

Limity fotografie: ženský akt

Limits of photography: female act

Veronika Němcová

Fakulta humanitních studií UK v Praze, José Martího 31, 162 52 Praha 6
Email: Veru-Nemcova@seznam.cz

Abstract

The controversy of nudity is a problem lasting for ages. In European context it has started in the Christian era, which has implemented one of the first official censures of the nudity in a society, referring to the moral values. Portraying of the mythological scenes in art was tolerated, however not in a whole European region (e.g. Victorian Era). The method of portraiture was fundamentally changed by the rise of photographs. Portraying photograph is an imprint of the reality and the nude is an instant form of the naturalized representation of a human being. The exactness of portraying a human nudity in the image was controversial and it became a forbidden image which offends morally. The example of limits in photography was chosen the feminine nudes in Czech culture and to a medial discourse. During the 20th century the nude defended its own position in the sphere of honored art. The limits of portraing the nudes remain to a question of a line between the eroticism and the pornography in a public opinion. In the 90s of the 20th century from the point of view of a discourse it came to a considerable relief in a society and a state-controlled censorship was banned. However in the present-day the new trends of censorship keep appearing in a public space because of the local politics and corporations.

Keywords

philosophy, semiotics, art, photography, nude, discursive analysis, censure

Klíčová slova

filosofie, sémiotika, umění, fotografie, akt, diskurzivní analýza, cenzura

Úvod a cíl práce

Tato práce se zabývá fotografií a jejími limity na příkladu ženských aktů. Z teoretického hlediska filosofie fotografie a obrazu samotného je zde fotografie vymezena jako umělecké dílo a předmět reprezentující hranici mezi objektem fotografování a autorské intence. Výsledný technický obraz je sdělujícím médiem, sdělujícím zobrazitelné a toto je následně reflektováno mediální diskursivní analýzou v kontextu cenzury a zároveň limity erotična a pornografie v zobrazované nahotě v prostředí soudobé České republiky.

Fotografie ženských aktů jsou záměrně vybrány jako umělecká díla, na tomto základě je k nim z analytického hlediska přístupováno a jsou i takto interpretovány, neboť kupříkladu

reportážní fotografie jsou ustanoveny jiným diskurzem, funkcí a interpretačním přístupem. K estetické funkci aktu je zde přistupováno z Mukařovského pojetí uměleckého díla jako znaku a zároveň je v této práci reflektována sociální funkce fotografie z pohledu Bourdieuho v kontextu ustanovování identity ve společnosti. Hodnota času primárně vychází z teorií Barthesa a de Duveho a uvedené přístupy taktéž doplňuje technická stránka fotografie – především z Flusserova pojetí fotografie jako technických obrazů.

Diskurzivní analýza, jež je reflexí zkoumaného fenoménu ženských aktů ve vybraném českém tisku z období od devadesátých do roku 2017, přináší pohled na problematiku v širším kontextu, jelikož se zabývá tím, jakým způsobem je prostřednictvím médií psáno o fotografii aktů ve zpravodajství, o jejich vystavování a taktéž v rozhovorech s autory, fotografy, a zároveň naráží na limity zobrazované nahoty ve veřejném prostoru.

Literární rešerše

Cenzura fotografií v mediální sféře na českém území se věnuje Hana Řeháková a Dušan Veselý v knize *Zakázané dějiny ve fotografiích ČTK*¹¹. Autoři se věnují tématu cenzury fotografií převážně z politicky významných událostí ve 20. století, počínaje koncem první světové války a konče rokem 1989. Fotografie z období První republiky zahrnují každodennost, kulturní, společenské a politické události, ale zobrazují též snímky ze života Rusínů, Židů a také průmyslové fotografie, s rokem 1933-34 jsou zachyceny reportážní snímky propagující politickou ideologii – ať už jsou to výlohy s nápisy obchodníků: „*nejsem ve spojení se žádnou neárijskou firmou*“ nebo demonstranty s transparenty: „*Pryč s německou emigrací*“, pokračuje druhou světovou válkou a nástupem socialismu a „nové“ cenzury: „*Komunistický režim se soustředil na zdůrazňování role komunistické strany v protinacistickém odboji, zveřejňování snímků ilustrujících kolaboraci ať dobrovolnou, či terorem vynucenou bylo nežádoucí, nacistická protizidovská opatření nebyla v 50. letech vhodným tématem, snímky modlících se lidí byly zakázány.*“¹² V oblasti kultury se jednalo například o zákazy snímků Vlasty Buriana či Adiny Mandlové (naposledy byly otištěny snímky z vězení), též ve své době nebyly dostupné snímky z policejních zásahů v roce 1988. Autoři také řeší technickou stránku postprodukce analogové fotografie, některé snímky jsou porovnány před a po retuši, dohled na úpravu snímků byl prováděn vnějšími dohlížejícími orgány vně ČTK a zásadní je zdůraznění autocenzury ze strany některých fotografů: „*A tak fotografové, kteří byli dozajista svědky bezpočtu zajímavých situací, už sami přímo na místě*

¹¹ ŘEHÁKOVÁ, H. VESELÝ, D. *Zakázané dějiny ve fotografiích ČTK*. Praha: X-Egem, s. r. o., 1999. ISBN: 80-7199-035-3

¹² Tamtéž s. 75

*událostí eliminovali ty latentní snímky, které byly podle tehdejších hledisek nepublikovatelné.*¹³

Nahotě v kontextu cenzury v umělecké tvorbě se věnuje Stephen F. Rhode ve svém článku *Nudity and Censorship*.¹⁴ Již ve starověkém Řecku a Římě hrála nahota významnou roli v oblasti umění, především ideál mužského aktu v Řecku a symboliky krásy a síly v Římě. S příchodem křesťanství byla nahota odsouzena za hříšnou, nemravnou a hanebnou. Cenzura byla ustanovena církevními dekrety zakazujícími nahotu, výjimkou zůstala mytologická témata, i tak ale zůstala oficiálně kritizována. Z období renesance vynikají umělecká díla Michelangela, Donatella a Sandra Botticelliho, ale ani Michelangelovi se cenzura nevyhnula a papež Pavel IV. nařídil v roce 1558 zakrýt genitálie nahých postav na obraze *Poslední soud*.¹⁵

Ve viktoriánské Anglii a Americe byla cenzura oficiálně kodifikovaná v roce 1873 zákonem Comstock, jímž byla normována společenská a náboženská tabu na nahotu v umění, tomu předcházelo dění od konce 18. století, ať už se jednalo o výstavní činnost obrazů – např. zákaz *Venuše*, zákazy malby ženského aktu podle živých modelů na Královské akademii v Londýně. Autor se též věnuje nahotě a erotice u divadelních a tanečních představení ve 20. století a kauzám, které přerostly v soudní spory v souvislosti s cenzurou a morálními hodnotami. Rhode konstatuje, že: „*Tisíce let nahoty v umění, divadle, filmu a fotografování, spolu s tisíciletými snahami o cenzuru nahoty, odhalují sílu obrazu nahého těla.*“¹⁶

V současné době ve světě spíše převládá cenzura ustanovená korporacemi než vládou, nejzjevnější je to v případě sociálních médií jako je Facebook, Instagram apod., které jsou společnostmi kritizovány za cenzurování nahoty u slavných uměleckých děl a fotografií a grafik, na nichž jsou odhalené ženské bradavky, genitálie a hýždě v soudobé umělecké tvorbě. Toto vede k obavám ze strany kritiků, že takto založená cenzura obchodními korporacemi povede k autocenzuře, a tím i omezení sebevyjádření.

Teoretická část

Fotografie médiem

Historie fotografie sahá do 19. století, fotografie vznikaly za účelem vědecké dokumentace nebo z hlediska zaznamenávání světa kolem pro samotnou funkci

¹³ Tamtéž s. 202

¹⁴ RHODE, S. F. *Nudity and Censorship*. Salem Press Encyclopedia, January 2015. Dostupné z databáze: EBSCO, Research Starters

¹⁵ Tamtéž s. 2

¹⁶ Tamtéž s. 4

zaznamenávání krajiny, architektury, zátiší, interiéry, portréty a další motivy. Primárně je v této práci vycházeno z dělení fotografie na vědecký obraz a umělecké dílo.

