích; objevovala pozvolné fyzické změny a přirozené stárnutí. Samozřejmě Libuše zaznamenala i prudké zvraty, při přitížení či dokonce hospitalizaci; nebo naopak to štěstí

a pohodu, kdy se maminka aspoň drobnou kresbou na papír mohla vrátit ke své tvorbě, nebo občasný letní pobyt v přírodě.

Soubor měl jasný směr a konec, tedy smrt, a ta nastala 17. září roku 2012, ještě v předvečer maminky smrti Libuše zachytila poslední její fotografii (obr. 29).

Jak již jsem napsala, fotografie rodiny jsou intimní záležitostmi a většinou vznikají hlavně za účelem uchování vzpomínek jak krásných, tak i těch smutných; na někoho a něco, co je nám blízké. A vzhledem k tomu, že i fotografové jsou lidé, co si rádi zaznamenávají, i když s větší vytríbeností techniky a estetické formy, tak mohla vzniknout **série fotografií**, zachycující **Jacoba Israela Avedona**, otce amerického fotografa **Richarda Avedona** (*1923 – 2004). Avedon byl rozhodně pozoruhodný, výrazný a jeden z nejznámějších reklamních, módních a portrétních fotografů 20. století. Ve své sérii se snaží zachytit vzpomínku na svého otce a dotknout se tématu smrti; ve své podstatě je to sugestivní zobrazení člověka v boji s rakovinou.

Soubor vznikl z podobných pohnutek jako u Libuše a to sblížení se či znovu navázání kontaktu se svým otcem, se kterým byl léta odloučen. Byl to akt fotografa, vstřícný krok syna; skrze požadavek ke svolení ho portrétovat. Otec svolil, a tak posledních sedm let před jeho smrtí, až do týdne jeho smrti, ho při mnoha příležitostech fotografoval. Vzniklo zřejmě více fotografií, než je zveřejněno a publikováno; nicméně oněch devět (deset fotografií – jedna je prezentována jako dvojice či diptych) fotografií, které se Avedon rozhodl uveřejnit na světlo světa je datováno mezi roky 1969 – 73.

Autor se skrze fotoaparát snaží rozloučit s blízkou osobou a zároveň si s nim srovnat své vztahy, to oba soubory, jak Jarcovjácové, tak Avedona, staví na stejnou linii. Avšak co je značně odděluje, je jejich přístup a formální, možná částečně i emoční vyznění fotografií. Avedon, na rozdíl od Libuše, používá nejen větší kamery (ať už středo či možná velkoformát), ale i zřejmě stativu; tedy fotoaparátu, co není ani pohotový ani kompaktní. Avedon svého otce portrétuje stejně jak je zvyklý ve svých komerčních portrétech, před čistým bílým pozadím, se zcela precizním a technickým zobrazením. Zachycuje snímky upřímné a bolestné, tlumočící boj s vážnou chorobou. Na otci či v jeho očích se určitě zrcadlí napjetí a očekávaný odchod, jeho loučení se světem; rozhodně jsou to portréty emocionální, ale hlavně jsou velkou anomálií v tvorbě Avedona, o kterém se rozhodně nedá říci jako o Libuši, že by byl fotograf prozrazující své soukromí, natož že by si vedl deníkovou tvorbu.

Jak jeho fotografie, tak Libušiny, zachycují portrétovaného bez lichotek a předem připravených póz. Avšak Avedonův tatínek, na rozdíl od maminky Libuše Jarcovjákové, je vždy zobrazen bez přirozeného prostředí, bez rekvizit a vždy jde pouze o čistý portrét.

Další věcí, kterou se liší, je přístup portrétovaných k fotografiím, neb J. I. Avedon měl o fotografie zájem, avšak se mu nelíbily; na to konto mu syn roce 1970 poslal dopis, v němž píše: „*Když pózuješ pro fotografie, schováváš se za úsměv, který ti není vlastní. Ve skutečnosti jsi naštvaný, hladový, naživu. Čeho si cením, je právě ta ostrost a břítkost v tobě. Chci dělat portréty tak intenzivní, jako jsou lidé sami.*“⁶ Z těchto slov a i se samotných snímků lze číst, že otec byl sice přísný a nekompromisní, ale přesto laskavý muž.

I když je soubor poskládán od portrétů, kde vypadá sice unavený, ale ne tak starý a nemocný (dokonce nemá ještě ani šedé vlasy), přes fotografie, kde chřadne, až po ty v nemocnici a dokonce poslední z nich působí téměř jako ze smrtelné postele; tak podle data poznáme, že ty z nemocnice a postele opravdu nejsou posledními zachycenými snímky. Vlastně první tři snímky (obr. 30 – 32) jsou datovány 6. října 1969, další dva (obr. 33 – 34) jsou s datem 15. května 1971; třetí dvojice (obr. 35 – 36), je vytvořena 28. srpna 1973 a závěrečná trojice (obr. 37 – 39) nese datum 19. prosince 1972; všechny snímky jsou pořízené ve státě Florida v Sarasotě. Poslední fotografie, která sice do cyklu nepatří, ale úzce s ní souvisí, si pořídil autor se svým synem a otcem (obr. 40), fotografie je pořízena 9. srpna 1969 opět v Sarasotě, u J. I. Avedona doma, avšak na rozdíl od předchozích zde můžeme vidět otce s úplně jinými emocemi, než jsou u snímků z výše zmíněného cyklu, otce se zde tváří spokojeně, usmívá se a tedy vypadá bez jakýchkoliv starostí; na levé části snímku je jeho vnuk John a napravo je sám autor, z kterého je vidět pouze část tváře s jeho pravým okem.

Slovinská autorka **Alexandra (Aleksandra) Vajd** (*1971), která žije a pracuje v České republice, v roce 2006 představila soubor sedmi černobílých fotografií **Bez názvu 2003**, na kterých je její spící otec (obr. 41 – 43) a sedmá fotografie (obr. 44), která soubor zakončuje, zobrazuje otce zachyceného několik hodin po jeho smrti na patologickém stole. Soubor, na rozdíl od Libušina, nevznikl plánovaně. Naopak, její fotografie mrtvého otce odstartovala její zájem o probádání archivu, kde zpětně objevila několik negativů se spícím či odpočívajícím otcem. Zde je právě

6 AVEDON, Richard. přeloženo z *Letter for my father* [online]. c2011-02-04. (Cit. dne 2016-05-07).

Dostupné z: <<http://kvetchlandia.tumblr.com/post/3118359063/richardavedon-portrait-of-jacob-israel-avedon>>.

patrně rozdílné počínání autorek, z nich jedna je dokumentaristka a druhá je konceptualistka; i když obě řeší stejnou otázku a to zármutek a rozloučení se s blízkou osobou.

Souvislost mezi jednotlivými fotografiemi je velmi zajímavá, neboť snímek mrtvého otce z patologie působí na rozdíl od ostatních velmi odcizeně a chladně, až dalo by se říci jako kus masa vystaveného na prodejním pultě. Ostatní snímky otce zachycují v naprosté bezvládnosti, odevzdanosti odpočinku; působí zranitelně až křehce a někdy v nás mohou evokovat dojem smrti, fotografie v sobě však nesou naprostou otevřenost a důvěru. Sama Vajd se vyjadřuje: „*Myslím si, že zásadní životní události jsou spojené s očekáváním, někdy radostným, někdy děsivým... Jsou to události, které každý z nás prožívá jinak. Cizí zkušenost nás nemůže plně připravit na to, co budeme jednou prožívat sami. ...den před svou smrtí ležel otec na gauči a já jsem si v duchu říkala, že možná právě zemřel... Bylo to jako kdybych se podvědomě připravovala na moment, kdy se to skutečně stane...*“⁷ Snímky sice působí, že vznikly nahodile, ale i když je autorka nafotografovala zprvu pouze tzv. do šuplíku, tak tomu tak není, neboť jsou důkazem jejího zájmu, zájmu o vztah mezi otce a dcerou. Pořízením snímků se spícím člověkem, je důkazem o velké důvěře, citu a ohromné blízkosti a oddanosti. Stejně tak jako zachycení zemřelého otce je silným okamžikem, vlastně okamžikem odcizení a ocitnutí se v cizím světě. „*Fotografické memento–mori Aleksandry Vajd plní funkci katarzního činitele, přispívá k nahlížení opomíjených hloubek našeho života, k nalézání bolestné krásy v tématech, která bychom při zjednodušeném pohledu mohli označit za nehumánní a anti–estetická.*“⁸ napsal Michal Koleček k její výstavě.

Americký redakční fotograf **Angelo Merendino**, který nasnímal svou ženu bojující s rakovinou prsu, to představuje ve stejnojmenném souboru **My Wife's Fight With Breast Cancer** (obr. 45 – 56). Merendino sice na poli výtvarné fotografie není známý, avšak právě díky citlivě pojetému souboru o své ženě vešel do povědomí diváků. Fotografie na rozdíl od Libušiných jsou v černobílém tónu, ale i tak je velká podobnost právě v citlivém podání subjektivního dokumentu, též i prostředí, kterým je nejčastěji byt či nemocnice, výjimečně i příroda. Jen nástroj je jiný a to

7 VAJD, Alexandra. *Statement k výstavě ALEXANDRA VAJD BEZ NÁZVU 2003* [online]. c2006. (Cit. dne 2016-05-08). Dostupné z: <<http://www.sudek-atelier.cz/cz/archiv-vystav/bez-nazvu-2003.html>>

8 KOLEČEK, Michal. *Úvodník k výstavě ALEXANDRA VAJD BEZ NÁZVU 2003* [online]. c2006. (Cit. dne 2016-05-08). Dostupné z: <<http://www.sudek-atelier.cz/cz/archiv-vystav/bez-nazvu-2003.html>>

jak ze snímku můžeme spatřit, je to klasická, zřejmě digitální, jednooká zrcadlovka. Avšak jak i Libuše se se svou matku fotografuje třeba v zrcadle, či zanechává svou ruku v záběru apod., tak Angelo to ve svém souboru vytvořil velmi podobně. Dokonce šel ještě dál a vedle tohoto souboru vzniklo krátké video s hudbou, kde je sestřih jejich selfie – zřejmě od počátku jejich vztahu až do konce života Jennifer.

„*Snažil jsem se dát rakovině lidskou tvář prostřednictvím mé milované ženy. Ukázat bolest, strach, smutek a osamělost, které jen čelila. Ze všeho nejdůležitější ale je, že fotky ukazují naši lásku,*“⁹ svěřil se Angelo Merendino na webu, který věnoval své ženě. Snímky mapují její téměř pětiletý těžký boj se zákeřnou nemocí, od prvotní diagnózy, přes chemoterapii, ztrátu vlasů až po její smrt. Smrt jako taková zde není, stejně jako u Jarcovjácové, zachycena, ale pomyslnou náhradou je zde snímek s náhrobním kamenem.

Angelo Merendino si své fotografie nenechal pouze pro sebe, ale na jejich základě založil webovou stránku a skrze tu veřejnost co nejvíce informovat o této zákeřné nemoci.

Podobně jako Merendino i **Annie Leibovitz** (*1949) zachytila svou družku Susan Sontag při boji s rakovinou prsu, kterou ale Sontag vyhrála, bohužel však o pár let později podlehla rakovině kostní dřeně. Své fotografie jak osobní, tak ty více formální a i ty zachycující komerční práci, prezentuje ve své obsáhlé knize *A Photographer's life 1990 – 2005*. Právě vznik této knihy podnítila smrt její partnerky a vlastně i časové vymezení této knihy se vztahuje k téměř patnáctiletému soužití se Susan.

Právě tato kniha zachycuje jejich společný život, a tak tedy i Susan Sontag jak na ateliérových portrétech, tak těch osobních a velmi subjektivních a citlivých momentech jako je z koupele (obr. 57), kde je patrné, že prodělala rakovinu prsu; či fotografie třeba z výletu autem (obr. 58) či z nemocnice (obr. 59) a třeba i fotografie datovaná 15. listopadem 2004 (obr. 60), která zaznamenává přesun soukromým letadlem na transplantaci kostní dřeně, která bohužel selhala. Ona fotografie je velmi niterná a zachycuje Sontag ležící na nemocničním lůžku zakryta prostěradlem a bez jejich typických černých vlasů s bílým pruhem, tentokrát jsou vlasy krátké a celé bílé a její stav nám bohužel prozrazuje brzký konec. Samotným závěrem je pak fotogra-

9 MERENDINO, Angelo. *překlad Statementu k souboru My Wife's Fight With Breast Cancer* [online]. c2013-05-06. (Cit. dne 2016-05-08). Dostupné z: <<http://prozeny.blesk.cz/clanek/pro-zeny-pribehy/196521/laska-az-za-hrob-muz-fotil-svou-umirajici-zenu-do-posledni-chvile.html>>

fie poskládaná, snad i vypadající jako poslepovaná z vícero pozitivů a zachycující již zesnulou Susan ležící v rakvi (obr. 61).

Leibovitz ve své komerční práci věnuje především práci s živým modelem, fotografuje slavné osobnosti z oblasti hudby, kultury, filmu i tance; k člověku přistupuje s přirozeností a to jí právě zpodobňuje s Libuší. I když ucelený soubor o Susan Sontag, který končí smrtí, nebyl žádným konceptem, ale spíš ustavičnou touhou o plynulé zachycení blízkého člověka. Lze vycítit něhu a lásku, stejně jako v souboru *Mother* od Jarcovjácové.

Americká fotografka, umělkyně a spisovatelka **Tee Corinne** (*1943 – 2006), která byla jednou ze současných ikon lesbické scény, má mnoho společného s Libuší Jarcovjácovou. Nejenom, že obě jsou stejné sexuální orientace, věkově by byla Corinne jen o necelých deset let starší, ale i vyzkoušení si roli v manželství, deprese a terapie (i když každá z různé příčiny).

