

Zuzana Lapitková



Telo
a fotografia

Telo a fotografia

Zuzana Lapitková

Obsah

Autorka: Zuzana Lapitková
Grafický dizajn a sadzba: Jaroslav Dvorský

Fotografia na obálke: Emiliano Vittoriosi, Unsplash.com

© Národné osvetové centrum, 2025
Námestie SNP 12
812 34 Bratislava
www.nocka.sk

Vznik fotografie a portrét	5
Piktorializmus a erotika	9
Moderna a módna fotografia	13
Telo a identita v 60. rokoch	17
Možné súčasné prístupy k téme tela	21

Vznik fotografie a portrét

Vznik fotografie v prvej polovici 19. storočia absolútne zapadal do prevládajúceho pozitivistického svetonázoru v Európe. Vďaka všeobecnému presvedčeniu, že fotografia má potenciál byť dokonalou kópiou reality, sa toto médium stalo vyhľadávaným vedeckým nástrojom, a to predovšetkým pri vytváraní typológií všetkého druhu. V súvislosti so spodobovaním človeka zostavili európski etnografi akýsi kódex fotografovania domorodcov kolonizovaných území. Novovznikajúce odbory ako psychológia či kriminológia využívali fotografiu veľmi podobne, nech už výsledok priniesol akýkoľvek scestný záver. Vytvárali typológie fyzických prejavov rôznych psychických stavov¹ a fyziognómií tváří ľudí náchylných na istý typ zločinu. Vedci i umelci našli vo fotografii prostriedok analyzovania pohybu. Tak pomohol Eadweard Muybridge vyhrať stávkku, že cválajúci kôň má vždy jednu nohu na zemi, a vznikla slávna sekvencia záberov konského cvalu. Podobne odfotoval Muybridge aj sekvencie ľudského pohybu. Príznačne pre 19. storočie, fotografia sa nevyhýbala ani smrti. Jednak začala nahrádzať snímanie posmrtných masiek ako pamiatku na mŕtvych. Tiež sa rozmohol zvyk aranžovať mŕtvych spolu so živými príbuznými na rodinné skupinové portréty. A v neposlednom rade priniesli krymská vojna (1853 – 1856) a americká občianska vojna (1861 – 1865) zábery padlých bojovníkov ako istý druh „protoreportáže“², keďže fotografická technika nebola natoľko vyspelá, aby dokázala zachytiť akciu v boji. Tento druh informácie sa však čoskoro ukázal dosť nebezpečný zo strategického hľadiska a obrazové dokumentácie o mŕtvych vojakoch štáty rýchlo zakázali masovo šíriť.

Vďaka fotografii sa zároveň portrét stal dostupnejším širšiemu obyvateľstvu, nebol teda viac len výsadou bohatých. Ruka v ruke s technickým postupom bol lacnejší ako maľba. Avšak aj rané podobizne formou dagerotypie boli pomerne náročné na vyhotovenie a umožňovali vznik len jedného pozitívu.

Autormi prvých fotografií boli skôr zruční operatéri ovládajúci technický postup. Nešlo teda o umelecké diela v pravom zmysle slova, ale prevažne o remeselnú produkciu, ktorá sa aj pre nevyhnutnosť dlhej expozície vyznačovala meravosťou a frontálnosťou a ktorá formálne čerpala z vizuálnych prostriedkov maľby. Prvé fotografické portréty sa poväčšine dajú označiť za opisné reprodukcie než umelecké stvárnenia a príznačné pre ne bolo využívanie rôznych rekvizít.

V tomto období technické zdokonaľovanie aparátov výrazne posúvalo výtvarné možnosti fotografického média. S kolódiovým procesom, sklenenými negatívami a albumínovým papierom sa mohla fotografia nielen komerčne šíriť medzi masami, ale zároveň dokázala flexibilnejšie realizovať umelecké zámery. Konkrétne portrét našiel uplatnenie v novom formáte vizitiek (cart-de-visite – patentované v roku 1854 fotografom

1 Pozri napríklad fotografie Adriena Tournachona pre knihu Guillaume-Benamina-Armanda Duchenna de Boulogne *Mécanisme de la physiologie humaine*.

2 Pozri fotografie Alexandra Gardnera a Timothy H. O'Sullivanu z americkej občianskej vojny.

3 Impresionistický prístup k realite a fotografia sa veľmi dobre dopínali, takže toto spojenie nebolo náhodné.

4 Nadar si dal patentovať umelé svetlá, ktorých účinnosť demonštroval sériou fotografií neosvetlených parížskych katakomb a stoky.

5 Nadar spolu s Vernem založili spoločnosť Société pour la recherche de la navigation aérienne a postavili obrovský balón Le Géant, ktorý niesol celé fotografické štúdio aj s čiernou komorou. Avšak balón nebol schopný reálnej prevádzky. Nadar sa stal vzorom Verneho hrdinov Päť týždňov v balóne a Cesta na Mesiac.