Fotografie jako vědecký obraz je vnímána jako předpoklad objektivního zachycení skutečnosti – fotografie jsou soudobé důkazy, dokumentací a sděleními o skutečnosti (události), u níž se očekává určitá výpovědní hodnota a informační funkce např. forenzní fotografie, mikroskopické, geologické, vesmírné snímky a podobně. Jejich funkcí je doprovázet text nebo být doprovázeny popiskou toho, co zobrazují. Zároveň u vědecké fotografie může docházet ke konstrukci fikce zachycovat jako realitu příkladem je práce *Invention of Hysteria*¹⁷ od Didi-Hubermana, kdy ve francouzském sanatoriu byla konstruována vizuální podoba symptomů hysterie u žen na základě experimentů s pacientkami pod vlivem narkotik, donucovacích prostředků a fyzického a sexuálního násilí. Obdobné problematice s manipulací pravdivostní hodnoty fotografie lze nalézt také u reportážní a dokumentární fotografie, u těchto žánrů by měl obraz pozorovatele zneklidňovat ve smyslu toho, co ještě může být reálné a co již ne, kde se nachází ověřitelnost skutečnosti, což bylo s nástupem digitální fotografie ztíženo z důvodu zjednodušení manipulace s digitálním obrazem jako takovým (viz montáž, koláž, retuš atd.).

V umění podléhá fotografie estetické funkci, bez nároku na otázku pravdivostní hodnoty výpovědi fotografie, ale k vyjádření intence autora. Fotografie však v obou případech, tj. vědecké i umělecké, je médiem.¹⁸ Vzhledem k tomu, že téma ženských aktů spadá primárně do umělecké roviny v záměrné stylizaci objektu fotografování, nebude otázka pravdivosti a objektivity fotografie dále rozvíjena. Stejně tak mohou být pořizovány snímky nahého lidského těla k lékařské, antropologické a další dokumentaci, není ani tato rovina nahoty v práci reflektována.

Umělecká fotografie v českém prostoru se zaměřením na akt

První akty jsou na českém území zaznamenány na počátku 20. století. Fotografie sloužila jako předloha pro malbu, což je doložitelné například z prací Alfonse Muchy (ač se sám za fotografa nepovažoval, pořídil mnoho snímků i mimo svou výtvarnou tvorbu např. interiéry svých ateliérů), jedním z prvních celosvětově uznávaných fotografů ženských aktů byl František Drtikol, jehož kompozice lidského těla s liniemi geometrických tvarů

¹⁷ DIDI-HUBERMAN. *Invention of Hysteria. Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière*. London: MIT Press, 2003. ISBN: 0-262-04215-0

¹⁸ Stanovisko „*Medium is message*.“ je známým výrokiem Marshalla McLuhana z jeho prací o médiích. Sdělovací funkce je u fotografie neodmyslitelná, i když může nabývat různých podob a významů v souvislosti s rovinou zobrazeného /nezobrazeného na snímku, objektu fotografování, autorské intenci fotografujícího. Zde je také podstatná otázka interpretace a souměrnosti mezi fotografií a subjektivním pohledem diváka fotografie.

se staly signatárnými pro jeho uměleckou tvorbu. U aktů však převládal zásadní problém: „byly dlouho považovány za nevkusné a kvůli naturalismu se je na bázi technických obrazů neshušelo publikovat.“¹⁹ Jenže tento problém se vyskytuje v průběhu století opakovaně a v jistých formách přetrvává dodnes.

Nástup fotografie znamenal v celosvětovém měřítku ústup malby, především v případě portrétování jednotlivců, rodin a různých společenských skupin, protože nechání se portrétovat neslo v sobě určité stigma prestiže ve společnosti, malba byla pro mnohé finančně nedostupná, zatímco fotografie byla již daleko dostupnější a schopnější zachycovat reálný (naturalistický) obraz portrétovaného. Přesto se fotografové jako Karel Novák²⁰ věnovali u fotografie „budování obrazového prostoru postupy malířského realismu.“²¹, jehož fotografické počiny byly zastíněny právě Drtikolovo a v následující generaci Funkeho a Rösslerovo tvorbou.

Drtikolovy ženské akty vynikají jedinečností svého druhu v dobovém i současném kontextu, vrcholu dosáhl v polovině 20. století a právem se zasloužil o emancipaci tohoto uměleckého žánru.²² Věnoval se taktéž portrétování významných osobností – politiků a představitelů kulturní scény, tyto snímky však byly v padesátých letech pod státním dohledem přebrány a předány do archivu a pro potřeby ČTK používány do osmdesátých let bez nároku na autorství.²³

V této práci je k nahotě přístupováno primárně z Drtikolova postoje: „V nahotě přestávají rozdíly společenské a zůstává prostě nahá krása člověka.“²⁴ Zde je zjevná nepostradatelnost estetična v uměleckém díle a zároveň podněcuje neklid myslí svou naturalizovanou podobou v technickém obraze natolik, až se stává cenzurovatelným právě pro své odcizení konstruované identity člověka. Fotografie je otiskem fotografovaného ve skutečném světě, dochází však ke splnutí objektu fotografování s jeho předmětem, stávají se týmž, podléhají autorské intenci. Tímto se fotografované osoby stávají jak reprezentací sebe sama jako objektu fotografování, tak předmětem autorské intence, kdy je do obrazu

¹⁹ MOUCHA, J. *Obrazy z dějin české fotografie. Eseje o umění a klasicitě*. Praha: Moucha, 2011. s. 10 ISBN: 978-80-905026-0-4

²⁰ První český pedagog fotografie, kterého zmiňuje ve své práci Moucha jako člověka s nejvyšší dobovou kvalifikací v oboru fotografie již v době Rakousko-Uherska působícím na českém území. Avšak jeho první výstava proběhla až posmrtně v padesátých letech v Horažďovicích.

²¹ Tamtéž s. 27

²² Tamtéž s. 31

²³ Věnoval se taktéž portrétování významných osobností – politiků a představitelů kulturní scény, mnoho z těchto snímků však bylo v padesátých letech pod státním dohledem přebráno a předáno do archivu a pro potřeby ČTK používány do osmdesátých let bez nároku na autorství – viz Moucha (tamtéž s. 36), též s odvoláním na Chuchmovo práci *Portréty, které přežily* z roku 1999.

²⁴ Drtikol in: tamtéž s. 41

vtisknut význam stylizací objektu v záměru jej portrétovat v té které podobě a takto je nutno přistupovat k interpretaci umělecké fotografii samotné.

Nutno si uvědomit dobový technický proces přenášení analogového obrazu z negativu na pozitiv a možné variace úprav během procesu vzniku fotografie, vyvolávání nebo následné kolorování či jiné úpravy vzniklého snímku. Zároveň do dnes někteří fotografové, nejen aktů, preferují analog, navzdory technickému pokroku a masovému přechodu od analogového umění k digitálnímu.

Reprodukovatelnost fotografického obrazu

Technické stránce fotografie z hlediska její reprodukovatelnosti se zabývá již Walter Benjamin v rámci své práci *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, zde se staví do pozice, že fotografie nemá tzv. auru, což je okamžik jedinečnosti, který je nereprodukovatelný. S tím lze v rovině pořizování kopií fotografií s autorem souhlasit, ne však v případě zaměření se na okamžik fotografování jako uměleckého aktu. V tomto kontextu se v případě uměleckých i reportážních fotografií odehrává na scéně před objektivem divadlo v podobě pózování a stylizace fotografovaného (od portrétu k zátiší) nebo dění skutečného světa v případě reportážních fotografií. Okamžik uzavření závěrky ovlivňuje mnoho konstant, jež se podílí na podobě výsledného obrazu, který v té dané podobě nemusí nabýt své finální podoby – to se týká obou případů: analogové i digitální fotografie, s jejichž podobou lze dále manipulovat. Vzhledem k dalším možnostem manipulace fotografickým obrazem nemusí být objekt/předmět fotografování jeho pouhým otiskem a zde lze také překročit limit, kdy je fotografie některými autory považována za pouhý otisk v podobě kontaktní magie.