V revolučních 70. letech, kdy nejen muži se hledají a odtajňují svou pravou identitu či sexualitu, tak i Corinne si po téměř desetiletém manželství, sílících depresích a terapiích, srovnala sama se sebou a svou orientací a rozhodla se pro změnu. Opustila svůj heterosexuální vztah a rok 1975 se stal rokem jejího úplného odtajnění lesbické orientace a zároveň i tento rok byla zahájena její práce s fotografií.

Na počátku 21. století začala fotografovat svou přítelkyni Beverly Anne Brown, s kterou žila šestnáct let. Brown v roce 2003 diagnostikovali rakovinu, takže ve svých snímcích autorka dokumentovala nemoc a její změny k němž na těle po operaci došlo. Vzhledem k tomu, že později jí objevili i u Corinne, přesněji rakovinu jater; do svého souboru zařadila i mapování sebe sama a soubor nazvala **Scars, Stoma, Ostomy Bag, Portacath: Picturing Cancer In Our Lives** (obr. 62). Obě ženy si byly vědomy toho, že pro ostatní ženy je důležité vidět fotografie s měnícím se tělem, které zažilo utrpení. Corinne zemřela v roce 2006, nedlouho po smrti své partnerky.

Nan Goldin (*1953) je americkou fotografkou, jednou z řady, která žila a dokumentovala lidi, které postihla první silná vlna nové nemoci HIV s posledním a definitivním stádiem AIDS, které bylo následkem velkého rozkvětu gay kultury, volného sexu a drog. Mnoho umělců i jiných lidí právě na následky této zhoubné a devastující nemoci na přelomu 80. a 90. let umírá a právě toto Nan na svých fotografiích dokumentuje.

Sama poznamenává: „*AIDS změnilo vše v mém životě. Je tu život před AIDS a život po AIDS.*“¹⁰

Autentickým a zasvěceným pohledem nás zve do světa homosexuální komunity, je to očitě svědectví boje s drogami a touto zákeřnou nemocí, které mnoho z jejich přátel podlehlo. Velkým příkladem a citlivě zaznamenaným příběhem je série **Cookie Portfolio** o Dorothy Keller „Cookie“ Muellerové, americké béčkové herečky, spisovatelky a velmi dobré kamarádky.

Nan svou přítelkyni fotografovala i s pocitem toho, že když jí bude dostatečně často zaznamenávat, že jí nikdy neztratí; ale když snímky sestavovala, zjistila kolik toho doopravdy ztratila. A i toto jí pomohlo, aby se přestala pomalu zabíjet a podstoupila léčení z drogové závislosti.

V roce 1989 v New Yorku uspořádala výstavu *Svědkové: Proti našemu vymření*, kde byla vystavena díla jak těch co HIV trpěli, tak těch co jí podlehli. Také na její velké retrospektivní výstavě s názvem *I'll Be Your Mirror*¹¹ v roce 1996 ve Whitney Museum v New Yorku věnovala této problematice celou jednu místnost a právě i zde vystavila fotografie zobrazující Cookie.

Cyklus 15 fotografií sestavených roku 1989, mapuje 13 let jejich přátelství, které posléze doplnila i textem o jejich vztahu. Zaznamenávají jak obyčejné výjevy z jejího života v nočních podnikcích, barech a kavárnách, ale i dojemné fotografie ze svatby s jejím mužem Vittorioem (obr. 63), tak i třeba fotografie Cookie s jejím synem Maxem; avšak soubor je bohužel opět ukončen smrtí a to nejdřív Vittorioovou, v září roku 1989, kdy je na fotografii zachycena Cookie, stojící před rakví se svým právě zesnulým mužem (obr. 64). A posléze o pár měsíců později, v listopadu téhož roku, i snímkem mrtvé Cookie v otevřené rakvi vyložené květinami (obr. 65); je krásně nalíčená, oblečená a tělo jí zdobí šperky. Nejen scéna je intimní, ale i světlo, tak jak jsme často u Nan zvyklý na blesk, zde bylo ponecháno přirozené šero se svitem svíček, zbarveno snad symbolicky do červené barvy. I když fotografie, co se kompozice týče, je spíše formální a jednoduchá, její vyznění je citlivé, idealizující a vzdávající úctu.

Libuše i Nan mají též hodně společného a k tomu se ještě vrátím v kapitole Erotikon, ale zde jsou patrné jejich podobná autentická svědectví a silný vizuální deník, plný emocionálního náboje. Obě jako prostředek využívají barvu a více méně kompaktnější a nenápadnější aparáty. Jsou to záznamy z jejich běžných životů, kterých je i smrt jeho běžnou součástí.

10 GOLDIN, Nan. *přeloženo* [online]. c2012-04-10. (Cit.dne 2016-05-08). Dostupné z: <<http://www.americansuburbx.com/2012/04/theory-nan-goldin-on-cookie-mueller.html>>.

11 doslovně přeloženo: Budu tvým zrcadlem

David Wojnarowitz (*1954 – 1992), mnohostranný vizuální umělec a též aktivista v boji proti HIV vytvořil nepřikrášlené, zcela autentické a tak trochu bez emocí **snímky** svého zemřelého druha a proslulého fotografa **Petera Hujara**. Vzhledem k tomu, že měl stejné pnutí jako Nan, chtěl ze smrti i z aktu loučení zaznamenat co nejvíce, a tak Petera i natáčel na jeho smrtelné posteli na 8 mm kameru; následný materiál, jak fotografie, tak i video poskytl médiím, a též vystavil na již zmíněné výstavě *Svědkové: Proti našemu vymření*.

Snímky, na rozdíl od Libuše Jarcovjákové, působí velmi chladně; je to syrový záznam jednotlivých částí těla Hujara, které působí jaku kusy neživé formy, ať už je to tvář (obr. 66), nohy či ruce, které podlehly konečnému stádiu nemoci, tedy AIDS v roce 1989. I když snímky zřejmě byly pořizovány v těžkém emocionálním rozpoložení a s velkou láskou, je zde tělo mrtvého Hujara ležícího na nemocničním lůžku nasnímáno bez stylizace a estetizace, zkrátka autor odhaluje mrtvé tělo na odiv vnějšímu světu.

Sám David nemoci podlehl o pár let později, v roce 1992. Za pomoci Susan Sontag vyšla publikace s Hujarovými fotografiemi *Portréty v životě a smrti*, věnovaná též lidem umírajícím či zemřelým na tuto zákeřnou nemoc, které Hujar za svého života, stejně jako Nan, fotografoval.

AIDS reflektuje i americký fotograf s čínskými kořeny **William Yang** (*1943) se svými **snímky umírajícího přítele Allana** (obr. 67 – 69), kterého fotografoval po dobu 6 let. Stejně i jako dva předcházející autoři, je součástí americké homosexuální komunity 90. let a sleduje smrt svých přátel a blízkých. A vzhledem k tomu, že měl praxi se sociálním dokumentem, tak se logicky uchýlil tyto události dokumentovat.

Nešlo mu o křiklavou monumentalizaci nebo laciné podání. Stejně tak jako Libuše si zvolil jemné a citlivé podání, v jeho případech však v černobílých tónech. I problematika je stejná jako u Libuše, tedy vyrovnání se s odchodem, ale i zodpovězením si na otázky, jež ho tížily. „Tyto otázky sdělil novináři Stephenovi Feneleymu v článku o připravované retrospektivní výstavě, kterou měl Yang v roce 1998 ve Státní knihovně v Nového Jižního Walesu v Sydney (Austrálie). „...vždy mě zajímalo, jestli můžeme, pokud jsme někdy opravdu někoho milovali a měli s ním sex, někoho stále považovat za atraktivního i když zestárne. A to byla jen jedna otázka; moje homosexualita, nad tím jsem také přemýšlel. A pak, když jsem znovu viděl Allana, zjistil jsem, že k němu chovám stále ty samé pocity i přesto, že je nemocný a jeho tělo už nevypadá jako předtím. A to byla to pro mě úleva. A ten úplně poslední díl, poslední fotografie, kterou jsem do

selekce přidal – ta, na které je Allan mrtvý, byla v mé hlavě vytvořena již před šesti lety a byla do série přidána jen kvůli této výstavě.“¹²

Typickým znakem v jeho tvorbě je vkládání či spíše vpisování intimního textu přímo do pozitivních zvětšenin, i zde na výsledné fotografii umírajícího Allana tomu tak jest. Autor se tím snaží o intenzivní vtělení do díla, vlastně takový otisk sebe sama do své práce. Soubor fotografií je zařazen v cyklu nazvaném *The Monologue of Sadness*¹³.

Někteří autoři se nemusejí vyrovnávat jen s odchodem blízké osoby, ale třeba i její proměnou, a tak tomu je i v souboru **Táta** (obr. 70 – 75) od české autorky **Petry Steinerové** (*1980) pořízeným mezi roky 2005 – 2007. Cyklus se snaží postihnout zachycení životní etapy jejího otce před plánovanou operativní změnou pohlaví, pro kterou se rozhodl až v jeho středních letech. K zaznamenání této nezvratné transformace jak fyzické, tak i osobnostní, autorku hlavně vedl pocit toho, že chce být součástí celého procesu. Snažila se být jen tichou pozorovatelkou, zaznamenávající se a snažící se orientovat, ověřovat a ujasňovat nově vznikající situace. Otec procházel složitým obdobím, kdy se musel rozhodnout a ujistit nejen sám sebe, ale i své okolí. Vše provázela komplikovaná léčba, přehodnocování a znovunacházení vnitřních jistot. Fotografie byly vytvářené v průběhu tří let a ani na jejich konci autorka neměla pocit, že by otec s nabytím nové identity našel pocit rovnováhy a štěstí.

Soubor Steinerové je zřejmě vizuálně nejpodobnější tomu od Libuše, zvolený výrazový jazyk fotografie se prezentuje stejně tak v barvě, jak i ve čtverci; i intimní prostor jednoho bytu a střídání portrétů se zátišími je velmi podobný. Vlastně i tiché svědectví a vypořádání se se složitým vztahem k milovanému blízkému je totožný. Jediný rozdíl pak nalézám v tom, že Libuše do svého souboru vstoupila i po fyzické stránce, Steinerová zůstala zúčastněna pouze myšlenkou. Fotografie jsou svědkem běžných scén ze života, avšak nesou svědectví pochmurné atmosféry, bídy a unavenosti, z kterého je jasné, že právě ani ona kýžená změna nenastolí jinou situaci. Je zde patrná odevzdanost a absence vitality, interiér je ponurý a neudržovaný. Samota, snad i uzavřenost před rodinou a blízkými je na první pohled vidět.

12 KISS, Robert. *Moderní naturalistická a manipulovaná umělecká fotografie inspirovaná smrtí: Diplomová práce*. Opava: Slezská univerzita, Filozoficko-přírodovědecká fakulta, Institut tvůrčí fotografie, 2015. 60. 1 / 153 l. Vedoucí diplomové práce Prof. PhDr. Vladimír Birgus

13 doslovně přeloženo: Monolog o smutku

Poslední autor v této podkapitole dokazuje, že existují i soubory, kde autoři též zaznamenávají určité vyrovnání se s něčím novým, avšak ne vždy to musí být negativní problematika, naopak to může být reakce třeba na narození dítěte jako u **Barbory Kuklíkové** (*1977), která skrze snímky navazuje fotografický rozhovor se svou dcerou Terezií, v souboru nazvaném **IN-TY-MY-TA**. Autorka tento soubor nasnímala mezi roky 2005 – 2006, tedy během prvního roku života své dcery. V komorním souboru pozorujeme vztah matky, tedy autorky, se svou dcerou. Je to záznam nové skutečnosti v jejím životě, se kterou se musí vypořádat.

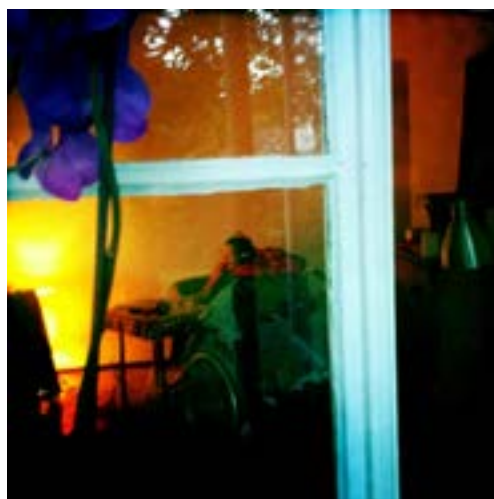
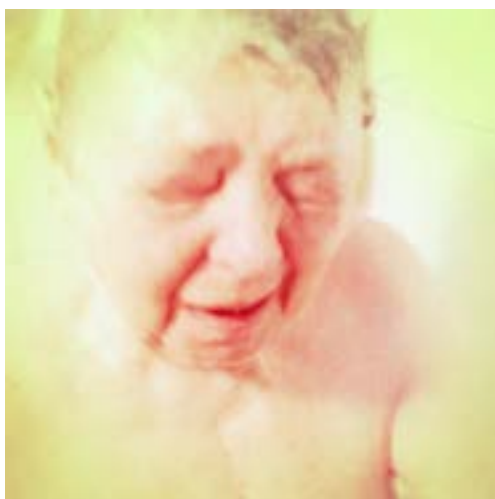
Fotografie (obr. 76 – 79) na nás působí velmi lehce a hravě, vlastně i název je hravý a můžeme si za ním představit jak první zvuky či slova dítěte nebo ukazovací zájmena ty a my, které poukazují na nový vztah. Mateřství je uzavřeno do určitého kruhu, který se stále točí dokola okolo každodenních stejných činností, avšak ve fotografiích rozhodně není vágní popis těchto potřeb. Aleš Kuneš ke stejnojmenné výstavě píše: „*Ve všech těchto drobnokresbách je totiž mnohem podstatnější fascinující obraz náhle oddělené a přitom stále propojené identity vlastního já. Mateřský svět na počátku možná dokonale přehledný a uspokojujivě stabilní v sobě koncentruje dialog od splynutí k vzdalování se. V této zdánlivě prosté a jednoduché hře bylo možné velmi přesvědčivě rozvinout důsledně vedenou úvahu, jak se všechno proměňuje a uniká, pohybuje se vpřed (ovšem zatím jen tápavě).*“¹⁴

Na rozdíl od snímků Libuše, tyto v nás zanechávají klid a pohodu. Jsou kompozičně vyvážené a promyšlené do posledního detailu. Stejně tak jak u Jarcovjácové, autorka fyzicky vstupuje do fotografií, avšak s rozdílem, že tento soubor častokrát klade větší důraz na subjekt než objekt, dalo by se říci, že na hodně snímcích hlavním objektem zájmu jsou části těla autorky.