Andrém A.-E. Disdérim), ktoré sa ujali hlavne medzi strednou triedou. Tá ich využívala na sebaaprezentáciu, ale zároveň sa stali zberateľskými predmetmi. Fotografický album sa ujal ako nový spoločenský fenomén, kam si hlavne dámy zbierali podobizne svojich známych, rodiny i slávnych osobností. Šľachta, kráľovské rodiny i celebrity tiež prijali vizitky ako formu reprezentácie. Žáner fotografického portrétu mal teda všetky podmienky, aby sa rýchlo formalizoval do ustálených kompozícií a štandardizoval svoju vizuálnu podobu.

Umelecký prístup k fotografickému portrétu sa v 19. storočí objavoval skôr ojedinele. Spomedzi týchto výnimiek vynieva francúzsky fotograf Nadar (Gaspard-Félix Tournachon, 1820 – 1910). Najskôr sa uplatnil ako karikaturista a tomuto povolaniu sa venoval aj paralelne s fotografiou. Nadar sa nechal presvedčiť, že založenie fotografického ateliéru bude výnosným krokom. A vo všeobecnosti treba priznať, že sa tento druh podnikania v západnej Európe a Spojených štátoch naozaj komerčne osvedčil. Nadar zo začiatku nemal o prevádzku ateliéru záujem. Založil ho v roku 1851 a prenechal ho bratovi. Prebral ho krachujúci až v roku 1854 a ukázal sa ako veľmi schopný manažér, keď z ateliéru Nadar urobil populárnu značku (avšak pre svoje megalomanské fotografické projekty zostal do smrti zadlžený). Vďaka svojmu bohémскому životu sústredil okolo seba skupinu progresívnych umelcov a miestom ich stretávania bol práve jeho ateliér. Impresionistom tam umožnil vystavovať (1874), keď ich neprijali do salónu Akadémie krásnych umení.³

Ako fotografický portrétista vynikal Nadar premyslenou prácou so svetlom a kompozíciou. Snažil sa dôsledne kontrolovať tieň umelými reflektormi⁴ zrkadlami a priehľadnými látkami. Na rozdiel od prevládajúcej súdobej praxe používal minimum rekvizít. Snažil sa sústrediť pohľad na tvár, preto často z výrezu vynechal aj ruky (Baudelairov portrét, 1855). V kontraste s bežnými ateliérovými postupmi, keď sa portrétovaným podkladali ruky či hlava, aby vydržali bez pohybu v strpnutej konvenčnej póze tak dlho, ako to vyžadovala dlhá expozícia, Nadar nechal svoje objekty uvoľniť sa a zaujať im prirodzenú pózu. Preferoval $\frac{3}{4}$ pohľad miesto zaužívanej frontálnosti. A jeho primárnym zámerom bolo postihnúť vnútorný výraz. **Nadar patrí k zakladateľom psychologického portrétu vo fotografii.** Takto odfotoval mnoho svojich priateľov (Portrét Julesa Verna)⁵ a ich podobizne na vizitkách predával za zvýhodnenú cenu ostatným svojim zákazníkom. Rovnaký umelecký prístup však uplatňoval aj pri oficiálnych portrétoch celebrit, akou bola napríklad herečka Sarah Bernhardt (portrét okolo 1864). Na rozdiel od jej podobizní od iných autorov, ktoré ju zobrazujú v bohatých kostýmoch uprostred komplikovaného prostredia divadelnej scény, Nadarov portrét sa vyznačuje

jednoduchosťou. Postavil ju pred neartikulované prázdne pozadie, zahalenú v tmavej drapérii, z ktorej vystupuje jej svetlá pokožka. Fotografický pohľad sa tak plne sústreďuje na jej tvár.

Nadar dokonale pochopil možnosti fotografického média pri portrétovaní. Ovládol prácu s výrezom tak, aby sústredil pohľad diváka tam, kam chcel on. Našiel si cestu k portrétovanému, aby mu ten odhalil svoj prirodzený výraz. Kým pri portrétoch v iných médiách (kresbe, maľbe, soche) sa toto dialo počas neporovnateľne dlhšieho času potrebných sedení, fotografia po prvý raz koncentrovala túto umeleckú úlohu do jedného rozhodujúceho momentu (hoci za čias Nadara stále pomerne dlhého v dôsledku technických limitov súdobej fotografickej techniky). Nadar to nielen pochopil, ale aj dokázal využiť tak, aby mohol dosiahnuť psychologizáciu portrétu. Zároveň si vytvoril svoj rozpoznateľný štýl založený na formálnych znakoch, ako jednoduchosť prostredia, kompozícia pomocou svetla, výrez sústredený na tvár. Pre hĺbku výpovede, ktorej sa podriaďuje celá kompozícia obrazu, sú Nadarove portréty nadčasové.