Benjamin shledává ustanovení fotografie jako uměleckého díla v nároku takového díla na masu v rovině výstavní činnosti, avšak ne výhradně v závislosti na fotografii samotné²⁵ a taktéž je pro něj fotografie spojujícím mezníkem mezi umění a vědy.²⁶

Umělecká fotografie – znak a estetická funkce

Znak je podle Mukařovského pojetí sémiologie něčím, co míní něco jiného a zároveň je to smyslově vnímatelná skutečnost. Vjemy jsou nejčastěji sdělovány řečí, z čehož Mukařovský vyvozuje, že: „*říše znaků sahá tam, kam sahá lidský duševní život.*“²⁷ Umělecké

²⁵ BENJAMIN, W. *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*. s. 16

²⁶ Tamtéž s. 18

²⁷ MUKAŘOVSKÝ, J. *Umělecké dílo jako znak: z univerzitních přednášek 1936-1939*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008. *Theoretica & historica*. s. 13. ISBN 978-80-85778-62-9.

dílo²⁸ definuje jako artefakt, který je vytvořený za nějakým účelem. O obraz je nutno uvažovat jako o sdělení, protože právě sdělovací funkce je tou nezákladnější funkcí znaku. Vjemy samotné obsahují prvky znaku, avšak nelze je považovat za sdělitelné či je identifikovat jako významy.²⁹ Umění jako takové kolísá na hranici mezi sdělením a nesdělením, protože: „*umělecké dílo se stává přímo konfrontací já s celkem světa... vkládá se mezi konkrétní zážitky vnímatelovy a umělcovi.*“³⁰ Přestože fotografie oplývá sdělovací funkcí především v případě reportážní, dokumentární a vědecké fotografie, v případě umělecké fotografie převládá funkce estetická, sdělovací je zatlačena do pozadí, do vedlejší role. Umělecké dílo se dle Mukařovského obrací na jednotlivce, jakožto osobu reprezentanta kolektivu, význam znaku v umění se odvíjí podle společenského kontextu, proto lze říci, že: „*Umění není fakt, nýbrž je děj.*“³¹ Jenže v sémiologickém přístupu, který se u Mukařovského ujal, vychází z de Saussurova lingvistického konceptu (*langue*, *parole* a *language*) a také se objevují fenomenologické prvky (obdobně jako později u Flusserovo pojetí fotografie jako technického obrazu), přestože znak je u de Saussura dělen na označující a označovaný, nevěnuje se Mukařovský problematice referentu, neboť mezi uměním a jeho objektem jistá kauzalita je a vyjadřuje jítím, že: „*Umění produkuje jisté prostředí, jistý člověk, ale ne společnost. Umění je znakem společnosti, ale ne symptomem (příznakem) společnosti.*“³² Taktéž je nutno brát v potaz, že se Mukařovský nejvíce zajímal o architekturu, hudbu, divadlo a malířství. Navíc funkce nejsou jednoznačně vymezené a izolované, naopak: „*ze své perspektivy mohou obsáhnout celý prostor vytyčený základními funkcemi. Tak vše lze vidět esteticky, reflektovat to teoreticky, nábožensko-myticky i projektovat eroticky atd.*“³³

Peircovo³⁴ pojetí fotografie z hlediska sémiotiky, má fotografie povahu *indexu* (kvůli založení na vztahu mezi znakem a označovaným jevem – na fotografii poznáme něco na základě toho, že si je objekt fotografování s reálným předmětem podobný), Janata však uvádí, že fotografii lze zařadit jako *ikon* (kvůli vztahu analogickému vztahu mezi obrazem a skutečností), tak také jako *symbol*, protože fotografii vnímáme na základě konvencemi stanoveného pohledu dívání se na svět.

²⁸ V této práci je uměleckým dílem myšlen primárně obraz a fotografie. Mukařovský se věnuje ve svém díle i sochám, architektuře, divadle apod., to však není relevantní zmiňovat vzhledem k tématu.

²⁹ Tamtéž s. 14

³⁰ Tamtéž s. 27

³¹ Tamtéž s. 35

³² Tamtéž s. 38-39

³³ VOLEK, E. *Znak – funkce – hodnota: estetika a sémiotika umění Jana Mukařovského v proudech současného umění*. Praha – Litomyšl: Paseka, 2004. Scholares. s. 75. ISBN 80-7185-593-8.

³⁴ Zřejmě Mukařovskému neznámý autor dle E. Voleka.

Čas fotografie a fotografie času

Dle de Duveho je možno fotografii chápat ve dvojitým čase, ty se ale vzájemně vylučují, a to tím způsobem, že: „jedna tíhne k ‚životu‘, druhá ke smrti“.³⁵ Tímto je myšleno zastavení času ve fotografii, v první řadě je zastaven čas života – jedinečný okamžik fotografování jako aktu a v druhém případě smrti referentu, to znamená uplynulou minulost, nikdy se již tak znovu nestane. Smrti fotografie se věnuje například Roland Barthes ve své knize *Světlá komora*, kde uvádí příklad fotografie mladého vězně krátce před vykonáním trestu smrti – v okamžik fotografování je vězeň živý, očekává smrt, ale v moment pořízení snímku ještě nezemřel, zatímco ten, kdo si prohlíží jeho snímek, si jej prohlíží již v okamžik, kdy je vězeň už mrtvý, neboť fotografování bylo otázkou živoucí minulosti, fotografie zůstala svědkem života již zemřelého.³⁶ Barthesovo řešení paradoxu času a prostoru je pro de Duveho nedokončené, jelikož řeší jen momentku, nikoliv pózu.³⁷

De Duve člení fotografii na dva druhy – na pózu a momentku. Momentka podle něj krade život, přirozený pohyb zachycovaný na fotografii vtěšňuje do zkamenělého obrazu děje, do neuskutečněního pohybu, který je zvenjšku nemožnou pózou.³⁸ Póza je vnitřní stylizací, záměrem v pohybu. Demonstruje to na příkladu z malířství, který vyústil sporem o správné zobrazení pohybu koně – tento Muybridgův paradox v rovině malby byl pouhou reprezentací pohybu, který byl ve skutečnosti nemožný, v rovině série fotografií byly zas zachyceny neuskutečnění pohyby nemožné pózy, která se jevila jako konstrukce pohybu, nikoliv jeho reprezentace v estetickém vidění světa.³⁹ Stejně tak řeší okamžik zachycení vidění optikou Benjamin, kdy je daný obraz pouhým okem nezaznamenanatelný, obraz se bez techniky stává nedostupným.⁴⁰ Ve vztahu fotografie a jejích reprodukováných kopií zaniká otázka originálu a měřítko pravosti obrazu, dochází k proměně sociální funkce umění a mění se v otázku kultovního významu⁴¹ – kupříkladu fotografie a film v případě nacistické propagandy.

³⁵ de DUVE, T. *Póza a momentka, neboli Fotografický paradox*, in: CÍSAŘ, Karel. *Co je to fotografie?* Praha: Herrmann, 2004. s. 275

³⁶ BARTHES, R. *Světlá komora*. Praha: Fa, 2005. ISBN: 80-86603-28-8

³⁷ de DUVE, T. *Póza a momentka, neboli Fotografický paradox*, in: CÍSAŘ, Karel. *Co je to fotografie?* Praha: Herrmann, 2004. s. s. 278

³⁸ Tamtéž s. 274

³⁹ Tamtéž s. 275

⁴⁰ BENJAMIN, W. *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*. s. 3

⁴¹ Odsud také Benjamin vyvozuje střed zájmu o fotografické portréty a jejich spojitost s kultem zobrazování zemřelých, který byl typický pro portrétní snímky určené pozůstalým zhruba v první polovině 20. století. Zjevně odsud se bere obecné pojetí fotografie jako posmrtné masky, ale v současnosti dochází k převrácení tohoto fenoménu. Běžná portrétní fotografie už není otázkou smrtelnosti a uchování identity člověka pro budoucí generace, vystavování jeho podoby jako vzdor času. Kult portrétování se stal v posledních letech obrovským celosvětovým fenoménem v podobě selfie. Záměrem je zachycení sebe sama v konstrukci metafory své vlastní

V případě umělecké fotografie aktů dochází k záměrné konstrukci pózy, stylizaci těla, jeho komponování do rámu fotografie. Vše je stiskem spouště aparátu zaznamenáno v jediný okamžik, vznikne obraz vytržený z reality, který je ve své skutečné podobě okem nezaznamatelný. Proto nelze ostře vymežit pózu a momentku, naopak jsou si zachycením okamžiku blízké. Póza je tvořená ve vztahu fotografa a fotografovaného, i když je autorská intence fotografa přímým záměrem, cílem je takto zvěčnit daný okamžik svým pohledem a možnostmi aparátu. Tento moment se stává ve chvíli jeho pořízení originálem skutečnosti, nenapodobitelným artefaktem. Již znovu nenastanou zcela identické podmínky všech vnějších (v prostředí) a vnitřních (u fotografa a portrétovaného) faktorů v okamžik fotografování. V tomto spočívá aura fotografie, kterou Benjamin opomíjí. Fotografie jako hotový artefakt je reprodukovatelná a neauratická ve své fyzické podobě, o tom není pochyb, pořízený snímek se v okamžik otisku světla obrazu stává modifikovatelným, reprodukovatelným apod., ale originálem zůstává ve svém čase zachycení, neboť ten je nezopakovatelný.⁴² Proto je také de Duveho póza zároveň momentkou. Zde je také zjevná diference fotografie od malířského umění, které je zaznamenáváno postupně, obraz je konstruován symboly v časovém horizontu hodin, dnů, týdnů, kdy dochází k vývoji autorské intence, vztahu malíře a portrétovaného, na rozdíl od fotografie, která je strnutím v čase, jemu samotnému navzdory.