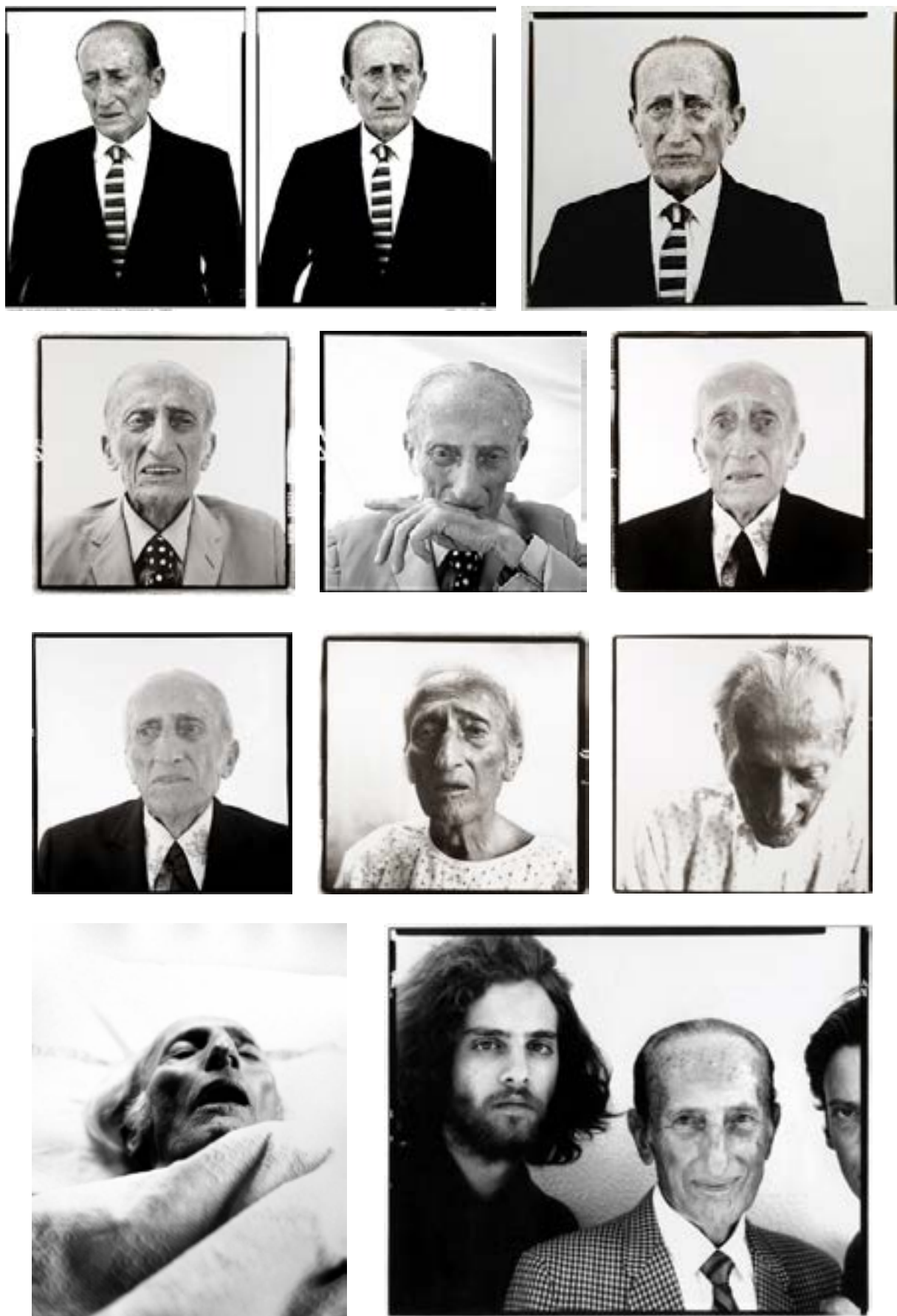
14 KUNEŠ, Aleš. *text k výstavě IN-TY-MY-TA* [online]. c2009. (Cit. dne 2016-05-09). Dostupné z: <miro-svolik.cz/Tisko_kuk.doc>



L. Jarcovjáčková: z cyklu Mother, 2010 – 2012 (obr. 18 –23)



L. Jarcovjáčková: z cyklu Mother, 2010 – 2012 (obr. 24 – 29)



R. Avedon: ze série J. I. Avedon a Avedon's son and father, 1969 – 1973 (obr. 30 – 40)



A. Vajd: ze souboru Bez názvu 2003, 2003 (obr. 41 – 44)



A. Merendino: ze souboru My Wife's Fight With Breast Cancer, 2006 – 2011 (obr. 45 – 48)



A. Merendino: ze souboru My Wife's Fight With Breast Cancer, 2006 – 2011 (obr. 49 – 56)



A. Leibovitz: Susan Sontag , 1990 – 2004 (obr. 57 – 61)



T. Corinne: ze souboru Scars, Stoma, Ostomy Bag, Portacath: Picturing Cancer In Our Lives, 2003 – 2005 (obr. 62)



D. Wojnarowitz: Peter Hujar, 1989 (obr. 66)



N. Goldin: Svatba Cookie, 1986 (obr. 63)



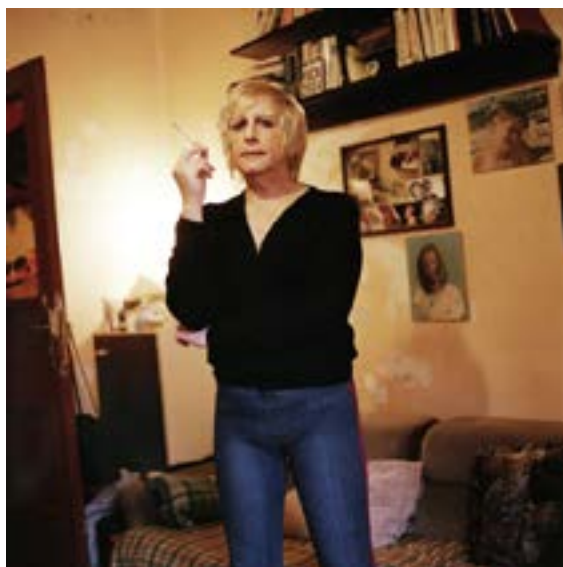
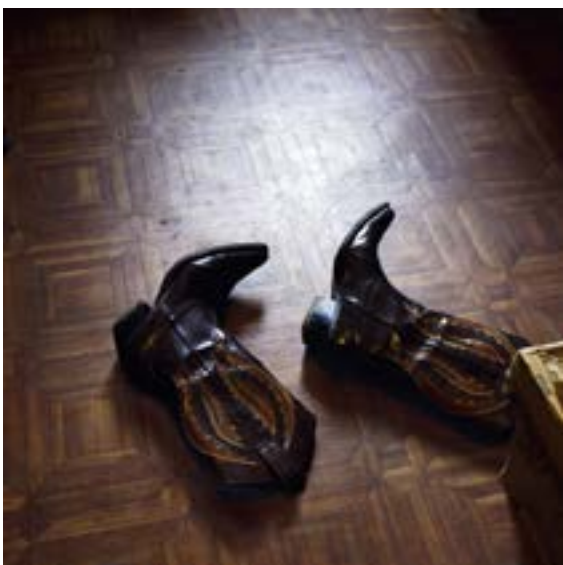
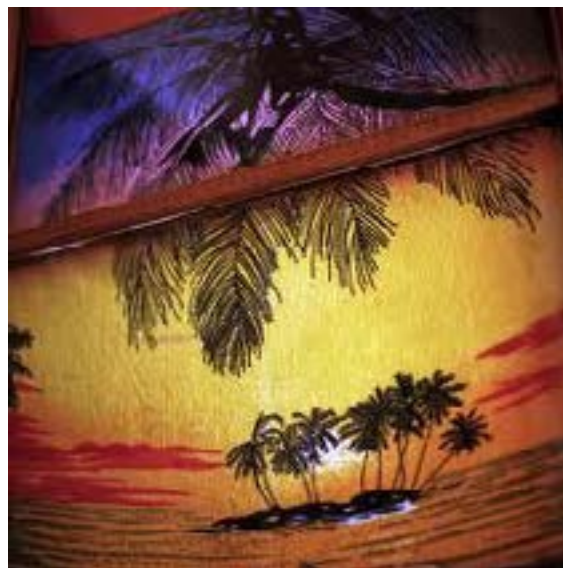
N. Goldin: Cookie před Vittoriovou rakví, 1989 (obr. 64)



N. Goldin: Cookie v rakvi, 1989 (obr. 65)



W. Yang: Allan z cyklu The Monologue of Sadness, 1984 – 1990 (obr. 67 – 69)



P. Steinerová: Táta, 2005 – 2007 (obr. 70 – 75)



B. Kuklíková: z cyklu IN-TY-MY-TA, 1998 (obr. 76 – 79)

3.2. AUTOTERAPIE / ARTETERAPIE

V podkapitole autoterapie / arteterapie se zaměřuji na studování možností aplikace média fotografie jako terapeutického nástroje. Fotoaparát zde je použit jako nástroj reflexe či introspekce a sebereflexe; tedy nástroj, který se snaží pomáhat léčit.

Samotné slovo arteterapie dle České arteterapeutické asociace znamená: „*Léčebný postup, který využívá výtvarného projevu jako hlavního prostředku poznání a ovlivnění lidské psychiky a mezilidských vztahů. Někdy bývá přiřazována k psychoterapii a jejím jednotlivým směrům, jindy je pojímána jako svébytný obor. Obvykle se rozlišují dva základní proudy, a to terapie uměním, v níž se klade důraz na léčebný potenciál tvůrčí činnosti samotné a artpsychoterapie, kde výtvořky a prožitky z procesu tvorby jsou dále psychoterapeuticky zpracovávány.*“¹⁵

Prototypem arteterapie je výtvarné umění – malba, která svými možnostmi dostupnosti a expresivity poskytuje široké pole pro sebevyjádření. Právě ale i fotografie může mít vhodný potenciál pro možnosti uplatnění v oblasti psychoterapie. Díky médiu, jakým fotografie je, má své využití. Její mechanický popis reality má jedinečnou vlastnost a ta je klíčová. Někdy je toto médium využito jako katalyzátor v rámci dlouhodobější terapie, třeba při práci s lidmi, kteří ztratili své blízké či jsou jinak traumatizovaní; ale dalším využitím je i při práci s pacienty poruch neurologických – jak těch traumatologických, tak těch degenerativních. Takže lze použít i u ztráty paměti, zranění mozku či Alzheimerově chorobě. V těchto případech se používá rodinného alba jako receptivní formy terapie.

Avšak fotografie v tomto směru nabízí daleko větší škálu možností; svůj retrointrospektivní potenciál při diagnostice, ale i expresivní potenciál při využití jako v malbě a performačním umění, tedy v dramaterapii. Lze provést třeba něco ve smyslu selfperformance, kde je obsažen katartický účinek a znásobený i jeho fotografickým zaznamenáním, které použijeme jako analogii psychoanalitického principu terapie, tedy znovu prožití situace, tzv. retraumatizaci situace. Fotografie může být důkaz, že to člověk zažil, třeba jako u turistů, kteří se nechají fotografovat před památkou, kterou navštívili.

To, že fotografie slouží jako zrcadlo, dokáže nám svůj obraz zmrazit v podobě autoportrétu a to umožní jej použít jako terapeutického procesu budování či přebudování sebepoznání, kde

15 *Arteterapie – Wikipedie.* [online]. (Cit. dne 2016-05-10). Dostupné z :< <https://cs.wikipedia.org/wiki/Arteterapie>>.

se můžeme zaměřit na aspekt subjektivního vnímání těla, jak tělesného schématu, tak vnímání vlastního fyzického vzhledu. Lze sem právě zahrnout i otázky problematiky identity či změny tělesné schránky díky prodělávané nemoci.

*„Přišla deprese tak silná jako už dlouho ne. To trvá čtrnáct dní. Jsem pod silnými prášky, takže se klepu, točí se mi hlava, což je chvíli nepříjemné, ale delší dobu nesnesitelné. O mém élan vital svědčí, že bych nejraději stále ležel a civěl do stropu: vstanu-li a obléknu se, je tím vyčerpán můj příděl energie pro zbývající den. Oholit se je námaha. Obědvat je námaha. Šaty jsou těžké a tlačí mne k zemi. Občas si nejsem jist svým krokem a musím se soustředit, kam vlastně klásti nohu. Při trošku prudším pohybu lehká závrať. Nepřeháním ani trošku – bohužel.“¹⁶ **Libuše Jarcovjáková** takový to stav bohužel moc dobře zná a líčí nám jej skrze svůj soubor **PCP / Hospitalizace**.*

Již od svého mládí Libuše trpěla určitou formou depresí a tak ve dvaceti letech na radu rodičů navštívila psychiatra, ten jí bohužel naordinoval antidepresiva. Ta naneštěstí vyvolala těžkou mánií, sice pouze jednu jedinou za celý život, avšak i přesto je pro vždy klasifikována jako ta s mániodepresí, tedy bipolární poruchou.