Piktorializmus a erotika

Už v 19. storočí pozorujeme snahy o presadenie fotografie ako umeleckého druhu rovnocenného maľbe či grafike. Prvým takýmto pokusom bol piktorializmus, teda štýl vlastný výsostne fotografii, hoci v mnohom inšpirovaný maliarstvom. **Charakterizovala ho zámerná zrnitosť, snaha po mäkkých prechodoch napríklad aj jemným rozostrením a potláčaním farebných kontrastov, využívanie papiera s výraznou textúrou.** Z hľadiska námetu, výberu obrazových prvkov a kompozície sa nechal piktorializmus inšpirovať impresionizmom, symbolizmom a ďalšími súdobými výtvarnými smermi. Rozšíril sa nielen v Európe, ale aj v Amerike a vrchol dosiahol na prelome 19. a 20. storočia.

Jednou z najvýznamnejších predstaviteľiek tohto štýlu je britská fotografka **Julia Margaret Cameron** (1815 – 1879). Dnes (po prehodnotení piktorializmu a v konečnom dôsledku jeho zavrnutí ako slepej uličky) sa cení predovšetkým jej empatické portréty britskej intelektuálnej spoločnosti. Avšak väčšina jej fotografického diela je svojím námetom i formálnym stvárnením plne poplatná piktorializmu. Začala fotografovať v 60. rokoch 19. storočia a v podstate sa dá označiť za autodidaktku. Inšpirovaná dielami preraphaelistov, s ktorými udržiavala priateľské styky, fotografovala mytologické a historické inscenované výjavy alebo tableaux-vivants (ilustrácie k poézii Alfreda Tennysona *Idylls of the King* o legende kráľa Artuša, 1875). V súlade s viktoriánskou ambivalentnou morálkou, keď bola spoločnosť, najmä tá stredná a vyššia trieda, na jednej strane zväzovaná mnohými umelými pravidlami a na druhej strane zároveň, často pod rúškom romantizujúceho prístupu, nemala ďaleko k erotike, patria do fotografického diela Cameronovej aj detské akty chápané ako alegorické výjavy (početné variácie Kupida). Do rovnakého kontextu spadá aj séria portrétov malých dievčatiek od **Lewisa Carrolla** (Charles Lutwidge Dodgson, 1832 – 1898), ktoré z dnešného pohľadu udivujú ľahkým erotickým nádychom, kým v 19. storočí zapadali do viktoriánskeho konceptu detskej nevinnosti. Najznámejšie Carrollove portréty tohto druhu sú variácie žobráčky s Alice Liddellovou, dcérou Carrollových známych, ktorá sa stala predlohou Alice v krajine zázrakov (*Žobráčka/The Beggar Maid*, 1858 – zrejme inšpirované Tennysonovou básňou).

Ani romantizujúci pohľad na svet spoločnosti 19. storočia nedokáže prekryť evidentný erotický prístup k týmto a podobným námetom. Doba, ktorá dala vzniknúť dekadentným kresbám Aubreyho Beardsleyho či poburujúcim plagátom Henriho de Toulouse-Lautreca, rozhodne tento aspekt chápala. Navyše v súdobom zberateľskom ošiali, ktorému sa nevyhli ani už spomenuté fotografie padlých, boli vizitky erotických ženských aktov zvlášť populárne. Fotografie aktov vznikali aj ako predlohy pre maliarov. S týmto zámerom vytvoril pozoruhodnú sériu

6 Bola to asi jediná spolupráca, ktorú bol nekompromisný a komplikovaný Stieglitz schopný zrealizovať. Kým Stieglitzovi sa pripisuje vytvorenie kompozície a naplánovanie výrezu, na Whitovi bolo zrejme zaostrenie a zhotovenie záberu a následné vyvolanie fotografie.

francúzsky maliar Eugène Delacroix s fotografom Eugénom Durieuom, vyznačujúcu sa kompozičnou čistotou fotografického obrazu. Iná spolupráca z prelomu storočí, tentoraz dvoch amerických fotografov tzv. secesného piktorializmu Alfreda Stieglitza (1864 – 1946) a Clarencea H. Whita (1871 – 1925)⁶, priniesla podobnú sériu, ktorá je zaujímavá formálnymi presahmi do štýlovo nasledujúceho obdobia tzv. „straight“ (priamej/bezprostrednej) fotografie. Nájdeme tu široký záber so statickou formalizujúcou kompozíciou, s ústrednou plnopostavou nahého ženského tela v klasicizujúcej póze v bohato naaranžovanom priestore v duchu 19. storočia (Bez názvu, Miss Thomson). A potom je tu fotografia Torzo, zobrazujúca dynamický výrez siahajúci tesne pod pás. Jemne ohnutá hlava sa len čiastočne zmestila do záberu a aj paže sú výrazne eliminované. Tento minimalizmus navodzuje atmosféru intimity a zároveň predznamenáva Stieglitzovu rozsiahlu sériu portrétov jeho partnerky Georgie O’Keeffovej (1917 – 1933), ktorou fragmentarizuje jej telo na jednotlivé detaily, aby spolu vytvorili jeden komplexný portrét osobnosti. Táto séria plne spadá do estetiky priamej fotografie, ktorej sa stal Stieglitz formujúcim predstaviteľom.