Technický obraz, komunikace a diskurz

Problematika fotografie v podobě technického obrazu⁴³ byla naznačena již výše, koncepce byla definována českým fenomenologem Vilémem Flusserem. Pro něj je fotograf funkcionářem fotografického aparátu, který je sám o sobě „*black boxes*“ stimulujícím myšlení, toto mechanické myšlení a produkované technické obrazy jsou: „*pojmy zašifrované do věčných konfigurací, a sice jak pojmy fotografa, tak i pojmy, které byly naprogramovány do aparátu... Fotograf kóduje své pojmy do fotografických obrazů, aby nabídl druhým informace, vytvořil pro ně modely a stal se v jejich paměti nesmrtelným. Aparát kóduje pojmy. Které jsou do něj naprogramovány, do obrazů, aby zpětnou vazbou naprogramoval chování společnosti.*“⁴⁴ Fotografie jsou široce distribuovány v kategoriích, první – informace fotografie jsou „dialogem“ a druhá – jsou rozdělovány do paměti „diskurs“ a jejich definitivní

identity, autor a objekt fotografování splývá v jednu osobu. Zachycující se v čase „tady a teď“ pro přítomnost svého bytí, života a sebe-reprezentaci pro pozorovatele fotografií na sociálních sítích.

⁴² Stejně jako divadelní představení v Benjaminovo pojetí, kdy je hrané představení v divadle auratické, protože i ve své stejnosti hry je pořád a pokaždé zahráno trochu jinak. Avšak z hlediska jeho technického zaznamenání kamerou, je již také bez aury, technický záznam se nemění.

⁴³ Způsoby zobrazování člení Flusser na tři stupně – první: klasické obrazy abstrahují realitu do obrazových fenoménů; druhý: texty jsou abstrakcí obrazu do textu; třetí – abstrakce textů do obrazových pojmů.

⁴⁴ FLUSSER, V. Za filosofií fotografie. Praha: Fa. 2013. s. 54. ISBN: 978-80-86603-79-7

význam je kódován distribučními kanály (médii) v masovém měřítku.⁴⁵ Podle Flussera spočívá fotografický paradox v tom, že lidé věří v to, že není nutno fotografie dešifrovat, protože je zjevné, co vyobrazení na fotografii znamená.⁴⁶ Což deklaruje příkladem fungováním reklamní fotografie, jenž vyvolává rituální chování spotřebitele. Flusser upozaduje autorský záměr fotografa a rozhodování individua (člověk není svobodný, podléhá obrazům), snímek jako takový ponechává automatizaci, což je možné u obyčejných momentek, ale u umělecké fotografie autorský rukopis zůstává.⁴⁷

Fotografie je úzce spojena s každodenností, čímž ukazuje vše, ale zároveň nic. Podle Janaty zprostředkovávání je otevřeno přítomnosti jako nedefinovatelná přítomnost, ale obsahuje konvencemi kódované sdělení, jenže tato znaková soustava se nachází vně obrazu. Součástí znakové soustavy je rovněž tonalita, kompoziční strategie výřez (v případě tradiční fotografie). Janata vnímá fotografii jako obraz skutečnosti, který je souhrou jedinečnosti a opakovatelnosti a až z tohoto pohledu lze rozumět fotografii jako médiu, jenž je privilegovaným typem zprostředkování. Souhlasí s Barthesem, že je „*fotografie jako něco, co je úzce vázáno na diskurz, na jazyk, co naopak bez diskurzivního kontextu nemůže poskytovat žádná sdělení.*“⁴⁸, k tomu dodává že: „*fotografie zakládá svou jedinečnost na rozdílu mezi vnímáním lidských smyslů a záznamem skutečnosti, který je zároveň její interpretací, a rovněž na rozdílu mezi smyslovým a rozumovým vnímáním světa.*“⁴⁹

Dále je pro tuto práci zásadní pohled Bourdieua, který se věnuje závislosti vnímání na kulturním a společenském rámci. Ve své knize *Photography A Middle-brow Art*⁵⁰ staví k fotografii jako k zachycení okamžiku sociální reality, kde je sociální identita důležitá pro sounáležitost se společností. Toto uvádí na příkladu svatebních fotografií, jejichž význam a smysl dokazuje důležitost svatebního ritu, čímž fotografii považuje za nástroj rodinné (kolektivní) paměti, tak na portrétních fotografiích je zásadní formalita – především princip subjektu. Zatímco každodenní prostředí není nikdy podnětné pro fotografování, na rozdíl od společenských událostí, výletů a dovolených na populární místa. Fotografie se v jeho pojetí stává jakýmsi ideogramem nebo alegorií toho, jak individuální a nahodilé skutečnosti se vztahují ke společenským, náboženským a kulturním normám a hodnotám jako rámec *sociálního pole* daného společenství.

⁴⁵ Tamtéž s. 56

⁴⁶ Tamtéž s. 65

⁴⁷ Autorský rukopis lze nalézt i v případě reportážních, reklamních a dalších fotografických žánrů, autorský záměr přechází do stylu fotografování a mezi fotografiemi vzniká určitá podobnost ve způsobu zobrazování, kterou se odlišují od jiných fotografií.

⁴⁸ JANATA, Michal. *Vědět viděním. Fotografie jako rozhodnutí*. Zlín: Archa, 2015. s. 98. ISBN: 978-80-87545-39-3

⁴⁹ Tamtéž s. 98

⁵⁰ BOURDIEU, P. *Photography A Middle-brow Art*. Cambridge: Polity Press, 1998. ISBN: 0-7456-0523-0

Z Bourdieho ukotvení fotografie v sociální realitě s dopadem na identitu jedince apod., lze nahlížet taktéž na fotografii ženského aktu v sociálním kontextu. Nechat se takto intimně fotografovat, znamená konfrontaci s vlastní tělesnou identitou, reflexí sebe sama. Svým způsobem se jedná o výjimečný ritus, nezvyklost v každodennosti a zároveň je výsledná fotografie kombinací bytí objektu a autorské intence. U umělecké fotografie je záměr o to zřetelnější, neboť podoba obrazu je sama o sobě polem (plochou) vyjádřených norem a hodnot. Akt lze kategorizovat na základě funkce, jedná-li se o vyjádření autora (komponování modelů dle fotografovy vůle pro sebevyjádření) nebo má-li fotografie vypovídat o objektu jako individu (portrétovaný se nechá fotografovat na základě svého rozhodnutí, za účelem vlastnictví takové fotografie např. pro sebe, partnera). Dále je nutné dělení – pro koho je hotový snímek určen – k pozorování v soukromí nebo na veřejném prostranství (výstavní činnost, distribuce v médiích, na internetu, ...), protože cenzura jako taková se týká společnosti, nebude individuální rovina dále řešena.

Analytická část

Ženský akt, erotismus a soudobá česká fotografie

Základním předpokladem vzniku zákazu je přítomnost násilí, toto východisko je artikulováno již v biblických přikázáních (př. nezabiješ, nesesmilníš, ...). Problematika zákazu bývá celá staletí překračována v transgresi zákona například u válek – ve jménu války je zabíjení nepřítele přípustné, co víc, žádoucí. Zákazy se stávají proměnlivými v čase, vždy jsou otázkou dobového diskurzu – politického, náboženského, morálního apod. (viz konkrétní příklady výše v literární rešerši). S ohledem na zaměření této práce, je zásadní řešit fotografie ženských aktů v kontextu mediálního diskurzu a cenzury v rovině erotismu a limitů erotična a nahoty ženského tělo.

*„Erotismus jako celek je porušením pravidel zákazů: je to lidská aktivita. I když začíná tam, kde končí zvíře, je animalita jeho základem. Lidstvo se od tohoto zákazu s hrůzou odvrací, ale zároveň ho zachovává.“*⁵¹ Bataille porovnává křesťanskou tradici s výzdobou indických chrámů, které jsou zdobeny bezprostředními erotickými zobrazeními nahoty v sochařství ve všech podobách, konstatuje, že tyto chrámy jsou místem: *„kde se erotismus ukazuje takový, jaký v podstatě je, jako božský.“*⁵² Zrození Bataille staví do opozice se smrtí, proto vrchol sexuality shledává ve smrti. Spojení sexuality a smrti v kombinaci se symbolismem, dekadencí a secesí je signaturní pro Drtikolovy akty, jeho tvůrčí ideou

⁵¹ BATTAILE, G. *Erotismus*. Praha: Herrmann & synové, 2001 s. 115.