Prošla si období, kdy jí bylo příšerně, ale zvládla se s tím poprala sama. To však přestalo být pravdou po jejím pětatřicátém roce, kdy se k psychickým obtížím přidaly i fyzické jako byla ztráta imunity, zánět mozkových blan a mnoho dalších. S tím šly i ruku v ruce větší psychické problémy.

Rok 2000 byl zlomový, přišli silné ataky deprese, které byly opravdu nesnesitelné. Sama to již nezvládla a tak vyhledala pomoc psychiatrů. Avšak i skrze to dále pracovala, intenzivně a vytrvale.

Byl rok 2008, 17. července, Libuše už nebyla schopná stát z postele, přišla deprese tak silná, že s tím nešlo bojovat. *„Máš kohoutek, ke kterému jednoho dne přijdeš a otočíš a teče bláto, a pak zase jednoho dne přijdeš a otočíš kohoutek a teče čistá voda. A co je mezi tím na to nemáš normální náhled, vše co děláš je špatně, co jsi udělala je špatně, nemáš sílu cokoliv měnit.“¹⁷* řekla Libuše o depresi.

16 KOPECKÝ, Miloš. z *Dopisu Vladimíru Vodičkovi, řediteli Divadla na Zábradlí, ze dne 14. dubna 1973* (otištěno v časopise Reflex – KOVÁŘ, Pavel. Přemety, lásky a nenávisti. *Reflex*, 2011, roč. 22, č. 52, s. 32)

17 z rozhovoru s Libuší Jarcovjákovou, ze dne 11. 3. 2012

Prvně si uvědomila, že do školy jako učitelka a hlavně vedoucí oddělení, se již nemůže vrátit; a tak za sebe hledala náhradu, když jí našla, věděla že první krok k léčbě již vykonala. Odstranila její stresor v podobě velké zátěže, kterou před sebou valila jako ten ohromný balvan. Druhým krokem byl čas k léčbě, který byl zapotřebí a třetím krokem bylo poučení o znovu návratu.

Již v říjnu téhož roku nastoupila na šedesáti denní léčbu do PCP neboli Psychiatrického centra Praha v Bohnicích. Byla zde ubytována na samostatný pokoj což bylo pro ni velmi příjemné, neboť má ráda samotu a též později jí to poskytlo možnost pro fotografování. Prošla si tam mnohými terapiemi, které však neměli valného účinku. Z počátku psaní a fotografování pro ni nebylo možností, neb se nedokázala soustředit; a tak se jejím jediným způsobem vyjádření stala kresba (obr. 80 – 82).

Mnohem později přichází první popud a tím je touha se spatřit, touha se vyfotografovat; a tím je moment když se v PCP dostala do spánkové laboratoře, kde po připojení na přístroj, dráty vedly všude kolem ní.

Vzhledem k tomu, že nedisponovala žádným jednoduchým fotoaparátem či mobilem, půjčila si malý digitální kompak. Sebou měla ještě klasický přístroj na čtvercový formát – Yashicu, ale fotografování na ní by byl projekt a na ten se ona necítila.

Fotoaparát vzala do ruky, ale ne k výtvarnému vyjádření, ale k procesu autoterapie. Mapovala svůj pokoj a svou osobu v něm. Do okna vložila svůj portrét z dřívějších let, jako jistý únik do doby minulé, kdy bylo ještě dobře a vše bylo v pořádku. Fotoaparátem nasnímala své ruce jako symbol zachycení se; autoportrét – obraz v zrcadle byl zas přesvědčením, že stále existuje. Odraz v okně byl určitým odleskem její duše (obr. 83 – 87).

Tyto fotografie nevznikly a neměly touhu se stát výtvarným vyjádřením či nějakým projektem, ale neuvěřitelně přesně vyjádřily aktuální stav mysli a duše autorky. Její hledání vlastní osobnosti a dokazování si své existence. Neznám žádný jiný soubor, který by tak neuvěřitelně hmatatelně popsal něčí stav duše. O to více je soubor zajímavý, když víme, že ho vytvořila zcela podvědomě a automaticky, za velmi krátkou dobu.

Jiřina Hankeová (*1948) ve svém souboru **Trapný pokus o autoterapii** z roku 2005 – 2006 navazuje na stejný problém, problém s hlubokou depresí jako Libuše. I když jako ona sama líčí, u ní prvopočátkem problému byl spíš špatný pocit ze sebe sama, jako stárnutí, únava, nespavost a mnoho dalšího. Je to jakýsi záznam o přežívání. Kdy fotoaparát a jeho cvak je srovnán do stejné

polohy jako výstřel z pistole, zastaví okamžik či ho změní. Jak ona sama řekla: „*Fotoaparát přiložený ke spánku byl mým prvním, neplánovaným snímkem tohoto cyklu, který jsem pořídila ve stavu hluboké deprese. Místo výstřelu však cvakla jen spoušť závěrky. Úleva trvajících zlomek sekundy pominula. Pak následovaly další autoportréty. Byly vyvolány momentálním stavem duše s následnou okamžitou reakcí. Při fotografování jsem se dostávala do krátkého stavu vytržení, oproštění od beznaděje, být na onen pouhý zlomek sekundy. Psychofarmaka jsem se marně pokoušela nahradit zviditelněním stavu duše.*“¹⁸ Je to jistý popis procesu v čase fotografování, který svým charakterem tlumí psychické bolesti; je to zviditelnění a zaznamenání duševního stavu, který se dá považovat z rituál potvrzení si své existence, přítomnosti sebe samého. A to je právě u Jarcovjácové, tak i u Hankeové stejné, jen prostředky si zvolily malinko odlišné.

Hankeová též vytváří autoportréty, i když na rozdíl od Libuše pouze výhradně ty. Pracuje sama se sebou jako s figurínou, kterou upravuje pomocí symbolů do ideální polohy, která se jí zdá vhodná; vlastně jak by chtěla vypadat. Tedy soustředí se na detaily, pojetí barev apod. Symboly pak jako jsou velká plná ústa, či krásné jiskrné oči a mladistvé růžové tvářičky jsou již prostým prostředkem. Nalezneme zde i fotografie kde se autorka uzavírá sama do sebe, tedy chce být skrytá před světem, nechce žít; opět však to ukazuje skrze atributy jako převázaná ústa či přelepené oči či přeškrtný obličej červenou rtěnkou (obr. 88 – 91).

Dalším člověk trpícím mánickými stavy a silnými depresemi, díky kterým i jeho život dobrovolně skončil, je slovenský autor a student fotografie na pražské FAMU, **Jano Pavlík** (*1963 – 1988). Jeho dílo rozhodně můžeme nazývat jako naléhavé a čerpající z potřeby promítnutí svého vlastního já. Může zde být i patrná tvorba na pomezí jeho stavů, a to tedy tvorba v době mánické, sem by se dala zahrnout většina jeho tvorby a hlavně tedy cyklus O Ernestovi a Alici; a pak tvorba v depresivním stádiu, která byla spíše u konce jeho života, a sem pak spadá jeho tvorba převážně autoportrétů, které občas i recykluje ze starších záběrů a vytváří z nich koláže a asambláže. Obě tyto polohy, tedy po většinu všechny fotografie doplňuje texty, na první pohled vtipno–tragického charakteru.

Vytváří si alter ega, tak je tomu právě i v cyklu o Ernestovi a Alici (obr. 92 a 93), kde Ernest je právě jeho alter egem a Alice zas naopak znázorňuje alter ego všeobecně ženy. Cyklus i

18 HANKEOVÁ, Jiřina. *Trapný pokus o autoterapii* [online]. c2006-03-06 (Cit. dne 2016-05-11). Dostupné z :< <http://mujweb.cz/jirina.hankeova/kapitola-12/12-komentare.htm>>

navzdory tomu, že Pavlík již nežije, nemá konce. Je to příběh, který si žije vlastním životem. Právě kolem roku 1986 se začíná více soustředit na autoportréty (obr. 94), jako nástroj introspekce a též recykluje i fotografie z předešlých roků. Sebedestrukce se nejvíce začíná projevovat u autoportrétů, kdy si třeba obličej přemalovává fixou. Častokrát se zde objevuje právě červená barva, která je největším znakem agrese, též i krve; je to jistý alarm bijící na poplach. Mohlo by se zdát, že uvolňoval tak svou energii, převážně negativní, kterou právě obracel proti sobě. I když to je i jistým paradoxem, neb prý byl veselý člověk co chtěl žít život naplno a dobývat svět.

Jano Pavlík byl zřejmě impulzivní a maniakální osobností, ale předtím jeho energie byla orientovaná směrem ven neagresivně, prostřednictvím extrovertnosti, nespoutanosti, výstřednosti a hyperaktivity; později na základě vícero faktorů se jeho energie obrátila směrem dovnitř, a ta se projevila úzkostně a sebetřýznivě. Jeho život bohužel skončil 10. ledna roku 1988.

Se souborem Libuše je propojení zřejmě v nemoci a autobiografickém prvku, ostatní je po většinu rozdílné. U Pavlíka je stírána hranice mezi uměním a životem, mezi autentickým prožíváním – přežíváním a hereckou pózou. I jeho snímky balancují mezi plánovaným a pečlivě předem naskicovaným snímkem a náhodným zmačknutím spouště. Je to určitá hra, která mu dovolila, aby reálný svět byl snesitelnější.

Představitelkou, která se skrze arteterapii, potřebovala vyrovnat s tentokrát fyzickou nemocí byla britská fotografka **Jo Spence** (*1934 – 1992). Ve svém souboru **Picture of Health?**¹⁹ (obr. 95 a 96) mapuje své tělo po prodělané rakovině prsu. Přehodnocuje svůj pohled na stigmatizované tělo, tělo kde je odstraněn hlavní znak ženskosti a její atraktivity, tedy prso. Fotografie je zde použita jako léčebná metoda, o kterou se chtěla podělit s veřejností, právě aby mohla pomoci i ostatním ženám. Tuto metodu, na které spolupracovala s Rosy Martin, nazvala Photo therapy. Pro Spence není mapováním vlastního těla novinkou, avšak skutečnost, že přišla o prso ano. Dočasně dezorientovaná, propadla depresím ale brzy pochopila, že je to případ vhodný pro dokumentaci. Byly to pro ní úplně nové výzvy, to nejen ve vztahu k uzdravení se pomocí klasických léčebných metod, ale právě zapojení fotografie do tohoto procesu přežití rakoviny. Po jejím vítězství nad rakovinou, v roce 1991 byla na výstavním turné s její prací napříč

USA, Kanadou a Austrálií, které bylo více než vyčerpávající. Bohužel po jejím návratu jí diagnostikovali leukémií.

Bohužel boj s tímto druhem rakoviny už nebyl úspěšný, a tak i její předcházející práce, kde se prezentovala jako bojovnice, musela být přehodnocena. Její vyhublé tělo sotva toto mohlo reprezentovat, a tak svou tvorbu přeorientovala směrem ke smrti. Začala se více věnovat fotomontáži a vytvořila cyklus Photo Fantasy, o nepřímých alegorických odkazech, které chtěla prezentovat ve svém posledním výstavním projektu The Final Project. Bohužel její stav jí to už nedovolil, a tak její boj skončil v roce 1992 v londýnském hospicu.

Práce Jo Spence zůstává v rámci terapie na poli užití fotografie průkopnickou, a to i z důvodu, že jí fotografie primárně pomohla dodat sílu a sebevědomí ve střetu s touto zákeřnou nemocí. I když u Libuše to nebyl projev fyzický, i tak, nebo možná o to více, že není vidět, je to stejně těžký boj; to právě tyto dva soubory propojuje. U Libuše to byl projev více autoterapeutický, když to u Spence to bylo více arteterapie, skrze kterou předala svědectví dále a pomohla i dalším pacientkám v boji s touto nemocí.

Bohužel navážu na stejný konec, tedy smrt a představím autora, který se skrze fotografii s ní vyrovnával. Tímto americkým fotografem je **Mark Morrisroe** (*1959 – 1989), stejně jako již v kapitole o autoportrétu zmíněný Robert Mapplethorpe, i on se musí připravit na smrt virem HIV, tedy jejím posledním stádiem AIDS.

Podobně i jako ostatní autoři této doby, např. Goldin apod., i jeho fotografie nesou podobu deníkového záznamu, ve kterém se i on zobrazuje. Na rozdíl od souboru Libuše, je jeho mapování vědomé a chtěné; je to spíše terapeutický prostředek sebevyjádření a smíření se se stavem v jakém se nachází a též i odkaz pro budoucí diváky, neb i jeho fotografie, jak si sám autor přál, jsou určeny k výstavním činnostem. Posmrtně byly vystaveny i na již zmíněné výstavě *Svědkové: Proti našemu vyměření*.

Mapuje především svou hospitalizaci a blížící se smrt. Jeho zájem o své tělo, vlastní sexualitu je velký až uhrančivý. Stejně jako u Mapplethorpa zde můžeme sledovat destrukci těla na jeho vlastnoručně zaznamenaných autoportrétech, převážně zvětšených na na polaroidových snímcích.