Na konci piktorializmu však vznikla jedinečná séria portrétov, ktorá pracuje s erotickým motívom veľmi svojbytným a invenčným spôsobom. Pomerne neznámy fotograf z New Orleans **E. J. Bellocq** (1873 – 1949), ktorý žil ako miestny dandy a pohyboval sa v neworleanskom podsvetí, vytvoril dokumenty z ópiových domov v Chinatowne a portréty prostitútok zo štvrte Storyville. Bellocqov priamy fotografický štýl bez náznaku symboliky alebo alegórie nemal nič spoločné s formálnou výtvarnosťou piktorializmu a to bol zrejme dôvod, prečo jeho snímky poburovali súdobú spoločnosť. Veľká časť jeho diela bola po jeho smrti zničená a na niektorých zachovaných fotografiách prostitútok niekto ešte v mokrej emulzii zaškrtal tvár. Portréty zo Storyville (Storyville Portraits, cca 1912) širokým výrezom a celkovou kompozíciou okolo ústrednej postavy vychádzajú z estetiky 19. storočia. Avšak veľmi vyčnievajú otvoreným priznaním profesie prostitútok, ktoré má občas až láskavý humorný nádych. Intímna a uvoľnená atmosféra naznačuje, že svoje objekty a ich prostredie autor dôverne poznal. Navyše s ním dokázal ako fotograf invenčne narábať. Občas ide až o minimalistické akty, napríklad vo výreze okna. Inokedy rafinovane pracuje s kontrastom odhaľovania a zahalovania alebo si modelku v spodnej bielizni lascívne, ale hravo položí na žehliacu dosku. Až modernisticky pôsobí miniséria so ženou v telovom trikote, ktorá pri plnom zahalení obnažuje ženské krivky. Žánrovo ide o pomerne širokú škálu prístupov. Kým niektoré zábery, najmä tie s modelkou sediacou pred plátnom, sú skôr portrétmi, inscenované nahé ženské telá, napríklad s maskou, patria zase k aktom. Všetky spolu vytvárajú

dokument, veľmi súčasný svojou komplexnosťou.

Séria portrétov E. J. Bellocqa stojí úplne mimo erotizmu piktorializmu. Napriek tomu, že zobrazuje prostitútky, čo je tu aj obrazovo plne priznané, nejde o otvorenú či skrytú provokáciu nahým telom. Evidentnou snahou týchto portrétov – od nahých cez sporo odeté až po výpravne naaranžované ženy – je úprimnosť fotografickej výpovede. Tým mohli byť neprijateľné v dobe, v ktorej vznikli, a zároveň ju prekonal z hľadiska umeleckého významu.

Moderna a módna fotografia

V prvých troch desaťročiach 20. storočia došlo k zásadnej liberalizácii sexuality, hlavne tej ženskej. Významne k tomu prispeli teórie Sigmunda Freuda analyzujúce pudy a podvedomie. Meniaci sa vzťah k ľudskému telu a predovšetkým k jeho nahote aj pod vplyvom psychológie ako nového vedného odboru podstatne ovplyvnil umelecký prístup k telesnosti na začiatku 20. storočia. Telo sa stalo silne významovo zaťaženým motívom v službách nových avantgardných smerov. Fotografia dadaizmu, futurizmu alebo surrealizmu vidí telo ako dekontextualizovaný objekt. Často ho fragmentarizuje až na hranicu abstrakcie, pohráva sa s prvkami identifikujúcimi pohlavie, pričom ich buď zámerne potláča, alebo zdôrazňuje.

Treba tiež povedať, že modernistická fotografia nie je médiom výlučne fotografov, ale naopak, stáva sa jedným z možných vyjadrovacích prostriedkov výtvarných umelcov všeobecne. Práve jej potenciál poskytnúť v rámci procesu svojho vzniku možnosti experimentovať s rôznymi technickými postupmi alebo uhlami pohľadu urobil z fotografie nástroj podporujúci avantgardné myšlienky. Z formálneho hľadiska sa uplatňovala estetika priamej („straight“) fotografie s plnou tonálnou škálou od bielej po čiernu a dokonale ostrý obraz. Autori ako Alfred Stieglitz⁷ alebo Edward Weston, ktorí začali fotografovať ešte v duchu piktorializmu, vytvorili neskôr akty alebo zábery fragmentov ľudského tela týmto novým prístupom.

Kľúčovým experimentátorom na poli fotografie bol v tomto období **Man Ray** (Emmanuel Radnitzky, 1890 – 1976). Hoci sa vyprofiloval ako maliar, v kruhu dadaistických a neskôr surrealistických umelcov začal pracovať s rôznymi médiami, ktoré mu ponúkali práve možnosť experimentálnych postupov, pričom vo fotografii využíval techniku fotogramu či solarizáciu. Svoje fotografie publikoval Man Ray v módnych časopisoch ako Vanity Fair alebo Vogue, ktoré sa práve v tom období stali veľmi progresívnou platformou relevantnou aj pre výtvarné umenie⁸.