⁵² Tamtéž s. 165

pro práci s kompozicí se ženským tělem byla Salome a jeho tvorba vypovídá o dynamice lidského těla, což bylo umocněno surovou přirozeností nahoty.⁵³

Hranice erotiky a pornografie je tenkým ledem, akty mohou být různého typu, záleží na jejich funkci a účelu – informativní a emotivní (ten lze dále dělit umělecký, výtvarný, erotický, výtvarný). Přijetí aktů na individuální rovině je podle autorů determinováno sociálně-kulturním pozadím od místa narození, přes výchovu až po osobní postoj k sexualitě, ale obecně je pornografický akt míněn jako „vyobrazení sexuálního aktu, díla, v nichž dominuje prvoplánová sexuální vyzývavost nebo obecně vnímaný odpuzující kontext s využitím nahoty.“⁵⁴ S ohledem na minulý režim je téma tehdejší cenzury pouze obecně shrnuto. V sedmdesátých letech 20. století vynikaly především práce Jana Saudka a Tarase Kuščynského⁵⁵ a s ohledem na dobový dohled a cenzuru, která ovlivňovala výslednou podobu a recepci aktů, včetně jejich dvojznačnosti a estetického působení. „Lze říci, že tyto snímky posunovaly měřítko tehdejšího vkusu a hranice toho, co bylo vůbec možné veřejně prezentovat.... Důvodem (úspěchu Saudka a Kuščynského) byla za prvé polovičatá cenzura, ale také překlad klasických malířských postupů, určité naivně romantické polohy, do fotografie, která mezitím prošla celou svou avantgardní fází a pak se najednou nečekaně vrátila do jakéhosi ‚pralesního piktorialismu‘ ... Zaměřuji se na Kuščynského kariéru, snažím se postihnout, jak zacházel s cenzurou, s limity toho, co bylo ještě možné publikovat. Nebál se s tím pracovat a díky tomu se z něj stal úspěšný autor. Cenzura byla pro něj vlastně výhodná. Z dnešního pohledu to přitom může vypadat jako taková krotká, nasládlá a náznaková erotika.“⁵⁶

Diskurz v českých médiích – od výstavy k cenzuře

Nedílnou součástí této práce je analýza vybraných textů, které vyšly v českých médiích v souvislosti s výstavní činností uměleckých ženských aktů a jejich tvůrců v České republice ve vybraných letech (z období od devadesátých let do roku 2017) s důrazem tendence cenzury ve veřejném prostoru. Všechny uvedené články jsou v archivu autorky práce.

V devadesátých letech 20. století dochází k uvolnění poěrů v souvislosti se změnou režimu, naopak se trh začíná přesycovat pornografickými materiály a s nástupem internetu

⁵³ HELLER, J., KRISTIÁN, P. a kol. *Encyklopedie grafika a fotografie. AKT*. Brno: Zoner Press, 2008. s. 62. ISBN: 978-80-86815-68-8

⁵⁴ Tamtéž s. 9

⁵⁵ Právě na počest fotografických aktů v 70. letech 20. století byla v Klatovech uspořádána výstava Pavlem Vančátem a Janem Freibergem v roce 2007.

⁵⁶ STEJSKALOVÁ, T. Průhledné šaty a v klíně jablko. *A2. Výtvarné umění*. s. 10. z 6. 11. 2013

se distribuuje pornografie v enormním měřítku. Samotné akty jsou více méně upozaděny, ze soukromých výstav a ateliérů se přesouvají jako umělecké artefakty do galerií a muzeí. „Bohumil Vaněk, sám taky jeden z fotografů, zmiňuje jeden postřeh jak teď, kdy se všechno může, zmizely z výstav akty, zatím co před převratem, kdy měly punc čehosi zakazovaného, se to jimi hemžilo.“⁵⁷ Rovněž docházelo k ustálení definice pojmu aktu ve v mediálním prostředí a na výstavách, například v článku k výstavě *Návraty k aktu*⁵⁸ v Komorní galerii Domu fotografie Josefa Sudka, rovněž naráží na hranici aktu a pornografie: „Druhou linií tohoto záměru je snaha o interpretaci estetické stránky nahoty. I když stránku erotickou nelze samozřejmě opomenout – právě její úspěšné využití je v pozadí úspěchu nejlepších aktů nejen ve fotografii – diváky je velice citlivě pocíťována hranice mezi aktem a pornografií. Rozdíl je především ve funkci zobrazení nahého těla. V posledních letech jistotu tohoto rozhodování výrazně narušuje reklama, kde apel na erotické pozadí viděného slouží účelům komerčním a pocity z nahoty jsou využívány k navození stejných vztahů k nejrůznějším druhům zboží.“⁵⁹ Zároveň vypořádání se s aktem samotným je otázkou autorské intence a estetickým vnímáním pozorovatele. A i když se tvorba Jana Saudka pohybuje na hranici aktu a pornografie, o jeho „poslední“ výstavě v té době není rozhodně mluveno v negativních konotacích už dle titulku „Poslední Saudkova výstava určitě nešokuje“⁶⁰, naopak výstava byla zastřešena aukcí pro Nadaci pro transplantaci kostní dřevě, jejíž výtěžek činil téměř 800 000 korun. Přesto Jan Saudek vnímá v té době ignoraci své tvorby jistými médii: „Například pro odborný časopis *Fotografie* vlastně neexistují. Píše se tu o kdejaké malé výstavě, ale že vydám třeba knihu, která je během čtrnácti dnů vyprodaná, ani slovo. Jsem vděčný lidem, kteří přišli a podpořili tu skvělou věc, ale vím, že kdyby jim šlo jenom o nadaci, peníze by poslali.“⁶¹ Ve stejném roce vystavuje též fotograf Tono Stano⁶² v souvislosti s vydáním své monografie *Praha*, o snímcích z výstavy se píše opět pozitivně: „Obměňuje se v nich krása a mimořádnost nahého těla (nahota přitom není podmínkou), nabízejí erotické napětí, skryté souvislosti tvarů a linií, ironii a nadsázku, vtip probuzený pečlivou konstrukcí.“⁶³ Dle uvedených příkladů jsou akty vystavovány v hlavním městě, významných městech v regionu a nevyhýbají se ani menším městům a obcím – například v Opočně, kde výstavou aktů od Miloše Vojíře a Romana Ungera zahajovali otevření nové galerie v létě v roce 1998: „Snaha obou umělců směřuje ke zboření mýtu "hříchu nahoty" a na většině černobílých materiálů lze ocenit zázrak "kresby

⁵⁷ O čem nám vypráví fotografie. Když dokáže umocnit vnímání. *Českobudějovické listy*. s. 00. z 14. 10. 1996

⁵⁸ Výstava se konala v období březen/duben 1998.

⁵⁹ Akt není jen fotografie nahého těla. *Slovo*. Kultura. s. 8. z 23. 3. 1998

⁶⁰ PLAVEC, M. Poslední Saudkova výstava určitě nešokuje. *Hradecké noviny*. s. 18 z 22. 7. 1998

⁶¹ FRAJEROVÁ, B. Svým ženám vykám. *Zemské noviny*. Náš domov – čtení na víkend. s. 1 z 28. 8. 1998

⁶² Vystavoval svou práci od 4. července na výstavě KONTAKTFOTO '97 ve Františkových Lázních.

⁶³ Třikrát Tono Stano. *Týden*. Kultura – Výtvarné umění. s. 55. z 29. 6. 1998

světlem".⁶⁴ V tomto případě znovu vyvstává problematika ve vztahu nahého těla a křesťanské morálky ustanovené církví a trvající od christianizace Evropy, kdy došlo k odtělesnění lidské přirozenosti a nahota je biblickým hříchem od Adama a Evy, kteří tak učinili v transgenezí, porušení zákazu a zakrytí své přirozenosti, v kontextu křesťanské morálky se mýtus ve středověku převrací do přirozenosti ve skrývání nahoty, což je úzce spjata ve vymezení identity na hranici křesťanství a pohanských kultů.

Na přelomu milénia se v Praze konala velká výstava *Akt v české fotografii* v Císařské konírně na Pražském hradě, v článku autor konstatuje tehdejší dobu jako „*Století aktu*“ bez ohledu na to, zda se jedná o známá díla nebo tvorbu méně známých autorů. Akt se těšil velké popularitě, jelikož tuto výstavu připravilo Uměleckoprůmyslového muzeum ve spolupráci se Správou Pražského hradu v rámci projektu Praha – Evropské město kultury roku 2000, po čtvrt roce se přesunula do olomouckého Muzea umění. Z hlediska dobového kontextu cenzury ve světě je porovnáváno vnímání nahoty s USA: „*Protože (akty) předvádí lidi takové, jací jsou, když se zbaví všech klišé a civilizačních štítů, a k zakrytí toho, co pokládají za vhodné k utajení před světem, jim může posloužit jedině plocha dvou dlaní. Z tohoto hlediska je to nezastupitelný a nenahraditelný žánr. Navíc to, jak je přijímána nahota společností, dokládá také míru její tolerance a otevřenosti. Posuzováno zorným úhlem předchozí věty, jsme na tom lépe než Spojené státy, kde by těžko mohla obdobná Drtikolova fotografie vyjít na obálce renomovaného časopisu, aniž by zasáhla cenzura.*“⁶⁵ Kladený důraz na svobodu sebevyjádření autorského záměru a možnosti prezentace fotografických aktů na veřejném prostranství je po zkušenostech s totalitní cenzurou považováno za demokratické principy, za uvolnění morálky, ale se zachováním morálních hodnot, názorovému otevření se ve společnosti a ve schopnosti identifikace s konfrontovanou nahotou, nikoliv z jejího zobrazování vytvářet zakázaný obraz.