Avšak u něj pozorujeme až erotizující pózy, ve kterých se na snímcích zobrazuje. Patrné je to například ze snímku kdy umělec leží na nemocničním lůžku (obr. 97) a k jeho pravé ruce

je připevněna kanyla; jeho tělo je zkroucené, tak aby hlava s očima se otáčela ke kameře, ale zároveň aby i jeho pozadí bylo na první pohled viděno. Právě pozadí i nohy jsou záměrně odkryty a vidíme tedy nejen to, ale i jeho genitálie. Konvenčně by toto držení těla mohlo být interpretováno jako vyjádření bolesti a zranitelnosti člověka v posledním stádiu před smrtí. Avšak lze v této poloze hledat i konotace sexuální, můžeme si to vyložit jako výzvu či pozvání; odhalené hýždě i jeho oči a přímočarý pohled nám toto naznačují.

Ne jinak je tomu i u jednoho z jeho posledních snímků (obr. 98), autor zde leží na posteli; pohublé tělo prozrazuje brzký konec, ale i přesto je opět vystaven na odiv, tentokrát zcela nahý. Pohled je z tzv. ptáčích perspektivy, tedy seshora a trochu připomíná jako bychom se dívali do rakve. Je zde patrný jakýsi masochistický půvab, zaznamenání vlastního strachu ze smrti a rozloučení se s vlastním bytím.

Dalším fotografem, který využil arteterapie ve své práci je **Pavel Dias** (*1938). Dokumentární fotograf, který po těžké životní situaci, smrti svého syna Pavlíka na leukémii o patnáct let později začal realizovat „fotografickou hru“ **Planeta malého prince**, později i **Poselství malých princů** – shrnující název projektu byl Malý princ (obr. 99 – 101).

V projektu nejde o autora jako fotografa, ale autora jako člověka. Arteterapie zde má dvě roviny, jednu pro autora projektu, tedy Diase, kde spočívá v pomoci druhým a tím se léčí, očisťuje od vzpomínek na svůj trýznivý zážitek; a druhou pak pro děti, které skrze fotoaparáty, kresby a texty unikají ze spárů jejich nemocničního života.

Jak jsem již zmínila, Dias v projektu nefotografoval, ale pomohl projekt vytvořit a rozšířit, aby tak pomohl nemocnicím ve sbírání finančních prostředků pro následnou péči dětí s poruchou krvevotvorby, tedy pomoc pro hematologická oddělení a následně pak i onkologická pracoviště. Tento projekt odstartoval v roce 1994 v Praze na hematologickém oddělení nemocnice Motol. Děti pracovaly na projektu v závislosti na jejich zdravotním stavu, tedy v době kdy se cítily dobře. Ucelený příběh tkví v koncepci celého souboru. „*Na jeho začátku stojí snímek vstupních dveří hematologického oddělení a na poslední fotografii jsou zachyceny temné siluety dvou postav před prosvětleným oknem – chlapec a jeho maminka při odchodu z nemocnice domů... Součástí expozice se staly kresby, které děti postupně vytvářely s Alžbětou Šafrákovou – učitelkou základní školy motolské nemocnice.*“²⁰

Dias se tenkrát obrátil na vedení farmaceutické firmy Shering Plough a Výbor dobré vůle Olgy Havlové, kterým představil projekt i záměr. Následně vznikla realizace putovní výstavy, která odstartovala v Rudolfinu 16. 12. 1994, byla vydána kniha (která obsahovala 24 barevných reprodukcí výtvarných prací s texty vystihující přání dětí a 39 fotografických reprodukcí) a podnikly se další podpůrné akce k získání finančních prostředků, které následně podpořily hematologické oddělení v Praze v Motole.

Projekt se v průběhu roku 1995 rozšířil napříč hematologických a onkologických oddělení v celé České republice a dostal název Poselství malých princů. Diasova práce spočívala i v citlivém výběru a následné adjustaci barevných fragmentů kreseb spolu s černobílými fotografiemi. Tyto barevné detaily z kreseb nám ještě více přibližují dětské prožitky, které ožívají na černobílých snímcích. Vznikl tak silný dokument, zaznamenávající dětské utrpení v nemoci, záznamu snahy zdravotního personálu a v neposlední řadě i rodičů, kteří děti podporují.

Fotografická hra měla za úkol v dětech vyvolat právě arteterapeutické účinky, tedy posílit jejich duševní stav a přinést radost do těžkého období jejich života; avšak výsledné dílo mělo i za úkol upozornit i na samotné zdravotní pracovníky, že to nemají lehké a dále i problémy a potřeby těchto zdravotních oddělení.

V neposlední řadě měl tento projekt i didaktický účinek, neb řadu lidí seznámil s daným problémem a též zapříčinil, že hodně lidí přivedl na myšlenku pomáhat a to jakoukoliv cestou.

Tento projekt se asi se souborem Jarcovjácové srovnat nedá, neb má každý svůj jiný základ i podstatu; ale přišlo mi ho sem důležité zmínit, už jen pro jeho zvláštní specifikum, a též i arteterapeutické účinky a to již ve dvou zmíněných liniích.

John Trotter ve své sérii **The Burden of Memory**²¹ nám líčí svou autoterapeutickou a arteterapeutickou cestu po brutálním napadení zpět, do běžného života.

Americký fotoreportér byl v roce 1997 brutálně napaden při fotografování dění na ulici v Sacramentu skupinkou mladých agresorů, doslovně přežil svou vlastní smrt, neboť se učil znovu chodit, mluvit a utvářet nové vzpomínky – tedy vůbec pamatovat si něco a vlastně si snažit vzpomenout i na ty staré. Jeden z terapeutů mu právě nabídl, že by bylo dobré se skrze fotografování zase uzdravit a tak po pár dnech váhání, bere do ruky fotoaparát a snaží se zaznamenat

quick.cz/propojeniobrazem/dias.htm>

21 doslovně přeloženo: Břemeno paměti

běžné denní situace v rehabilitační léčebně.

Snímky zobrazují jak ostatní pacienty s podobným postižením jako má on, tak jejich drobné krůčky či emoční pohnutí v jejich zvláštním čase. Simona Vladíková v časopise *Fotograf* píše: „*Johnovi Trotterovi se podařilo téměř nemožné. Po mnoha brutálních ranách do hlavy nejen že přežil, ale vytvořil hluboce jímavý deník tichého a pomalého boje, snahy o vzkříšení, záznam pokusů, příběh rezignace i odhodlání.*“²² Na rozdíl od Libuše se na fotografiích převážně on sám nezobrazuje; ale právě skrze poznání a zachycení problémů, výrazů a zážitků druhých, se snaží vyrovnat s tím svým a tak se uzdravit a znovu navrátit do běžného života. Nejvíce podivné a strhující jsou momenty, kdy zachycuje tváře místních pacientů (obr. 102), kteří sice i když se koukají do kamery, vypadá to jako by fotografa neviděli, ale dívali se skrze něj, tak jakoby tam vůbec nebyl; dle mého je to nejlepší možné zachycení člověka, který vlastně ani neví kým je a proč a kde se nachází. Jediné dvě fotografie jsou vyloženě autobiografické (obr. 103 a 104) a to ty jimiž Trotter svůj cyklus otevírá a uzavírá. Na prvním vidíme sérii snímků jeho oblečení, které měl při napadení a závěrem je jeho vlastní autoportrét na pozadí s jeho fotografickými vzpomínkami; autor je zde vyobrazen na hranici stínu a světla s podivným nakloněním hlavy a zvláštním výrazem v očích.

Posledním autorem této podkapitoly, jenž se v jeho diplomové práci, která stojí na pomezí sebe-reflexe a autoterapie zaobírá sám sebou a svou strukturou; je **Josef Rabara** (*1980) v projektu **Mušnula**.

Na snímcích se autor snaží zachytit své vypořádání se s minulostí, avšak zároveň i přítomností a budoucností. Je to soubor o něm; v minulosti vyzrál a skrze to prozradil jisté odlišnosti od společenské normy. Tato skutečnost zanechala stigma, jež je provází celým životem. Je to o proměně těla i duše, Autor se cítí být stále tím malým chlapcem, který si skrze oblékání dívčích šatů vytvářel femininní znaky, které tak obdivoval.

Autorka bakalářské práce o problematice genderu a transgenderu, Klára Burianová píše: „*Divák se přímo voyersky touží dozvědět, co že se skrývá za duševní rozpolceností tohoto chlape. Dítě se zde stává esenciálním symbolem, skrze který je i konzervativnější divák ochoten odpustit dospělému muži jeho z hlediska společenského paradigmatu genderově nepřijatelný oděv, jelikož*

22 VLADÍKOVÁ, Simona. *portfolio / John Trotter* (otištěno v časopise *Fotograf – Hranice dokumentu. Fotograf, 2005, roč. 4, č. 5, s. 50*)

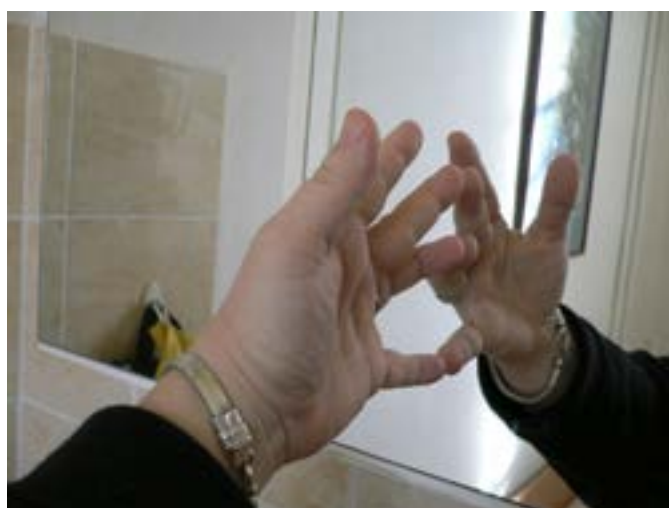
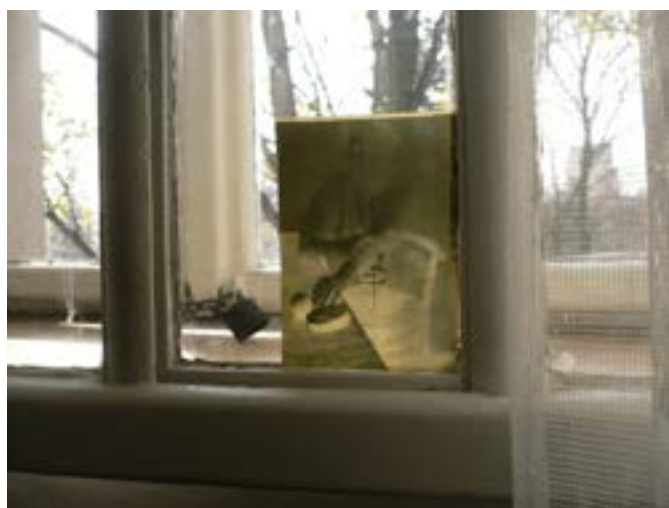
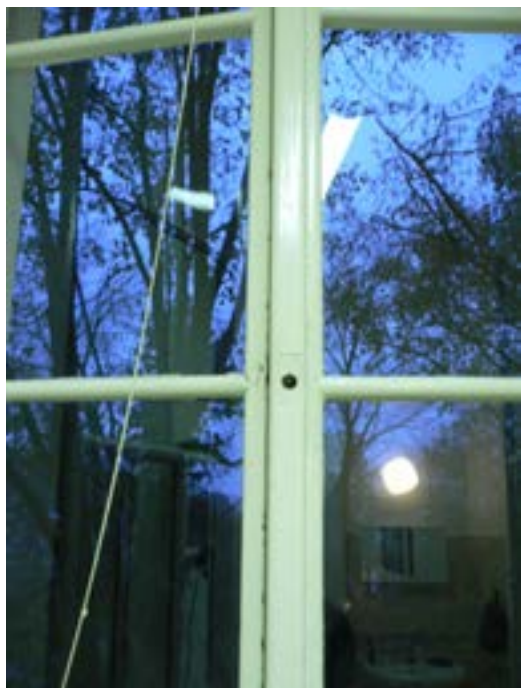
je neustále udržován na hranici hry a skutečnosti. Přirozená lítost k utlačovanému dítěti, jež je frustrováno nesmyslnými nároky okolí, ještě více vyznívá jako nepochopená dětská hra. Oč pomaleji si divák uvědomuje, že se stává součástí něčeho skutečného, nikoli hry, je jeho pocit frustrace intenzivnější. Pochopení podstaty, že hra ve skutečnosti není hrou, ale zhmotněním přirozeně svobodného dětského nevědomí, jež je nám konvencemi a vštěpováním postupně ukradeno, se stává zásadním prvkem ztotožnění se s frustrací podobného charakteru.²³ Odchýlení se od normy není žádoucí, z hlediska společnosti dokonce nepřijatelné. Jisté napětí způsobuje i Rabara sám, protože je sice oděn do ženských šatů, avšak bez jiné stylizace; chybí make up, paruka a dokonce není zakryto ani jeho tetování na paži. Toto v nás vyvolává otázky, autor není transsexuálem, ale ani transvestitou, ani ženou; je jen mužem v ženských šatech.

Soubor je pojmenován dle stejnojmenné písně od zpěvačky Mariky Gombitové a autor v něm reaguje na jeho dětství, kde vystoupil v kostýmu se špičatou podprsenkou představující Madonu a za to byl vyčleněn z kolektivu, nejen toho dětského.