Man Rayove fotografické postupy a jeho avantgardný prístup k telu významne ovplyvnili módnú fotografiu. Napríklad diptych Noire et Blanche bol prvýkrát zverejnený v časopise Vogue (1926). Tvár Kiki z Montparnassu plní na zábere skôr funkciu objektu rovnocenného s africkou maskou než nositeľky portrétneho posolstva. Okrem formálnej podobnosti medzi oválnou tvárou a maskou to zdôrazňuje aj použitá technika. Dva zábery sú symetricky obrátené, pričom jeden je pozitívom a druhý negatívom. Man Ray tu dokonale využil potenciál čiernobielej fotografie, na ktorej môže farebnou alternáciou zamieňať aj funkcie tváre a masky. Toto dielo, ktoré vzniklo v čase silnejšieho odmietania kolonializmu vo Francúzsku aspoň v niektorých spoločenských kruhoch, nesie rozhodne

7 Medzi rokmi 1917 až 1933 vytvoril Stieglitz už spomenutý komplexný portrét Georgie O'Keeffeovej, pozostávajúci zo stoviek fotografií zachytávajúcich len fragmenty jej tela.

8 V prvých dvoch desaťročiach 20. storočia kúpil americký podnikateľ Condé Montrose Nast najprv časopis Vogue (1909) a potom založil Vanity Fair (1913). Neskôr (1939) pridal ešte Glamour. V priebehu nasledujúcich desiatich rokov vytvoril medzinárodné verzie týchto periodík. Všetkým módnym časopisom dal silnú výtvarnú identitu a vytvoril z nich zásadnú platformu na prezentáciu fotografie. Módna fotografia sa vďaka nemu stala fenoménom. Postupne preňho pracovali alebo s ním spolupracovali umelci ako Man Ray, Edward Steichen alebo Horst P. Horst.

9 Španielsky maliar 19. storočia Jean-Auguste-Dominique Ingres sa okrem iného preslávil rozsiahlou sériou obrazov odalisiek, na ktoré vizuálne Man Rayov akt odkazuje. Vtip spočíva v tom, že Ingres bol známy tým, že pomedzi maľovanie hrával na husliach.

10 Práve v 30. rokoch sa surrealizmus dostával aj do módy, dizajnu, filmu alebo divadla.

aj kultúrne posolstvo. Keďže však Man Ray veľmi svoje fotografie nekomentoval, zostáva na úrovni dodatočných interpretácií. Podobným formálnym postupom, tentoraz s evidentným humorným podtónom, vytvoril akt Ingresove husle (Le Violon d'Ingres, 1924)⁹. Najprv nafotografoval akt od chrbta a dodatočne na vyvolaný záber domaľoval husľové otvory a znovu upravený záber odphotografoval. Tým opäť potlačil funkciu tela, tentoraz ako aktu, v prospech vizuálnej podobnosti s hudobným nástrojom.

Pracovať s telom ako s objektom sa v módnej fotografii priam ponúkalo. Na rozdiel od súdobých politických plagátov a koláží dadaizmu (Hannah Höch) či konštruktivismu, v móde prechádzalo telo silnou estetizáciou. Nemecko-americký módnny fotograf **Horst P. Horst** začal fotografovať pre Vogue v roku 1931. Bol typickým štúdiovým fotografom, ktorého charakterizovali dôsledne premyslené statické kompozície s detailne naplánovaným osvetlením. Často používal aj štyri reflektory a fotografoval zásadne zo statívu. Sám sa hlásil k estetike antického Grécka a zároveň sú na jeho záberoch hlavne ženských aktov evidentné aj vplyvy surrealizmu¹⁰. Jeho primárne čiernobiela fotografia sa vyznačuje ostrosťou, výraznými svetelnými kontrastmi, zameraním na detail a prirodzenými farebnými tónmi v duchu priamej fotografie. Svetlom modeluje telo ako sochu (Mainbocherov korzet, Mainbocher Corset, 1939) a zároveň sa ním snaží dodať prvok mysterióznosti. O Horstovi sa hovorilo ako o majstrovi dramatického svetla a jeho fotografované modelky boli vnímané ako nedosiahnuteľné bohyne. Svojím štýlom definoval jeden prúd módnej fotografie.

Podobne ako Man Ray a iní avantgardní umelci, aj Horst P. Horst chápal telo ako tvárny prvok, ktorý sa rôznymi vizuálnymi skratkami a premyslenými kompozíciami dokáže dokonale podriaďiť základnej myšlienke. Môže byť z neho písmeno alebo môže kopírovať tvar iného objektu v zábere. Prípadne môže samo vytvárať až abstraktnú kompozíciu. Pracoval tak so ženským telom ako i s mužským, čo dokazuje jeho séria aktov z 50. rokov.

Keď v roku 1957 prišiel do Paríža Helmut Newton, aby pracoval pre viacero módných časopisov, v mnohom nadviazal na Horsta P. Horsta. Podobne ako Horst hrá hru na odhaľovanie a skrývanie. Avšak posúva ju ďalej a jeho inscenovaná fotografia má silný nádych erotiky. Zo svojich modeliek robí dominy (Sie Kommen (Prichádzajú), 1981). Newtonova estetika prežívala ďalšie desaťročia napriek tomu, že v spoločnosti sa paralelne menil spôsob nazerania na ľudské telo, o čom svedčí aj komentár Susan Sontagovej, ktorá označila Newtonov prístup k ženám za „mizogýnnny“.