Začátek třetího tisíciletí se nese s odkazem na Drtikola, každoročně o něm a jeho tvorbě vycházejí články, objevují se též články o historii fotografie a dále je řešena otázka vymezení ženské⁶⁶ nahoty jako krásné a božské po vzoru Drtikola a pokračuje vymezení hranice aktu a pornografie. Výstavní činnost není nijak omezována zákazy, předčasnými ukončeními apod., vystavuje se např. ve Zlíně (Stibor – 2002, též na Vysočině 2003), Veselí

⁶⁴ DOSTÁLEK, M. Provoz v nové galerii zahájili výstavou fotografických aktů. *Orlické noviny*. s. 1 z 18. 5. 1998

⁶⁵ VOLF, P. Století aktu. *REFLEX*. Fenomén. s. 38. z 30. 11. 2000

⁶⁶ Mužský akt je též na české fotografické scéně, ale pro převahu ženského aktu v umění, je práce zaměřena právě na toto téma.

na Moravě (2004), Jindřichův Hradec (2006)⁶⁷, Praha (2007 – Pavel Brunclík – výstava v Mánesu)⁶⁸. V srpnu 2007 uspořádal Jan Saudek charitativní akci na pomoc dětem bez rodičů, kdy u Olomouce fotografoval skupinový akt 218 osob.⁶⁹ Dále v Mostě (2008), Nymburk (2008), Praha (2009 – Robert Vano v Mánesu). Toto období je uvolněné i z hlediska politického diskurzu, cenzura se v oblasti umělecké fotografie neobjevuje, naopak je o ni zájem i mimo výstavní činnost, rozhovory s fotografy a viz nový rozměr uměleckého aktu, který může pomáhat a podporovat neziskové projekty. Nahotě se intenzivněji věnuje bulvár, ale bez uměleckého záměru, spíše se zaměřuje na „náhodnou/nezáměrnou nahotu“ a skandály u celebrit, hereček, sportovců⁷⁰ a politicky významných osobností, navíc tento fenomén v bulvárních médiích pokračuje dodnes v globálním měřítku.

Obrat přichází s rokem 2010 v berlínské galerii *Kleisthaus* v rámci výstavy *Woman in Czech Photography*, kde vystavovaly svá díla i české fotografky – Tereza Vlčková, Dita Pepe a Míla Preslová; některé jejich fotografie byly z výstavy staženy pod pohrůzkou zrušení celé výstavy, jelikož provozovatel: „označil některé z vystavených fotografií za dětskou pornografií... Umění a cenzura se na poli kulturního dění v minulosti „setkávaly“ poměrně často. V minulosti bylo obvyklé, že když se umělecký projev dotkl nějakého tématu, jenž bylo pro tehdejší společnost tabu, tak obvykle velmi rychle následoval úplný zákaz či cenzura vystaveného díla. Když jsme v souvislosti se slovem „cenzura“ použili jsme příměr „minulost“, tak jsme měli na mysli fakt, že v svobodné moderní společnosti působí cenzura uměleckého díla jako přízrak totalitní minulosti nikoliv současnosti.... Jako první o dané události informovala v pátek krátce po poledni agentura ČTK, od které zprávu převzala přední elektronická periodika *Novinky.cz* a *Týden.cz* v ČR. Je překvapující, že z dětské pornografie jsou podezírány ty fotografie Míly Preslové a Terezy Vlčkové, které by svobodně uvažující divák za pornografické mohl považovat jen stěží.“⁷¹ Tato kauza vyvolala pobouření mezi autory působících v oblasti moderního umění i veřejnosti s odkazem na to,

⁶⁷ „V jindřichohradeckém Národním muzeu fotografie otevřena výstava mapující vývoj českého fotografického aktu od nejstarších děl Jiřího Koláře až po současná díla Jiřího Davida. Kolekce zahrnuje takřka 130 snímků. „Návštěvník uvidí, jak se měnil ideál krásy. Přehledka ukáže pohled na lidské tělo, jak se začínala zobrazovat nahota a prosazovat se do výtvarného umění. Celá řada těch fotografií je natolik úžasná a inspirující, že mnohé bychom chtěli vlastnit,“ řekl ředitel muzea Miloslav Paulík. Expozice přináší díla nejvýznamnějších tvůrců, kteří se v Československu a pak v Česku tímto tématem zabývali. Mezi 25 autory figurují práce Tarase Kuščinského, Miloslava Stibora, Jana Saudka, Jiřího Davida či Veroniky Bromové.“ In: V muzeu končí výstava aktů. *MF Dnes*. Kultura – Jižní Čechy. s. 5 z 2. 9. 2000

⁶⁸ Mediálně výraznější událost, co se týká četnosti na základě použitých klíčových slov v databázi Newton media. Věnuje se jí v období 20.6. až ČT1, ČT24, ČTK, Fotografie magazín).

⁶⁹ O této události informovaly celorepublikově distribuované i regionální deníky – *MF Dnes*, *Lidové noviny*, *Fotografie magazín*, *Olomoucký deník*, *Kroměřížský deník*, *Přerovský deník* atd.

⁷⁰ V jejich případě vznikají též kalendář podporující neziskové projekty (sociální skupiny, kulturní instituce, sportovní události apod.).

⁷¹ POLÁČEK. D. *V Německu nařkli dvě uznávané české fotografky z pornografie a donutili je stáhnout část z jejich vystavených fotografií*. [online]. in: *fotografovani.cz*. z. 26. 4. 2010

že by se to v Čechách nestalo, protože zde jsou dle autora článku nastaveny limity pornografie a aktu jinak. Navíc dětský akt v českém prostředí není ničím neznámým, ze soudobých autorů možno zmínit např. Jana Saudka (fotografie *Muž-madona*) a Sárú Saudkovou (fotografie *Chlapec*).

Jenže cenzura fotografií na území České republiky na sebe nenechala dlouho čekat. Ve Zlíně v roce 2014 bylo ze strany místních politiků v čele s hejtmánem Stanislavem Mišákem nařizeno zavřít výstavu polské umělkyně Natalie LL v krajské galerii i přes vyjádření ředitele galerie Václava Milka, že fotografické akty soulože nejsou vulgární: „*Pornografie vás vtahuje, zatímco tyto fotografie vedou spíš ke zdrženlivosti. Technicky vycházejí z formy aktu, nikoliv porna.*“⁷² Ke vzniklé situaci se vyjádřily další subjekty: „*Je dost neobvyklé, že se 25 let po převratu setkáváme s cenzurou. Jsem přesvědčen, že svoboda projevu má větší hodnotu než názor politika, reagoval zlínský výtvarník a bývalý zaměstnanec krajské galerie Ivo Sedláček. Představa, že si úředník může dovolit zakázat nějakou výstavu, mne děsí, neskrýval rozhořčení výtvarník a někdejší ředitel Národní galerie v Praze Milan Knížák.*“⁷³ O události dále informovala Česká televize a Echo24, autorka fotografií Natalie LL se: „*zabývá se tělesností a erotikou, díla pocházejí ze 70. let.*“⁷⁴ V tomto případě je zvláštní analogie s fotografiemi Jana Saudka, které jsou též na hranici umění a pornografie (a v sedmdesátých letech se mu dařilo – viz výše Vančát), zjevně je toto projevy vůle a moci vyplývající z postavení politiků jako autority, kteří mají onu moc určovat přípustné a nepřípustné v diskurzu a realitě a jako v tomto případě moc legitimně zavírat třeba galerie a ukončovat výstavy.

V listopadu 2015 byla zakázána výstava fotografií *Woman: Scenes in the Library* Karla Richtra – ženských aktů vytvořených kolódiovým procesem. Původně instalovaná díla v Knihovně Akademie věd ČR byla po čtyřech dnech od vernisáže předčasně ukončena. Sám autor se vyjádřil následovně: „*Po neuvěřitelně silném nátlaku feministek o nevhodnosti prezentace takových fotografií vyvinutém na ředitele Knihovny a další pracovníky Akademie věd mi bylo sděleno, že výstavu, která měla původně končit až 23. prosince, raději předčasně uzavřou. Mé fotografie se tak do slova a do písmene přes noc dostaly do trezoru.*“⁷⁵ Kauza nabrala nevídaný rozměr minimálně za posledních 25 let a po odsunu z Knihovny AV ČR ji autor umístil pod názvem *Zakázaná výstava Karla Richtra* do pražské Galerie Lazarská.