Nápad, z něhož vzešla prvotní myšlenka k vytvoření tohoto souboru a konfrontaci s dětstvím, přišel po shlédnutí kazety, kde jako malý zpívá a tancuje právě na píseň Gombitové. V cyklu jsou použity i autentické fotografie z jeho dětství; samozřejmě i nově vzniklé a jedním takovým je parafráze na dětství (obr. 105), kde v dámských šatech sedí na zemi vedle své matky, která sedí v křesle. V jeho rukách pak spočívá přiznaná samospoušť, čímž se tak Rabara stává subjektem i objektem této fotografie. Vrcholem souboru pak je portrétní fotografie (obr. 106), na níž se Rabara polévá růžovým jahodovým pudíngem, jež je jistým klišé znakem pro zpodobnění jeho homosexuality. Fotografický soubor je doplněn i videoklipem a cover verzí Skůška prvních šiat od M. Gombitové, a též relikvií v podobě špičaté podprsenky, právě z dětského kostýmu Madony. Projekt Mušnula, který byl i úspěšně vystaven, žije dále vlastním životem a dokonce vzniklá skupina Mušnula v současné době pravidelně vystupuje a natáčí nové videoklipy.

Dílo je, na rozdíl od toho Libušiného, chtěnou a inscenovanou sebereflexivní hrou; takovou arteterapii, kterou skrze současné ztvárnění, řeší negativní vzpomínku z dětství. Takže i vizuální jazyk, převleky, inscenované scény a prostředí se liší od toho automatického a autentického, který se objevuje ve fotografiích ze souboru PCP / Hospitalizace od Libuše Jarcovjákové.

23 BURIANOVÁ, Klára. *Gender a transgender v současné české fotografii: Bakalářská práce. Opava: Slezská univerzita, Filozoficko-přírodovědecká fakulta, Institut tvůrčí fotografie, 2013. 36. a 37. l. / 100 l. Vedoucí diplomové práce Odb. as. Mgr., MgA. Tomáš Pospěch*



L. Jarcovjáčková: z cyklu PCP / Hospitalizace, 2008 (obr. 83 – 87)



J. Hankeová: z cyklu Trapný pokus o autoterapii, 2005 – 2006 (obr. 88 – 91)



J. Pavlík: z cyklu O Ernstovi a Alici, 1983 – 1987 (obr. 92 a 93)



J. Pavlík: Autoportrét, 1987 (obr. 94)



J. Spence: The Picture of Health?, 1982 – 1986 (obr. 95 a 96)



M. Morrisroe: Autoportréty, 1988 – 1989 (obr. 97 a 98)



P. Dias: ukázky z projektu Malý princ, 1994 – 1995 (obr. 99 – 101)



J. Trotter: The Burden of Memory, 1997 – 1999 (obr. 102 – 104)



J. Rabara: z cyklu Mušnula, 2012 (obr. 105 a 106)

3.3. EROTIKON

Slovo Erotikon jsem si vypůjčila z názvu desátého čísla časopisu Fotograf a stejnojmenného filmu Gustava Machatého. Tuto subkapitulu věnuji fotografům navazujícím či spíše tématicky úzce souvisejícím se souborem Vražedné léto od Jarcovjákové. Na rozdíl od předchozích podkapitol jsem si musela určit daleko užší úhel záběru, neboť fotografů tvořící s erotickým a sexuálním nábojem či obsahem, je mnoho.

Mé určení hranic je jasné. Prvním z nich je určení si vizuálního deníků, tedy záznamu autora věci, které si sám prožívá; s ním ruku v ruce jde subjektivní dokument, což ještě více zužuje hranice, neb zde nechci prezentovat autory, kteří sice tvoří v duchu deníkové tvorby, avšak ji třeba i inscenují. Dalším bodem je záznam intimního děje, který nesmí být ve veřejném prostoru jako jsou kluby, párty atd., ale v prostředí kde autor žije či žil, to ať určené komunitou či prostorem, tedy domem či bytem či hotelem. V neposlední řadě jsem vyloučila ty autory, kteří byli pouhými voyery v těchto komunitách, zde se sám autor aktu musí zúčastnit, tedy fyzicky vstoupit do svého díla, tedy jej spoluvytvářet. Jako poslední mantinel jsem si dala děj, tedy příběh, který by měl být spontánní, tedy neplánovaný; prostě takto žiji a proto to fotím, přístup fotografických cyklů s nudisty či život na swingers párty apod. byl vyloučen.

Popisuji zde autory a jejich subjektivní soubory, kde jdou tzv. s kůží na trh a necudně světu ukazují své deníkové záznamy. Záznamy z intimního života, kde je často zachycen i explicitní popis striktně privátní stránky, mnohdy sahající až za hranice pornografie.

Vražedné léto (obr. 107 – 112) **Libuše Jarcovjákové** je jediný soubor, který byl mým očím skryt, tedy nevěděla jsem o něm a nezahrnula jsem jej ve své teoretické bakalářské práci. Myšlím si, že vlastně ani Libuše o něm v té době nevěděla, tedy ne že by zapomněla že něco takového prožila, ale měla jej ve svém archivu ukrytý a zřejmě podvědomě čekala na správný okamžik kdy ho ukáže světu. Tímto okamžikem se stala výstava Jiná řeč, která byla prezentována v rámci Měsíce fotografie v Bratislavě roce 2013, tedy více jak rok po mé bakalářské práci. Snímky, které vznikly mezi červnem a zářím roku 1984, opravdu spadají do letního období a mají více než „vražedné tempo“. Opět jak je pro Libuši typické, jsou její součástí a znázorňují její přirozené a pravdivé prožitky. Tento soubor je ale i jistým a jasně vyřčeným coming outem, odhalením se, tedy své sexuální orientace. V minulosti, ať už z životopisů a popisů životních

peripetií jako netypické první manželství, fingované to druhé, či z fotografických souborů jako je T-clubu, jsme něco tušit mohli, avšak nikdy předtím to nebylo sděleno tak naplno a nahlas.

Libuše ve svém artist statementu píše: „*Milostné víceúhelníky, červené víno k snídani, bosa chodím po nočních chodnicích, ničemu nerozumím a vůbec mi to nevádí. Život se řítí příliš rychle než abych něco chápala, málokdy strážlivá, málokdy sama.*

Rudé nehty a přeplněné popelníky, Eva Jahodový Bar – proboha, v jakém divadle jsem se to ocitla? Co je to za divné představení? A jakou v něm hraji roli?

Uprostřed zmatků začínám fotografovat.

A fotografie fungují jako zrcadlo, jako zpáteční jízdenka do normálního, normalizačního života.“²⁴

Libuše nám odkrývá velmi intimní sondu do svého života; skrze otevřenou výpověď nám popisuje emocionální a sexuální sevřenost milostného románu se svou milenkou a dalšími účastníky tehdejšího léta v jednom pražském bytě. Na mnoho záběrech fotografuje samu sebe, své části těla, často i nahé, a také i své intimní partie, které nesou stopy vzrušení. Jde o zachycení postupného fyzického sblížení. Fotografie nesou jistou výjimečnou výtvarnou citlivost, odvahu se otevřít a podělit se s okolím, zvláště pak když to zařadíme do kontextu té doby, ve které vznikly. Její vizuální jazyk je sice místy melancholický, ale nikdy není sentimentální. Snímky jsou bezprostřední a syrové.

Zhruba ve stejném čase, ale na jiném místě, v zemi o něco otevřenější a volnější, vznikly legendární snímky od americké fotografky **Nan Goldin** (*1953), která jej později prezentovala v rámci cyklu **The Ballad of Sexual Dependency**²⁵ (obr. 113–118).

Určité pohnutky a životní situace mají autorky podobné, jsou téměř stejně staré a jejich život je s fotoaparátem stejně spjatý, jako matka s dítětem pupeční šňůrou. Obě častokrát sahají po aparátu jako nástroji svého terapeutického konání a vyrovnávání se s nastolenou životní zkušeností. Obě tvoří své vlastní subjektivní fotografické deníky. Na rozdíl od Jarcovjáčkové, soubor Nan, mapuje delší životní etapu než jen jedno léto, přesněji roky 1979–1986 a na rozdíl od Libuše, Goldin používá barevného filmu, k většímu expresivnějšímu vyjádření.

Sebevražda sestry v Nan Goldin vyvolal nutkavý pocit fotografování, které bylo jistým únikem

24 z artist statementu L. J. k souboru Vražedné léto

25 doslovně přeloženo: Balada o sexuální závislosti

před středostavovskou společností a též jistou terapií. Tento zážitek v ní podnítl útěk od rodiny a začátek života v komunitě přátel, kteří častokrát byli závislí na drogách, alkoholu či byli homosexuály, transvestity a prostitutky. Její fotografie, stejně jako ty Libuše, nesou hlubokou osobní stopu, nejsou jen pozorovatelkami, ale jsou aktérkami děje. Jsou to výjevy intimních momentů, otevřená výpověď z jejich soukromí o každodennosti a jejich sexualitě. Právě důvěra, kterou mezi sebou měli, jí pustila tak blízko, a tak mohla obvykle velmi soukromé okamžiky života zachytit a posléze je ukázat i na veřejnosti. Nahota je zde čistá a prostá, nikterak stylizovaná. Zachycené jsou zde jak heterosexuální i homosexuální páry při sexuálním aktu, ale i po něm, intimní hygiena z vybledlých koupelen, detaily těl a fragmenty pokojů a míst, kde trávila čas; tak i emoce, skrze které líčí své autobiografické momentky s užíváním drog, násilí a lásku i tu agresivní.

Později tyto snímky, tento záznam o „vlastní rodině“ prezentovala jako slideshow doplněné hudebním podkresem, čímž tomu jako celku vtiskla vyšší rozměr. Vznikl takový deníkový film, který je jakousi hromadnou sebereflexí, sounáležitostí, ale i o pocitu hledání identity či voláním o pomoc a též i procitěným varováním.

Oproti Jarcovjácové, v díle **Closer** (obr. 119 – 124) od izraelské autorky žijící v USA **Elinor Carucci** (*1971), nalezneme sytě barevnou estetiku obrazového záznamu, který je pln melancholie a poetična. A též objevující se sentimentalitu, která plyne z toho, že autorka zaznamenává co je jí nejbližší, tedy svou rodinu.

Na rozdíl od Goldin a vlastně i Jarcovjácové, nejedná se zde o jeden velký večírek, ale zaznamenává celou řadu intimních momentů, emočních prožitků, projevů lásky a sexu. Fotografka je malou voyerkou, pozorujíc a fotografujíc jak své rodiče, tak i sebe se svým přítelem. I když jsou zde též zachycené intimnosti a i sex, jazyk fotografií nese intimní něžnost a chybí zde syrovost až drsná výpověď jako u Libuše.

Soubor **Closer** vyšel i knižně a to roku 2002.

Autobiografickou zkušenost, kterou zřejmě jako první fotograf žijící v komunitě plné drog a nevázaného sexu, zaznamenal americký fotograf **Larry Clark** (*1947) ve svém souboru **Tulsa** (obr. 125 – 131).

Syrový subjektivní dokument zachycený mezi roky 1963 – 1971, mapuje komunitu mladých

lidí závislých na amfetaminu v americkém městě Tulsa. Jako fotograf fascinující touto komunitou se stal jejím členem, a i on propadl těžké drogové závislosti. Snímky nesou výpověď fotografického deníku, který vše zaznamenal bez jakýchkoliv příkras; proto zde nalzáme lidi omámené drogou, krvácející, nahé, ztrápené, ale i milující se či bojující v hádkách; vše podáno s voyeristickou blízkostí, která až mrazí.

Clárkův život zřejmě zachránilo až vězení, kam byl odsouzen na 19 měsíců za postřelení muže, se kterým hrál poker. Po propuštění se ze středozápadu Ameriky odstěhoval do New Yorku.

Jeho fotografie z této doby se rozhodně staly inspirací pro mnoho jeho následovníků v pozdějších letech, byl to pionýr v tomto odvětví fotografie, rozhodně ideový tvůrce.

Soubor Tulsa vypráví o destruktivním vývoji teenagerů z nefunkčních rodin, jejich vztahů, vlivu masmédií či násilí. Konotace v souboru jsou jistě daleko hlubší než v souboru Libuše; její soubor spíše líčí krátké časové vymezení, které nemělo ve své podstatě na nic vliv a ani to samé konání nic, krom Libuše samotné, neovlivnilo. Avšak bych poznamenala, že „vražedné“ tempo je obsaženo v obou souborech; vizuální jazyk skrze černobílou fotografii si je též velmi podobný, i přesto že Libuše zachycuje i pouhé fragmenty – jak těl tak zátiší, když to Clark popisuje vždy spíš celý děj.

Terry Richardson (*1965) britský fotograf módy, portrétů a též i subjektivního dokumentu na hranici trashes je jeden ze dvou autorů, která jejich tvorbu řadí až na pomezí pornografie. Ve své knize **Terryworld** (obr. 132 – 137), která je dobře známá i mezi laickou veřejností, mapuje bez jakýchkoliv zábran pozadí světa módy, nevázaných večírků, hromadné promiskuity a explicitního sexu, ve kterém hraje většinou hlavní roli. Jeho fotografie jsou na rozdíl od Libuše Jarcovjákové absolutně záměrně sebestředné a pobuřující; jeho ego, potažmo velký penis dává najevo otevřeně a bezzábran celému světu, vlastně se chlubí, že jakýmsi nekorunovaným králem sexu.

Díky svému renomé svléká nezkušené modelky a stylizuje je do hraných sexuálních póz²⁶, přičemž v mnoha případech to končí sexuálním aktem. Richardson vše pečlivě zaznamenává pohotovým, většinou kompaktním fotoaparátém kapesních rozměrů. A právě tato technika

26 Ano mohlo by se zdát, že zde porušuji jednu ze svých předem vytyčených hranic z úvodu kapitoly, ale není tomu tak, neboť to co začíná u Terryho inscenací, po většinu končí spontánním sexuálním aktem, který on též zaznamenává..

snímkům dodává jistý punc autentičnosti a umělecké hodnoty.