Postupným vývojom od 50. rokov sa umenie stávalo výrazne osobným a v 60. rokoch bolo plne etablované ako prostriedok sebaaprezentácie. Vlastné umelcové telo v tom hrá prirodzene zásadnú rolu¹¹. Zároveň je tento prístup k telu vo veľkej miere prepojený s prejavmi politických postojov¹². Koncept politického tela či kolektívneho tela sa stal charakteristickým pre spoločnosť 60. rokov všeobecne. Telo (účes, oblečenie atď.) je v prvom rade prejavom opozície – kultúrnej, sociálnej alebo politickej. A viaže sa aj s myšlienkou sexuálnej slobody.

Popri tom na začiatku 50. rokov pomohli dve výstavy v kurátorskej koncepcii Edwarda Steichena v Múzeu moderného umenia v New Yorku¹³ definovať tzv. **street photography** (fotografiu ulice) ako samostatný žáner vo fotografii. Počiatky fotografického záujmu o tento druh výjavu sa datujú už do čias impresionistov, ktorých maliarske spracovanie momentu zachyteného v uliciach mesta predstavovalo inšpiráciu pre nové médium. Toto médium sa medzitým stihlo zdokonaľovať natoľko, aby vytvorenie záberu trvalo pár minút. Skutočne prvé svojbytné fotografie ulice prišli s Eugénom Atgetom, ktorý na prelome 19. a 20. storočia zachytával „starý Paríž“, teda tie časti, ktoré neprešli masívnou Haussmannovou prestavbou. Kým pre Atgeta išlo o priam systematické mapovanie viac-menej statického prostredia¹⁴, s nástupom kompaktných fotoaparátov ako Leica (1925) sa postihnutie jedinečnosti momentu stalo skutočne vecou umeleckej príležitosti. Umožnili Walkerovi Evansovi zachytiť výjavy z newyorského metra aparátom skrytým pod kabátom¹⁵ a Henri Cartierovi-Bressonovi poskytli výhodu rozhodujúceho okamihu.

S postupnou subjektivizáciou umeleckých výpovedí od 50. rokov sa do fotografie ulice (street photography) prenášajú osobné postoje autora. V Amerike vzniká silný prúd takýchto fotografov: Robert Frank, Lee Friedlander, Garry Winogrand, Diane Arbus (1923 – 1971). Poslední traja sa práve svojím subjektivismom ako progresívnym prístupom dostali do výberu Johna Szarkovského na výstave New Documents v roku 1967.¹⁶

Arbus sa najskôr presadila ako módna fotografka. S manželom si založili firmu Diane & Alan Arbus a prispievali

11 Vznikali nové umelecké prejavy ako fluxus alebo happening.

12 Voči politickej kontrole sa otvorene stavali umelci pop-artu Andy Warhol alebo Roy Lichtenstein. Obaja preberali podobu tela z médií ako reklama, komiks alebo spravodajstvo, ktoré boli vnímané ako poplatné oficiálnej vláde, pričom sa novými významami snažili spochybniť ich autoritu.

13 V roku 1951 otvoril Steichen výstavu Five French Photographers: Brassai; Cartier-Bresson, Doisneau, Ronis, Izis a v roku 1953 Post-war European Photography.

14 Eugène Atget nikdy neprešiel na kompaktnejšie modely aparátov, hoci sa počas jeho života stali bežnými fotografickými prístrojmi.

15 Walker Evans, Portréty z metra; Na rozdiel od neskorších portrétov z ulice od Diane Arbusovej Evansov záujem nebol motivovaný fyzickým prejavom individuality, ale skôr naopak. Jeho rozsiahly projekt vyznieva skôr ako sociologická štúdia istej spoločenskej triedy. Pozri napríklad: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/259981> alebo <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/259981>

16 Výstavu New Documents zostavil John Szarkovský pre MOMA v New Yorku a napriek skepse iných kritikov ňou definoval nové smerovanie fotografie.

do časopisov ako Vogue, Glamour alebo Seventeen. Netajili sa však odporom proti módnemu priemyslu. Až nakoniec v roku 1956 Arbus opustila komerčné fotografovanie a sústredila sa na zaznamenávanie newyorskej spoločnosti v uliciach mesta. Za svoj vzor označovala Augusta Sanderu a jeho sociálnu fotografiu. Avšak to, čo bolo na Arbusovej fotografiách jedinečné, bol záujem o ľudí a komunity odchyľujúce sa od zažívaného normálu – trpaslíci a obri z cirkusu, striptérky, transvestiti a vôbec ľudia s výrazne definovanou identitou (Nahý muž ako žena, 1968). Zámerne upriamovala pozornosť na telesnosť portrétovaného. Používala blesk aj za denného svetla, čím dosiahla vystúpenie postavy z okolitého prostredia (Žena so závojom na Fifth Avenue, 1968). Zároveň sa však snažila navodiť atmosféru každodennosti a bezprostrednosti uvoľnenosťou postojov portrétovaných, v ich výraze a tiež priznaním neštylizovaného prostredia (Dvojica tínedžerov na Hudson Street, 1963).