⁷² Kraj nařídil zavřít provokativní výstavu uznávané umělkyně. *MF Dnes*. Z domova. s. 4. z 15. 8. 2014

⁷³ Tamtéž – s. 60

⁷⁴ *Cenzura ve Zlíně? Kraj dal uzavřít výstavu. Prý kvůli pornografii.* [online]. in Echo24, z 16. 8. 2014, dostupné z: echo24.cz

⁷⁵ RICHTR, Karel. *Zakázaná výstava Karla Richtra* [online]. ifotovideo.cz, © Copyright 2003–2013 ATEMI, s.r.o., 6. 11. 2015 [cit. 17. 11. 2015]. ISSN: 1801-4356. Dostupné z: http://old.ifotovideo.cz/rubriky/co-se-deje/vystavy/zakazana-vystava-karla-richtra_7081.html

O této skutečnosti informovaly tištěná i internetová média, v následné reflexi: „*Richtr nahotu spíš skrývá, než aby ji transparentně vystrkoval ven a s prvoplánovou lascivitou podtrhával erotično červenou tužkou. Spíš si tak pohrává s křivkou a se světlem, hledá jejich ideální vztah a přemýšlí nad dokonalostí finální kompozice. Ženu chápe jako nositelku formy krásy či krásna. Má rád oblé tvary, umí s nimi pracovat a zasazovat je do zajímavého prostoru. Ale ten by sám o sobě na vytvoření zajímavého obrazu nestačil. Ozvláštňuje ho totiž překvapivý detail, jako je například historizující lustr, antický sloup, prosvětlené okno či obyčejná kniha. To všechno dohromady skládá výsledný dojem.*“⁷⁶ Rovněž informoval o tématu Gregor v Reflexu, sice s nadsázkou v kontextu komunistické úřední cenzury⁷⁷, též o tom psal Respekt, který byl zpětně čtenáři kritizován. Rozhovor s autorem fotografií vedl Václav Suchan z Blesku: „*fotím portréty...chtěl jsem prezentovat téma, kterému se věnuji v největší míře. Navíc, každý fotograf ví, že hra světla a stínu se v černobílé fotografii nejlépe ukazuje na lidském těle. Tento plán jsem také představil vedení knihovny... Chtěl jsem docílit výtvarného zpracování, které by pasovalo do té doby. Proto to nejsou žádné vyzábblé ženy s dokonalým vzhledem. Jediný požadavek z knihovny byl, aby to nebylo vulgární, protože se pohybujeme na akademické půdě. Aby to bylo decentní. Podle mého se tak stalo, podle jiného názoru se to nepovedlo.*“⁷⁸ Kauza zmizela do ztracena, avšak fotografie své zadání decentního aktu splnily, ale v rovině diskurzu je evidentní soudobý trend v genderové korektnosti, jenž se může jevit místy nesmyslně až absurdně a zde je to příkladné. Na korektnost se váže cenzura, u mluveného slova proniká do člověka sama, již v jeho myšlení v podobě autocenzury, ta je zvnitřněná a člověk se s ní postupně identifikuje. Opět se tu jako v předchozím případě projevuje vnější cenzura, nastavená z jeho pozice moci rozhodovat a určovat vymezení zobrazitelné/nezobrazitelné.

Poslední významný zásah do výstavy aktů fotografky Lucie Anny Přerovské je z dubna letošního roku tj. 2017 v Havířově ve výstavním prostoru Maryčka v Kulturním domě Petra Bezruče, ale: „*Vedení Městského kulturního střediska (MKS) její výstavu nezařadilo do plánu výstav s odůvodněním, že není vhodná pro tuto konkrétní výstavní síň.*“⁷⁹ Ředitelka své rozhodnutí odůvodnila nevhodností snímků pro umístění v galerii kvůli dětem, které kolem prochází na kurzy: „*Já jsem viděla její čtyři snímky a řekla jsem jediné, a to, že tento typ výstavy nemůže být umístěn ve veřejné budově a veřejně přístupných místech bez*

⁷⁶ ŠÍDA, J. *Krása zakletá v kolodiovém procesu*. [online]. in: novinky.cz. z: 25. 11. 2015; taktéž in: Právo. Kultura. s. 17. z: 25. 11. 2015

⁷⁷ GREGOR, M. Šikanované umění. *Reflex*. Sonda. s. 58. z 3. 12. 2015

⁷⁸ SUCHAN, V. Skandál kvůli třem nádrům a pülce holého zadku? *Nedělní Blesk*. Téma. s. 26 z:15. 11. 2015

⁷⁹ BEČÁK, L. Havířov: bitva o akty. *Novojičínský deník*. Zprávy/Z regionu. s. 2. z: 7. 4. 2017

vstupného a bez jakéhokoliv věkového omezení.“⁸⁰ To vše přes schválení výstavy kurátorem Zdeňkem Heiserem dne 27. března 2017. Vůči rozhodnutí ředitelky Yvony Dlábkové protestovali i rodiče místních dětí, též byla nařčena z cenzury (autorka v místní galerii v minulosti bez potíží vystavovala fotografické akty).⁸¹ Informovaly o tom i další deníky dostupné v České republice – na regionální úrovni Karvinský deník, Moravskoslezský deník, 5plus2.cz atd. Problematika moci a dohledu v případě cenzury ze strany politické či úřední moci není popíratelná, vedle soudobé autocenzury se tu objevují nové tendence „klasické“ cenzury, dohledu vykovávaného z úřední moci.

Závěr

Umělecká fotografie upozadila význam malby v případě portrétování z důvodu své dostupnosti a schopnosti zachytit reálný obraz portrétovaného. Technický obraz fotografického portréту je otiskem identity jednotlivce, skupiny, čímž zachycuje sociální realitu a její interpretace vychází z vnímání kulturního a společenského rámce, ale taktéž je reflexí sebe sama, metaforou bytí objektu na fotografii zachycená v čase fotografie a tento čas fotografie je ze své podstaty jedinečný, originální, znova nezopakovatelný, tudíž oplývající svou aurou. Aurou, ve které se mísí čas, prostor, technické možnosti aparátu (fotografického přístroje), autorský záměr (kompozice, tonalita, způsob dívání se) a momentka pózy fotografovaného objektu. Tato jedinečnost a originalita se ztrácí v okamžik manipulace s obrazem (v jeho variabilitě – retuše, ořez, kolorování apod.) a reprodukce v nekonečnosti možností zhotovení kopií snímků.

Akt jako umělecká fotografie je žánrem, který si žádá autorský rukopis fotografa z důvodu nevyhnutelnosti autorské intence a pak také pro fotografa samotného – nechání se portrétovat známým fotografem/slavným umělcem je rituálem, v analogii na Bourdieho rituálnost v kulturně-společenském kontextu. Dílo je plochou, jenž nabývá svého významu právě vymezením v rámu, nikdy není možné nahlížet na fotografii jinde. Objekt fotografie konotuje své další významy ve funkcích, v případě aktu se jedná především o estetickou a erotickou funkci, nedílnou součástí je rovněž balancování na hranici erotična a pornografie. Tuto hranici určuje diskurz, z hlediska své moci jazyka a dodávání kontextu, bez něhož přichází o svou sdělovací hodnotu. Tím, že není fotografie vázána přímo na jazyk ve své podobě, ale je vizuálním obrazem, proměňuje se význam jejího sdělení s dobou, normami a diskurzem, kdy je interpretována, což naopak z části znepřístupňuje její dešifrování.

⁸⁰ Tamtéž in: Havířov: bitva o akty

⁸¹ WOJNAR, P. *Galerie odmítla kvůli dětem akty. Mnohá reklama je horší, podepisují lidé.* [online] In: ostrava.iDNES.cz. z: 6. 4. 2017

Umění vzniká v určitém prostředí, samo o sobě vzniká v limitech možností své doby, společensko-kulturního kontextu, politické ideologii či diskurzu, v případě cenzury je nuceno ji respektovat nebo vznikat už v jejích limitech, neboť jej jinak odsouzeno stání se zakázaným obrazem. Umění, v tomto případě umělecká fotografie, působí na své pozorovatele nejen individuálně, ale v souvislosti s výstavní činností působí takové dílo na masu, na společnost. U zobrazování nahoty se jedná o spor trvající staletí, tabuizovaný křesťanskými morálními hodnotami. Kdy erotismus byl z přirozenosti vyhnán do oblasti zákazů pod nadvládou diskurzu ze strany politiky, náboženství a morálky. V křesťanské tradici došlo k převrácení, transgenezi, zákazu na kult přirozenosti v zahalení oděvem. Zde vyvstává problém limitů na hranici erotična a pornografie, tato hranice je tenkým ledem, který pramení u aktů v záměrném skrývání a odkrývání nahoty v naturalistické tělesnosti. Ženské tělo je zobrazováno ve své božské podobě, antické kráse v obraze dokonstruovaného dalšími prvky, které jsou esteticky vnímatelné (tvary, linie, ...).