Postupem času si Terry Richardson svými provokujícími a syrovými snímky, které akcentují téma sexismu a často i sexuální zvrácenosti, vybudoval kult osobnosti srovnatelný se slávou rockových hvězd. Ve své knize umístil snímky, kterými se snaží zbourat hranice přijatelnosti a normálnosti, tedy šokuje jimi a pobuřuje své obecnstvo. Lze tam najít celou řadu pornografických snapshotů jeho kopulace s modelkami a pornohvězdami; ale i spoustu vysloveně odporných záběrů kde si třeba čistí mezizubní prostor šňůrkou od použitého tampónu zasunutého v pochvě, či záznam jeho soulože s ovci apod.

Druhým fotografem, tvořícím na pomezí dokumentu a pornografie a zároveň posledním v této kapitole, je francouzský fotograf a člen fotografické agentury Magnum Photos **Antoine D'Agata** (*1961).

Zajímavostí na jeho osobě je fakt, že nemá trvalého bydliště, ale pracuje takřka po celém světě. Na jeho snímcích (obr. 138 – 142) jsou vyobrazené vášnivé, sexuální, živelné a drsné scény, bez jakékoliv něhy a citu, jejichž náznaky pozorujeme ve fotografiích Jarcovjákové; které hořčičnatě neopomíná fotografovat nejčastěji pomocí aparátu připevněného na stativu.

Je to výčet jeho sexuálních aktů, v nichž je sám účastníkem samozřejmě i pořizovatelem snímků, které jsou svou pohybovou neostrotí a též optickou manipulací deformovány; takže fotografie často působí jako takové prazvláštní kopulující kreatury. David Mužík ve své bakalářské práci píše: „*Na tomto obraze D'Agata demonstruje zmar člověka vnitřně vyprázdněného, vysátého, který se potácí na nekonečné smyčce mezi bordely a drogovými doupaty. Jsou to v podstatě eseje o sexuální závislosti v její čisté a syrové podobě.*“²⁷ Nikdy nefotografuje jako pouhý voyer, vždy je součástí děje, do kterého vstupuje či je dokonce vyvolává. Je to brutální transformace z dokumentaristy držícího v ruce kameru, na pozici fotografovaných subjektů. Teď je v roli odcizení se od pouhého dokumentování; dokumentuje co žije a naopak sám prožívá situace jež dokumentuje. Je vlastně hercem i režisérem zároveň, též i tvůrcem scénáře, tedy i výsledného obrazu²⁸. Jeho touha po bolestném sexuálním aktu jej dovádí k sebepoznání vlast-

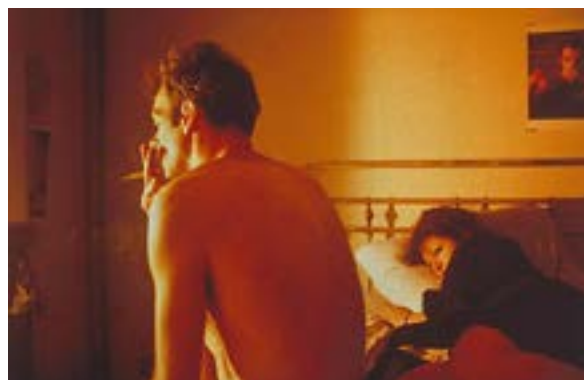
27 MUŽÍK, David. *Expresivní polohy subjektivního dokumentu: Bakalářská práce*. Opava: Slezská univerzita, Filozoficko-přírodovědecká fakulta, Institut tvůrčí fotografie, 2013. 41. l. / 64 l. Vedoucí diplomové práce prof. PhDr. Vladimír Birgus

28 I u D'Agaty můžeme hovořit o jemné vykročení z předem mnou určených hranic; neb ve svém životním cyklu jistým způsobem režiruje své scény, tedy lehce inscenuje, avšak myslím, že je pouze jednou nohou

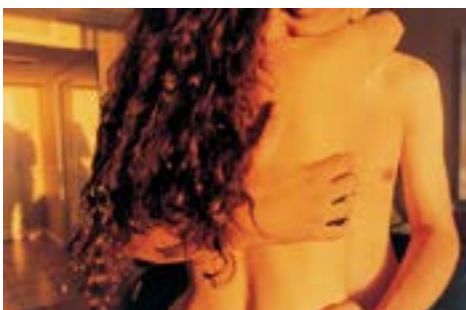
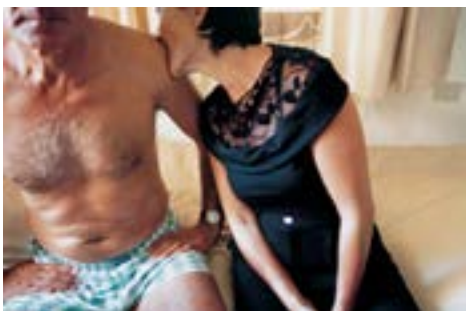
ního těla; vlastně tak trochu jako Libuši přivádí k jasnému vyjádření o její sexuální orientaci. Dnes v D'Agatových fotografiích nalézáme jistý stereotyp a úpadek; ke svým aktům využívá prostitutek často pod vlivem různých drog, které jsou svolné téměř k čemukoliv. V jeho snímcích pak nacházíme jistou míru autorova zoufalství, které pramenní z rutinního opakování týž motivů, které symbolizuje přehlídku různých pornografických scén a kopulujících dvojic. Fotografie jsou bez jakékoliv krásy, úsměvů, pocitů štěstí; spíš evokují bolest, krev, šílenství a otevřené hnisající rány. Jsou předobrazem zmaru, kdy člověk zobrazený na nich je spíše predátor a démon s duševní prázdnotou, zbavený všech konejšivých atribut lidství.



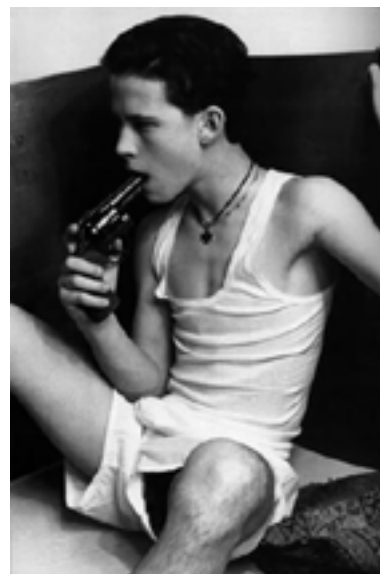
L. Jarcovjáčková: ze souboru Vražedné léto, 1984 (obr. 107 – 112)



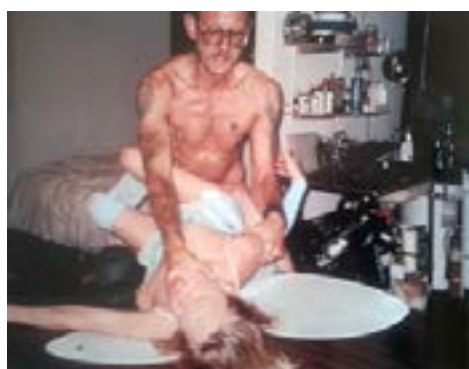
N. Goldin: z cyklu *The Ballad of Sexual Dependency*, 1979 – 1986 (obr. 113 – 118)



E. Carucci: z cyklu Closer, 1994 – 2000 (obr. 119 – 124)



L. Clark: z cyklu Tulsa, 1963 – 1971 (obr. 125 – 131)



T. Richardson: z knihy Terryworld, 2004 (obr. 132 – 137)



A. D'Agata: ukázka z jeho tvorby, bez datace (obr. 138 – 142)

4. VÝSTAVA JAKO AUTOPORTRÉT

V poslední krátké kapitole své teoretické práce se zabývám dvěma výstavami Libuše Jarcovjákové, které nejsou retrospektivní či představující její tvorbu či konkrétní soubor, ale jsou o ní jako osobě, až v druhé řadě o ní jako autorce. Je to takový kolektivní či hromadný autoportrét na jehož vytvoření se právě podílel kurátor, který tak vytvořil portrét / autoportrét Libuše Jarcovjákové.

První výstava konající se v Ateliéru Josefa Sudka v Praze v roce 2014 nese název **Ziellos** (obr. 143 a 144) a její strukturu a tedy autoportrét Libuše poskládal především **spolukurátor Michal Nanoru** ve spolupráci s Lucií Mlynářovou, který ve svém úvodníku k výstavě napsal a zároveň ocitoval Jarcovjákovou: „*Vylezla jsem na strom, vidím krásná jablka, na které ještě nedosáhnou, ale jsem jim blíž, než když slezu ... Musím pokračovat v lezení a riskovat, že spadnu*“, píše v deníku ze září 1986. *Libuše Jarcovjáková takhle vylezla na strom několikrát a většinou se zřítila. Jakmile se vystěhovala za papírovým ženichem do Západního Berlína, srazil ji Mercedes a pětiletý pobyt v nové kultuře zahajovala sama, se sešroubovaným kotníkem a dluhem 5000 DM. Kamarádka, za kterou vycestovala do Tokia, jí zatím, stížená laktační psychózou, v pyžamu domlouvala emigraci, o kterou nikdo nežádal. Kamarádku internovali, ale jen co se Jarcovjáková začala chytat v japonské módní fotografii, vrátila ji vízová politika zpátky do role zimmermädchen, která nemá ani na brikety. V Praze „mi hned sebrali pas, už nepojedeš nikam“. O to víc jsem si říkala, že tady přece nezůstanu, holt budu zkusit větší rybník.“ Prorážení hlavou skla, deprese, wanderlust..“²⁹*

Výstava zaznamenává účast na existenciálních meziobdobí, kdy autorka snímků je vytržena z rutinních kontextů, vztahů a každodennosti, která ověřuje naši identitu a směřuje nás. Fotografie jsou zachycené v Berlíně, Tokiu a Praze na konci let sedmdesátých, pak osmdesátých a i devadesátých. Nanoru si vybírá záměrně snímky, které nejsou jedním souborem, ale vybírá si fragmenty, tak aby popsal život Libuše Jarcovjákové. Snaží se o sondu do její duše, o to jak funguje a vytváří samu sebe, své fotografie; jde o ní samotnou jako osobu, její popis.

Dále Nanoru uvádí dvě důležité analogie: „*Používání fotografie jako doteku, někdy i pohazení, proměňujícího chaos okolního světa do uchopitelné podoby – fotografie jako ležení v bažině.*

29 NANORU, Michal. Úvodník k výstavě Libuše Jarcovjáková, Ziellos, 2014; z brožury k výstavě

A současně jako srdečního tepu: čehosi opakovaného, monotónního, co ale dokáže vzrušeně zrychlit i skoro zastavit a co vždy zůstává ústřední životní funkcí.“³⁰

Druhá výstava s názvem **Trans_fusion** (obr. 145 a 146) vystavená v roce 2015 v českém centru v New Yorku, mapuje skrze tvůrce portrétu / autoportrétu outsidera v jiném Československu, jak nazval Libuši **Ivan Pinkava**. Ve svém textu k výstavě píše: „*Při pohledu na její fotografie mi hlavou asociativně probíhá obraz stavu ohrožení života a situace jeho zachraňování. Obraz, který nás přivádí do vypjaté emoce, k mezím našich možností, kamsi, kde už se nedostává příliš volby a za naši vůli zaskakuje instinkt. Obraz transfúze krve. Jejím účelem je udržení života pacienta.*“³¹

Na rozdíl od předchozí výstavy tato mapuje její osobu outsidera v Československu. Její snaphoty, které jsou jakousi vzpourou proti chaosu, líčí okamžiky z tehdejšího života, kterým se Libuše staví navzdory; zobrazuje okamžiky štěstí, ale spíše samoty, nepatřičnosti, beznaděje a prázdnoty. Tyto nové podněty jakoby transformuje v nový smysl, v nový smysl sebe sama a svého myšlení.

30 NANORU, Michal. *Úvodník k výstavě Libuše Jarcovjácová, Ziello, 2014*; z brožury k výstavě

31 PINKAVA, Ivan *Text k výstavě Libuše Jarcovjácová, Trans_fusion, 2015*



Z výstavy L. J. Ziello, 2014 (obr. 143 a 144)



Z výstavy L. J. Trans_fusion, 2015 (obr. 145 a 146)

9. ZÁVĚR

„Znát střed Sám znamená být jím. To není stav, v němž si subjekt uvědomuje objekt, v němž si někdo uvědomuje něco. Je to Vědomí samo.“

Bhagaván Šrí Ramana Mahariši

Stejně i já, jako Bhagaván Šrí Ramana Mahariši poznal střed Sám, i já se skrze dílo Libuše Jarcovjákové snažila poznat střed, tedy spíš podstatu práce ostatních autorů; ale zároveň i její vlastní, kterou ona je, tedy prožila jí.

Vědomí samo bylo tedy i cílem mé práce. Práce ve které jsem se zaměřila na hlavní postavu, postavu fotografky Libuše Jarcovjákové, která se pohybuje mezi objektem a subjektem ve svých souborech, do kterých i fyzicky vstupuje. A dále jí zařadit do kontextu ostatních autorů. Myslím, že co jsem si v úvodu dala za cíl, jsem splnila, a poskytla tak ucelený pohled na její tři soubory v širších souvislostech.

PRAMENY A ZDROJE

ROZHOVORY S AUTORKOU

11. 03. 2012: O cyklech Mother a PCP / Hospitalizace

ARTIST STATEMENTY LIBUŠE JARCOVJÁKOVÉ

K souboru Mother, PCP / Hospitalizace a Vražedné léto

OBRAZOVÝ MATERIÁL

Obrazový materiál byl použit z archivu Libuše Jarcovjácové, v případě její tvorby; ostatní pak z internetových zdrojů, především www.google.com.