V súlade s procesom subjektivizácie v umení sa aj vo fotografii od 50. rokov začali objavovať nové témy a ich spracovanie. Otázka identity či už autora alebo zobrazovaného objektu sa stala jedným z ústredných umeleckých problémov. Fotografia Diane Arbusovej v tomto zmysle charakterizuje svoju dobu. Prostredníctvom portrétov nám predstavuje spoločnosť tak, ako ju vníma autorka. Bez glorifikácie, v atmosfére každodennosti, ale zato s odvahou k sebaidentifikácii. Svojím záujmom o identitu ľudí na okraji spoločnosti nastolila otázku reprezentácie marginalizovaných komunit. V tomto na ňu priamo nadväzuje ďalšia americká fotografka Nan Goldin (1953 –), ktorá preniesla pohľad do rôznych subkultúr ako LGBTQ alebo komunit závislých od heroínu, kam navyše aj sama patrila. Jej fotografický dokument je v tomto do veľkej miery autobiografický (Rise a Monty, 1980, Modrina v tvare srdca, 1980).

Možné súčasné prístupy k téme tela

Príklady zo slovenskej fotografie

Všetky funkcie tela, ktoré v historickom vývoji fotografia ob-
siahla – vystihnúť charakteru osobnosti (portrét), prostriedok
estetizácie a erotizácie (akt), objekt potláčajúci primárny výz-
nam tela, reprezentácia identity –, sú stále aktuálne a v súlade
s novými umeleckými názormi a prístupmi sa mení ich podoba.
Príklady nájdeme v súčasnej svetovej, ako aj slovenskej foto-
grafii, z ktorej uvádzam niektoré prístupy.

Nielen v súvislosti s telom sa do fotografického doku-
mentu vniesol nový prvok – časozbernosť. V rozpätí dlhšie-
ho obdobia, často aj viacerých rokov, sa autori snažia kon-
zistentným prístupom zaznamenať zmenu v čase. Meniace
sa telo v tomto prípade poskytuje zdroj jedinečného záznamu.
Programovo časozberná je tvorba **Jara Žiaka**. Vo svojom pro-
jekte *Ďalší príbeh* (1998 –) zachytáva podoby svojej dcéry
od jej narodenia. Z hľadiska prístupu ide o klasický čiernobiely
portrét, prísne frontálny, na neartikulovanom tmavom pozadí.
Okrem postupnej zmeny podoby od dieťaťa po mladú slečnu
(zatiaľ) necháva Žiak do obrazu vtiahnuť aj osobnosť svojej
dcéry. Kým detské zábery sú strohejšie, minimálne oživené
nejakým doplnkom, postupom času do nich vstupuje výraz
portretovanej a výber doplnkov či rekvizít vytvára jasne de-
finovaný kontext. Osobitná hodnota časozberných projektov
je v tom, že ani autor sám nedokáže na začiatku jednoznačne
predpovedať výpoveď, ku ktorej sa dopracuje. O to dôležitejšie
je zachovanie jednotiacieho umeleckého prístupu, ktorý udrží
celý projekt pokope bez ohľadu na to, kam sa vyvinie, a záro-
veň neobmedzovať jeho prirodzené smerovanie.

Hra s telom (respektíve jeho časťami) ako s objektom
si už zo svojej povahy veľmi často udržiava surrealistický
charakter. Využívanie identifikovateľných antropomorfných
prvkov na navodenie ilúzie iného významu bolo jednou z ty-
pických črt surrealistickej fotografie (Man Ray, *Minotaurus*
1934). Takto sa môžeme dívať na projekt *Parazity* (1998 – 2013)
Doroty Sadovskej, v ktorom sa zrkadlovo symetrické výrezy
prstov rúk a nôh menia na akési chrobáky. Tento dojem je ešte
umocnený inštaláciou, keď sú tieto obrazové montáže umiest-
nené do rohov miestnosti, takže nadobúdajú trojrozmernosť.
Motív ľudských prstov nesúci prenesený význam využila
Sadovská aj v ďalších projektoch ako *Dotyk* (2017 – 2018), kde
kompozíciu z *Parazitov* umiestnila pomocou rozšírenej reality
na budovu Tatrabanky v Bratislave, alebo *Dážď*, kde nechala
na videu padať palce rúk ako kvapky. Dorota Sadovská je ty-
pickou súčasťou umelkyňou, ktorá sa neobmedzuje na jedno
médiu, vyjadruje sa maľbou, fotografiou, inštaláciou aj per-
formance a nebráni sa ani prestupovaniu jednotlivých médií,
pokiaľ to slúži jej umeleckému zámeru. Tým zároveň pomáha
rozširovať rámce, v ktorých sa o týchto médiách rozmýšľa.