První akty v českém prostředí vznikaly koncem 19. století, o emancipaci ženského aktu na mezinárodní úrovni se zasloužil František Drtíkol, v téže generaci Karel Novák, v následné generaci Funke, Rösler, Sudek, pozdější ikony české fotografické scény jako Taras Kuščynský a Jan Saudek. V devadesátých letech 20. století dochází ke zrušení oficiální cenzury řízené státní politikou a orgány, což je doprovázeno rozmachem laciné pornografie. Akt je vesměs přijatelným uměleckým artefaktem, vytlačeným ze soukromých bytových galerií na veřejné prostranství oficiálních výstav v celorepublikovém měřítku. Doba se stává „stoletím aktu“, bez cenzury, dohledu vrcholícím výstavou *Akt v české fotografii* na Pražském hradě za podpory dalších institucí. Poté pokračuje v letech 2001–2014 svobodné období – deklarující demokratické principy, ustálení fotografické scény, její otevřenost a demokratičnost i v porovnání s USA, kde ještě fungovala jistá forma cenzury.

Obrat nastává s rokem 2010, cenzurováním některých fotografií českých autorek v berlínské galerii Kleisthaus, tyto fotografie byly provozovatelem shledány jako morálně nepřijatelné z důvodu, že se jedná o dětskou pornografii, což byla neoprávněná rétorika, přesto musely obrazy z galerie. V roce 2014 se tendence cenzury přesouvají do českého prostředí s výstavou polské umělkyně Natalie LL v krajské galerii ve Zlíně, která byla zrušena též pro svou pornografičnost, ale přímo ze strany krajských politických špiček, dále výstava Karla Richtra *Woman: Scenes in the Library*. Ta byla vykázána z pudy Knihovny AV ČR na základě rozhodnutí genderové komise, přestože se jednalo o decentní akty. Aktuálně, tj. roku 2017, poslední cenzurovanou výstavou se staly akty Lucie Anny Přerovské v Havířově ve výstavním prostoru *Maryčka* v Kulturním domě Petra Bezruče na základě rozhodnutí

ředitelky, že obrazy mohou pohoršovat děti chodící kolem výstavní síně, navzdory veřejnému odsouzení a kritiky i ze strany rodičů, nebylo umožněno akty vystavit, i když v minulosti Přerovská s galerií spolupracovala.

Soudobé tendence cenzurování nahoty jsou také zjevné v případě sociálních sítí, kdy dochází k cenzuře nejen fotografií lidského těla v plošném měřítku, tudíž včetně fotografické tvorby umělců, ale i jiných výtvarných děl, ať už se jedná o sochy nebo obrazy. V rámci Facebooku v České republice bojuje s cenzurou uměleckých aktů například fotografka Tereza z Davle. Z důvodu, že v rámci zpracování tématu vyplulo na povrch více problémů v oblasti limitů zobrazování lidského těla obecně, stojí za zvážení rozšíření tohoto článku do autorské monografie.

Seznam použitých zdrojů

- Akt není jen fotografie nahého těla. *Slovo*. Kultura. s. 8. z 23. 3. 1998
- ANDĚL, J. *Myšlení o fotografii: průvodce modernitou v antologii textů*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2012. ISBN 978-80-7331-235-0.
- BARTHES, R. *Světlá komora*. Praha: Fa, 2005. ISBN: 80-86603-28-8
- BATTAILE, G. *Erotismus*. Praha: Herrmann & synové, 2001.
- BEČÁK, L. Havířov: bitva o akty. *Novojičínský deník*. Zprávy/Z regionu. s. 2. z: 7. 4. 2017
- BENJAMIN, W. *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*. (elektronická verze textu v PDF)
- BOURDIEU, P. *Photography A Middle-brow Art*. Cambridge: Polity Press, 1998. ISBN: 0-7456-0523-0
- Cenzura ve Zlíně? Kraj dal uzavřít výstavu. Prý kvůli pornografii*. [online]. in Echo24, z 16. 8. 2014, dostupné z: echo24.cz
- de DUVE, T. *Póza a momentka, neboli Fotografický paradox*. In: CÍSAŘ, Karel. *Co je to fotografie?* Praha: Herrmann, 2004. s. 273-293
- DIDI-HUBERMAN, G. *Invention of Hysteria. Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière*. London: MIT Press, 2003. ISBN: 0-262-04215-0
- DOSTÁLEK, M. Provoz v nové galerii zahájili výstavou fotografických aktů. *Orlické noviny*. s. 1 z 18. 5. 1998
- FLUSSER, V. *Za filosofií fotografie*. Praha: Fa. 2013. ISBN: 978-80-86603-79-7
- FRAJEROVÁ, B. Svým ženám vykám. *Zemské noviny*. Náš domov – čtení na víkend. s. 1 z 28. 8. 1998
- GREGOR, M. Šikanované umění. *Reflex*. Sonda. s. 58. z 3. 12. 2015
- HELLER, J., KRISTIÁN, P. a kol. *Encyklopedie grafika a fotografie*. AKT. Brno: Zoner Press, 2008. ISBN: 978-80-86815-68-8
- JANATA, Michal. *Vědět viděním. Fotografie jako rozhodnutí*. Zlín: Archa, 2015. ISBN: 978-80-87545-39-3
- Kraj nařídil zavřít provokativní výstavu uznávané umělkyně. *MF Dnes*. Z domova. s. 4. z 15. 8. 2014
- MOUCHA, J. *Obrazy z dějin české fotografie. Eseje o umění a klasicitě*. Praha: Moucha, 2011. ISBN: 978-80-905026-0-4
- MUKAŘOVSKÝ, J. *Umělecké dílo jako znak: z univerzitních přednášek 1936-1939*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008. Theoretica & historica. ISBN 978-80-85778-62-9.
- NĚMCOVÁ, Veronika. *Prolínání subkultur: příklad burlesky*. (BP) *O čem nám vypráví fotografie. Když dokáže umocnit vnímání*. In: Českobudějovické listy s. 00 z 14. 10. 1996
- PLAVEC, M. Poslední Saudkova výstava určitě nešokuje. *Hradecké noviny*. s. 18 z 22. 7. 1998
- POLÁČEK, D. *V Německu nařkli dvě uznávané české fotografky z pornografie a donutili je stáhnout část z jejich vystavených fotografií*. [online]. In: fotografovani.cz. z 26. 4. 2010
- RHODE, S. F. *Nudity and Censorship*. Salem Press Encyclopedia, January 2015. Dostupné z databáze: EBSCO, Research Starters
- RICHTER, Karel. *Zakázaná výstava Karla Richtra* [online]. ifotovideo.cz, © Copyright 2003–2013 ATEMI, s.r.o., 6. 11. 2015 [cit. 17. 11. 2015]. ISSN: 1801-4356. Dostupné z: http://old.ifotovideo.cz/rubriky/co-se-deje/vystavy/zakazana-vystava-karla-richtra_7081.html
- ŘEHÁKOVÁ, H. VESELÝ, D. *Zakázané dějiny ve fotografiích ČTK*. Praha: X-Egem, s. r. o., 1999. ISBN: 80-7199-035-3.

- SEDLÁKOVÁ, R. *Výzkum médií: nejužívanější metody a techniky*. Praha: Grada Publishing, 2014. Žurnalistika a komunikace. ISBN 978-80-247-3568-9.
- STEJSKALOVÁ, T. Průhledné šaty a v klíně jablko. *A2. Výtvarné umění*. s. 10. z 6. 11. 2013
- SUCHAN, V. Skandál kvůli třem nadržům a pŕlce holého zadku? *Nedělní Blesk*. Téma. s. 26 z: 15. 11. 2015
- ŠÍDA, J. Krása zakletá v kolodiovém procesu. [online]. In: novinky.cz. z: 25. 11. 2015. taktěž *Právo*. Kultura. s. 17. z: 25. 11. 2015
- Třikrát Tono Stano. *Týden*. Kultura – Výtvarné umění. s. 55. z 29. 6. 1998
- V muzeu končí výstava aktů. *MF Dnes*. Kultura – Jižní Čechy. s. 5 z 2. 9. 2000
- VOLEK, E. *Znak – funkce – hodnota: estetika a sémiotika umění Jana Mukařovského v proudech současného umění*. Praha – Litomyšl: Paseka, 2004. Scholares. ISBN 80-7185-593-8.
- VOLF, P. Století aktu. *REFLEX*. Fenomén. s. 38. z 30. 11. 2000
- WOJNAR, P. *Galerie odmítla kvůli dětem akty. Mnohá reklama je horší, podepisují lidé*. [online] In: ostrava.iDNES.cz. z: 6. 4. 2017