LIERATURA

BIRGUS, Vladimír. *Vnitřní okruh v současné české fotografii. Vydání první. Praha: Kant ve spolupráci s Galerií hlavního města Prahy, 2013. 188 s. ISBN 978-80-7437-099-1*

DIPLOMOVÉ PRÁCE

BARTOŇOVÁ, Karolina. *Bohumil Kubišta. Autoportrét jako deník: Magisterská diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy, 2010. 79 l. Vedoucí diplomové práce PhDr. Aleš Filip, Ph.D.*

BURIANOVÁ, Klára. *Gender a transgender v současné české fotografii: Bakalářská diplomová práce. Opava: Slezská univerzita, Filozoficko – přírodovědecká fakulta, Institut tvůrčí fotografie, 2013. 100 l. Vedoucí diplomové práce Odb. as. Mgr., MgA. Tomáš Pospěch*

CETERA, Lukáš. *Denník samovraha: Bakalářská diplomová práce. Opava: Slezská univerzita, Filozoficko – přírodovědecká fakulta, Institut tvůrčí fotografie, 2009. 63 l. Vedoucí diplo-*

mové práce Odb. as. Mgr., MgA. Tomáš Pospěch

CIEŚLIKOWSKA, Marta. *Motiv homosexuální a transsexuální kultury ve fotografii po roce 1950: Bakalářská diplomová práce. Opava: Slezská univerzita, Filozoficko – přírodovědecká fakulta, Institut tvůrčí fotografie, 2015. 119 l. Vedoucí diplomové práce Mgr. BcA Rafal Milach*

CÓNOVÁ, Magdalena. *Český autoportrét po roce 1989 ve fotografii: Magisterská diplomová práce. Opava: Slezská univerzita, Filozoficko – přírodovědecká fakulta, Institut tvůrčí fotografie, 2010. 91 l. Vedoucí diplomové práce Doc. MgA. Aleš Kuneš*

KEPŠTOVÁ, Lucie. *Autoportrét: Magisterská diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, Pedagogická fakulta, Katedra výtvarné výchovy, 2007. 66 l. Vedoucí diplomové práce doc. PhDr. Lefteris Joanidis*

KISS, Robert. *Forenzní přístup k umělecké fotografii inspirované smrtí po roce 1945: Bakalářská diplomová práce. Opava: Slezská univerzita, Filozoficko – přírodovědecká fakulta, Institut tvůrčí fotografie, 2013. 52 l. Vedoucí diplomové práce Prof. PhDr. Vladimír Birgus*

KISS, Robert. *Moderní naturalistická a manipulovaná umělecká fotografie inspirovaná smrtí: Magisterská diplomová práce. Opava: Slezská univerzita, Filozoficko – přírodovědecká fakulta, Institut tvůrčí fotografie, 2015. 153 l. Vedoucí diplomové práce Prof. PhDr. Vladimír Birgus*

MALÚŠOVÁ, Eva. *Intimita v současné české fotografii: Bakalářská diplomová práce. Opava: Slezská univerzita, Filozoficko – přírodovědecká fakulta, Institut tvůrčí fotografie, 2011. 53 l. Vedoucí diplomové práce Odb.as., Mgr., MgA. Tomáš Pospěch*

MELNIK, Irina. *Fenomén autoportrétu a identity v současné fotografii: Bakalářská diplomová práce. Plzeň: Západočeská univerzita, Ústav umění a designu, Oddělení výtvarného umění, 2012. 46 l. Vedoucí diplomové práce Vojtěch Aubrecht*

MUŽÍK, David. *Expresivní polohy subjektivního dokumentu: Bakalářská diplomová práce. Opava: Slezská univerzita, Filozoficko – přírodovědecká fakulta, Institut tvůrčí fotografie, 2013. 64 l. Vedoucí diplomové práce prof. PhDr. Vladimír Birgus*

NAVRÁTILOVÁ, Šárka. *Smrt ve fotografii: Bakalářská diplomová práce. Zlín: Univerzita Tomáše Bati, Fakulta multimediálních komunikací, 2011. 76 l. Vedoucí diplomové práce prof. Mgr. Lucia Fišerová*

PANSKÁ, Zuzana. *Nahé tělo ve fotografii po roce 1990: Magisterská diplomová práce. Opa-*

va: *Slezská univerzita, Filozoficko – přírodovědecká fakulta, Institut tvůrčí fotografie, 2010.*

69 l. Vedoucí diplomové práce Prof. PhDr. Vladimír Birgus

POLÁČEK, Daniel. *Voyeurismus ve fotografii: Bakalářská diplomová práce. Opava: Slezská univerzita, Filozoficko – přírodovědecká fakulta, Institut tvůrčí fotografie, 2015. 434 l. Vedoucí diplomové práce Prof. PhDr. Vladimír Birgus*

ČASOPISY

FIŠEROVÁ, Lucia. *Jano Pavlík, Fotograf – 80. léta. 2011, roč. 10, č. 18, s. 18 – 19. ISSN 1213-9602*

KOVÁŘ, Pavel. *Přemety, lásky a nenávisti. Reflex, 2011, roč. 22, č. 52, s. 32.*

VLADÍKOVÁ, Simona. *portfolio / John Trotter, Fotograf – Hranice dokumentu. 2005, roč. 4, č. 5, s. 50. ISSN 1213-9602*

ELEKTRONICKÉ ZDROJE

Arteterapie – Wikipedie. [online]. (Cit. dne 2016-05-10). Dostupné z :< <https://cs.wikipedia.org/wiki/Arteterapie>>.

AVEDON, Richard. přeloženo z Letter for my father [online]. c2011-02-04. (Cit. dne 2016-05-07). Dostupné z :< <http://kvetchlandia.tumblr.com/post/3118359063/richardavedon-portrait-of-jacob-israel-avedon>>.

BAYARD, Hippolyte. Autoportrét - Wikipedie. [online]. (Cit. dne 2016-04-30). Dostupné z :< <https://cs.wikipedia.org/wiki/Autoportr%C3%A9t>>.

DIAS, Pavel. PLANETA MALÉHO PRINCE [online]. (Cit. dne 2016-05-11). Dostupné z :< <http://web>

GOLDIN, Nan. přeloženo [online]. c2012-04-10. (Cit. dne 2016-05-08). Dostupné z :< <http://www.americansuburbx.com/2012/04/theory-nan-goldin-on-cookie-mueller.html>>.

HANKEOVÁ, Jiřina. Trapný pokus o autoterapii [online]. c2006-03-06 (Cit. dne 2016-05-11). Dostupné z :< <http://mujweb.cz/jirina.hankeova/kapitola-12/12-komentare.htm>>

KOLEČEK, Michal. Úvodník k výstavě ALEXANDRA VAJD BEZ NÁZVU 2003 [online]. c2006. (Cit. dne 2016-05-08). Dostupné z :< <http://www.sudek-atelier.cz/cz/archiv-vystav/bez>

-nazvu-2003.html>

JOHNSTONE, Fiona. *Mark Morrisroe, Untitled (Self-Portrait), Polaroid negative, c. 1988-89* [online]. Dostupné z: <<http://www.bbk.ac.uk/art-history/research/visualising-illness/image-gallery/Mark%20Morrisroe-Untitled>>

KUNEŠ, Aleš. *text k výstavě IN-TY-MY-TA* [online]. c2009. (Cit. dne 2016-05-09). Dostupné z: <mirosvolik.cz/Tisko_kuk.doc>

MERENDINO, Angelo. *The Battle We Didn't Choose. My Wife's Fight With Breast Cancer* [online]. Dostupné z: <<http://mywifesfightwithbreastcancer.com/our-story/#.VzcOJfmLRmM>>

MERENDINO, Angelo. *překlad Statementu k souboru My Wife's Fight With Breast Cancer* [online]. c2013-05-06. (Cit. dne 2016-05-08). Dostupné z: <<http://prozeny.blesk.cz/clanek/pro-zeny-pribehy/196521/laska-az-za-hrob-muz-fotil-svou-umirajici-zenu-do-posledni-chvile.html>>

Nejstarší autoportrét fotografa najdete v Písku. Pomalu bledne. [online]. c2012-07-18 Dostupné z :< *Nejstarší autoportrét fotografa najdete v Písku. Pomalu bledne*>.

Selfie – Wikipedie. [online]. (Cit. dne 2016-05-04). Dostupné z :< <https://cs.wikipedia.org/wiki/Selfie>>.

THE ASX TEAM. *Nan Goldin on Cookie Mueller (2001)* [online]. c2012-04-10. Dostupné z: <<http://www.americansuburbx.com/2012/04/theory-nan-goldin-on-cookie-mueller.html>>

THE ASX TEAM. *Peter Hujar & David Wojnarowicz: "Some Sort of Grace" (2010)* [online]. c2011-02-14. Dostupné z: <<http://www.americansuburbx.com/2011/02/peter-hujar-david-wojnarowicz-some-sort.html>>

VAJD, Alexandra. *Statement k výstavě ALEXANDRA VAJD BEZ NÁZVU 2003* [online]. c2006. (Cit. dne 2016-05-08). Dostupné z: <<http://www.sudek-atelier.cz/cz/archiv-vystav/bez-nazvu-2003.html>>

TEXTY K VÝSTAVÁM LIBUŠE JARCOVJÁKOVÉ

FIŠEROVÁ, Lucia: k výstavě ANAMNÉISIS / ROZPOMÍNÁNÍ

FIŠEROVÁ, Lucia: k výstavě Jiná řeč

NANORU, Michal: k výstavě Ziello, z brožury k výstavě

PINKAVA, Ivan: k výstavě Trans_fusion

JMENNÝ REJSTŘÍK

Avedon, Jacob Israel, 31, 32, 42

Avedon, Richard, 31, 32, 42

Bálková, Barbora, 19, 25

Bayard, Hippolyte, 14, 23

Bendová, Markéta, 21

Bernhard, Ruth, 10, 11

Birgus, Vladimír, 38, 70

Boudník, Vladimír, 14

Brady, Mathew, 15

Bromová, Veronika, 17, 19, 25

Burianová, Klára, 58, 59

Carucci, Elinor, 68, 74

Cézanne, 13

Clark, Larry, 68, 69, 75

Corinne, Tee, 35, 46

Cornelius, Robert, 14, 23

Curtis, Edward, S., 15

Čapek, Josef, 14

D'Agata, Antoine, 70, 71, 77

David, Jiří, 17

da Vinci, Leonardo, 13

Daye, Fred Holland, 15, 24

Dias, Pavel, 56, 57, 64

Dürer, Albrecht, 13

Eakins, Thomas, 15

Fišerová, Lucia, 30

Friedlaender, Stanislav, 16

Gauguine, 13

Gogh, 13
Goldin, Nan, 35, 36, 67, 68, 73
Gombitová, Marika, 59
Garbo, G., 16
Goldin, Nan, 35, 36, 46, 55
Hák, Miroslav, 15
Hanke, Jiří, 16
Hankeová, Jiřina, 16, 20, 52, 53, 62
Havlová, Olga, 57
Hečko, Pavel, 16
Holomíček, Bohdan, 21
Hudeček, Jan, 16
Hujar, Peter, 37
Chochola, Václav, 15
Chocholová, Blanka, 16
Jarcovjáková, Libuše, 11, 28 – 42, 51 – 61, 66 – 72, 78 – 81
Jirásek, Václav, 18, 25
Khalo, Frida, 14
Kirchner, Ernst, 15
Kiss, Robert, 38
Knížák, Milan, 14
Koleček, Michal, 33
Kopecký, Miloš, 51
Kovář, Pavel, 51
Kraus, Jim, 22
Kubišta, Bohumil, 14
Kulíková, Barbora, 21, 39, 49
Kuneš, Aleš, 39
Lagerfeld, Karl, 28
Lamr, Aleš, 14
Leibovitz, Annie, 34, 35, 45

Lhoták, Zdeněk, 16, 20, 27
Lobethal, M. V., 15, 23
Losse, Kate, 22
Macků, Michal, 19, 25
Madona, 59
Mahariši, Bhagaván Šrí Ramana, 81
Machatý, Gustav, 66
Manet, 16
Mapplethorpe, Robert, 16, 24, 55
Medek, Mikuláš, 14
Merendino, Angelo, 33, 34, 43, 44
Monroe, Marilyn, 16
Morimura, Yasumasa, 15, 24
Morrisroe, Mark, 55, 56, 64
Mueller, Keller, Dorothy (Cookie), 36
Munch, 13
Muybridge, Eadweard, 15
Mužík, David, 21, 70
Nadar, 15
Nanoru, Michal, 78, 79
papež František, 22
Pavlík, Jano, 53, 54, 62
Pepe, Dita, 19, 25
Pierre a Gillese, 16
Pinkava, Ivan, 79
Pospěch, Tomáš, 59
Preisler, Jan, 14
Preslová, Míla, 18, 25
Rabara, Josef, 58, 59, 65
Rembrandt van Rijn, 13
Richardson, Terry, 69, 70, 76

Rimbaud, Arthur, 15
Saudek, Jan, 17
Sejkot, Roman, 16
Sherman, Cindy, 16
Schielle. Egon, 14
Sláma, V. Vojtěch, 21, 27
Sokrates, 12
Sontag, Susan, 34, 35, 37, 45
Spence, Jo, 54, 55, 69
Steichen, Edward, 15
Steinerová, Petra, 38, 48
Stratil, Václav, 17, 24
Strindberg, August, 15
Šafránková, Alžběta, 56
Šimková, Petra, 20, 27
Špála, Václav, 14
Tichý, František, 14
Tmej, Zdeněk, 15, 16
Tobias, Herbert, 16
Trotter, John, 57, 58, 65
Váchal, Josef, 14
Vajd, Alexandra (Aleksandra), 32, 33, 43
Vladíková, Simona, 58
Vodička, Vladimír, 51
Witkin, Joel-Peter, 16
Wojnarowicz, David, 37, 46
Yang, William, 37, 38, 47
Zykmund, Václav, 15