Trochu iné riešenie s rovnakým efektom, a to fragmen-

tarizáciou tela, ponúka **Evelyn Benčíčová**. Využíva estetiku módnej fotografie, keď rovnomerným nasvietením, minimalistickým pozadím a prísnu postprodukciou digitálneho obrazu vytvára chladne dokonalé tvary postáv. Vzniká tak istá priepasť medzi svetom, ktorý zobrazuje, a svetom diváka. Projekt, ktorý vytvorila spolu s umelcom Enesom Gucom, (Un)forbidden Pleasures (2020) takýmto prístupom pracuje s fragmentami tiel, aby navodili vnem dotyku. Kým u Doroty Sadovskej v podobných témach cítiť živelnosť, Benčíčová buduje dojem umelého prostredia, kde aj dotyk pôsobí neprirodzene. Prepletené nohy a ruky akoby v nejakom obale nevyvolávajú pocit teplej pokožky, čím sa zároveň zhmotňuje prežitok z obdobia covidu, keď tento projekt vznikol. Estetika módnej fotografie v súčasnosti prenikla aj do voľnej fotografickej tvorby. Stala sa akýmsi formálnym znakom tých výpovedí, ktoré chcú poukázať na odtrhnutie niektorých všeobecne preferovaných spoločenských hodnôt od skutočnosti, respektíve prirodzenosti, ako je to aj v tomto prípade.

Asi najčastejšie sa v aktuálnej fotografickej produkcii spája telo s posolstvom o identite, nech už ide o sebareprezentáciu, alebo o definovanie identity iných. Otázky ženskosti, rodovej príslušnosti alebo začlenenia do nejakej (minoritnej) komunity sa veľmi často riešia práve prostredníctvom obrátenia pozornosti na telo. Spomeňme tri na seba nadväzujúce série **Jany Hojstričovej** Od siedmej do ôsmej (2000), Od desiatej do polnoci (2002) a 40 v 36, Large in Small (2005), ktorými autorka sprostredkovala pocit ženy vo vlastnom tele od starostlivosti oň až po vyrovnávanie sa s nedokonalosťou proporcií. Kým tieto série sú zamerané na detail, a teda sa nedajú priamo vzťahovať k fyzickej podobe autorky, práve naopak, majú niečo univerzálnu výpoveď, Ľuboš Kotlár svojím inscenovaným autoportrétom Self Portrait at My Parents' (2016) poukazuje na zaužívané rodové vzorce a spochybňuje ich vizuálnu podobu. Treba doplniť, že samotná fotografia predstavuje len začiatočnú fázu celého projektu, ktorého súčasťou bolo jej ďalšie šírenie v online priestore aj offline, aby získala akýsi status ikonickosti. A následne ju autor poskytol publiku na apropráciu, čo bolo tiež zdokumentované online.

Aj prevrátenie funkcie aktu alebo portréту môže slúžiť ako výpoveď o identite. Portréty **Jany Gombíkovej** v projekte Ona (2018) zámerne navodzujú dojem ambivalentnosti – svetlom, gestom alebo výrazom majú diváka vytrhnúť zo zaužíwanej estetiky toho, čo je považované za prejav ženskosti alebo mužskosti.

Historickým vývojom sa fotografia stala jedným z možných nástrojov na vyjadrenie umeleckej myšlienky. Čoraz častejšie už nehovoríme o autorovi fotografie ako o fotogra-

fovi, ale ako o umelcovi všeobecne. Týmto posunom sa rozšírilo rozpätie umeleckých riešení, ktoré sa dajú vo fotografii vyjadriť. Prestupovanie hraníc žánrov aj médií je možnosťou, ktorá sa v súčasnosti naplno využíva. A tak sa pracuje aj s motívom tela a obrazom telesnosti. Nič zo zaužívaných podob tela z predošlých ér sa nestratilo a mnohé fotografické diela s týmto motívom zostanú nadčasové pre svoju univerzálnosť. Súčasné prístupy však s touto tradíciou pracujú slobodne v zmysle preberania už existujúcich vizuálnych riešení, ale vytvárajú im nové kontexty v reakcii na dnešnú dobu. Inými slovami, v dobe, keď si príčasto opakujeme, že všetko tu už bolo, sa historické pozadie stalo dôležitým, aby sme sa k nemu vedeli autorsky postaviť – využiť ho a posunúť ďalej, odmietnuť ho alebo si vybrať len to, čo potrebujeme.

This methodical guide provides a concise historical overview of how the human body has been depicted through photography. It is divided into five chapters: The Beginning of Photography and Portraiture; Pictorialism and Eroticism; Modernism and Fashion Photography; Body and Identity in 1960s Photography; and Possible Contemporary Approaches to the Subject of the Body. Following the historical development of photography, the chapters aim to provide a broader photographic overview of a particular period. Nevertheless, each chapter focuses on a specific issue. In the first chapter, this is the photographic portrait and the importance of Nadar's influential approach to future development. The second chapter deals with a particular feature of the Pictorialist era: its eroticism. Modernism saw fashion photography flourish. This is the subject of the third chapter, with Man Ray chosen as its main representative. The next chapter discusses street photography and uses Diane Arbus as an example. The final chapter introduces Slovak photographers and their work, elaborating on the motif of the body since the year 2000.