REINTERPRETACE MISTROVSKÉ MALBY VE FOTOGRAFII

KATEŘINA SÝSOVÁ

TEORETICKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ

Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

Institut tvůrčí fotografie

Opava 2024

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ

Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě

REINTERPRETATION OF MASTER PAINTINGS IN PHOTOGRAPHY

Vedoucí práce: doc. Mgr. MgA. Tomáš Pospěch, Ph.D.

Oponent práce: doc. Mgr. Štěpánka Bieleszová, Ph.D.

KATEŘINA SÝSOVÁ

TEORETICKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ

Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

Institut tvůrčí fotografie

Obor: Tvůrčí fotografie

Opava 2024

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

Akademický rok: 2024/2025

Zadávající ústav: Institut tvůrčí fotografie

Studentka: BcA. Kateřina Sýsová

UČO: 44384

Program: Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Obor: Tvůrčí fotografie

Téma práce: T: Reinterpretace mistrovské malby ve fotografii

Téma práce anglicky:

Zadání:

Literatura:

Vedoucí práce: doc. Mgr. Tomáš Pospěch, Ph.D.

Datum zadání práce: 15. 4. 2024

Souhlasím se zadáním (podpis, datum):

.....
prof. PhDr. Vladimír Birgus
vedoucí ústavu

ABSTRAKT

Tato diplomová práce zkoumá fotografické postupy reinterpretace mistrovských děl. Zabývá se tím, jak fotografové transformují a sémanticky upravují formule patosu ze známých maleb. Hlavním cílem práce je analyzovat, jak jsou určité tělesné a emocionální formy udržovány v uměleckém vyjádření napříč historickými obdobími a jak mohou být tyto formy přeneseny z malby do fotografie. Práce vychází z teoretického konceptu německého historika umění Abyho Warburga, který zkoumal emocionální a tělesné formy ve výtvarném umění. Označil je německým termínem pathosformel. Konkrétní příklady pak ukazují, jak fotografičtí umělci s těmito formami pracují a jaké nové významy mohou tyto formule získat v kontextu současné fotografie. Práce tak poukazuje na kontinuitu a proměny uměleckých výrazů v průběhu času a zdůrazňuje význam interdisciplinárního přístupu v dějinách umění.

KLÍČOVÁ SLOVA

fotografie, formule patosu, warburg, malba

ABSTRACT

This thesis examines the photographic reinterpretation practices of masterpieces. It explores how photographers transform and semantically modify the formulas of pathos from well-known paintings. The main goal of the thesis is to analyze how certain body and emotional forms are maintained in artistic expression across historical periods and how these forms can be transferred from painting to photography. The work is based on a theoretical concept developed by the German art historian Aby Warburg. He studied emotional body forms in visual art, which he referred to in German as *pathosformel*. Specific examples then demonstrate how photographic artists work with these forms, and what new meanings the formulas can acquire in the context of contemporary photography. The thesis thus indicates the continuities and transformations of artistic expressions over time and highlights the importance of an interdisciplinary approach in the history of art.

KEYWORDS

photography, pathosformel, Warburg, painting

PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a použila jsem pouze citované zdroje, které uvádím v bibliografických odkazech.

SOUHLAS SE ZVEŘEJNĚNÍM

Souhlasím, aby tato diplomová práce byla zařazena do Univerzitní knihovny Slezské univerzity v Opavě, do knihovny Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a zveřejněna na internetových stránkách Institutu tvůrčí fotografie FPF SU v Opavě.

PODĚKOVÁNÍ

Velice děkuji Mgr. MgA. Tomáši Pospěchovi, ph.D. za podporu a cenné podněty a konzultace při vypracovávání diplomové práce.

V Praze, 7. 9. 2024

Kateřina Sýsová

OBSAH

ANOTACE **12**

ÚVOD **15**

Jazyk a termíny použité v diplomové práci 20

METODOLOGIE **23**

Aby Warburg 26

1NYMFA **35**

Metamorfóza Venuše 39

Éterická provokatérka 55

MUČEDNÍK **76**

Pieta 79

Mrtvý básník 89

Ofélie 102

MILOSRDNICE **116**

Absentující dítě 124

Kojící revoluce 134

ZÁVĚR **143**

Anotace

Diplomová práce se zabývá fotografickými reinscenačními praktikami mistrovských maleb. Klade při tom důraz na reinterpretaci. Je tak zkoumána proměnlivost a kontinuita určitých uměleckých motivů, které transcendentně překračují čas, kulturu i médium. Mistrovskými malbami jsou přitom myšleny malby starých, ale také nových mistrů. Díla, která jsou výsledkem precizní řemeslné práce a jsou na vysoké úrovni nejen technické, ale také umělecké. Zvláštní důraz je zde kladen na malby, které jsou ve veřejném diskurzu považovány za mistrovské, tedy ty, které řadíme do kánonu dějin umění.

V práci se zaměřím na fotografickou praktiku reinscenace těchto mistrů. V tomto ohledu mě zajímá nikoliv pouze samotné opakování, ale dialog s historií. ve kterém dochází k reinterpretaci klasického umění a jeho původních významů. K práci přistupuji pomocí teoretického rámce Aby Warburga a jeho pojmu formule patosu. Zaměřuji se na specifické emoční projevy a ukazuji, jak

stará umělecká zobrazení mají vliv na fotografickou praxi do dneška.

Jednotlivé formule patosu, na které se práce zaměřuje jsou nymfa, mučedník a milosrdnice. Tyto emoční formy patří mezi důležitá umělecká zobrazení a vyvíjela se od antiky až po současnost. Práce odhaluje, jak fotografové pomocí reinterpretace starého umění užívají tyto zakořeněné formy a přeměňují jejich významy.

Metodologicky je práce založena na důkladné analýze uměleckých děl. Neklade si za cíl podat celistvý výčet fotografů, kteří s metodou pracují. To by na délce diplomové práce nebylo ani možné. Text se snaží porozumět, jak historické vizuální formy přežívají v současné fotografii a zároveň umožňují novou interpretaci původních významů.

Úvod

V éře digitálních médií kolem nás denně proudí obrazy v nekonečném toku. Ve víru vizuálních podnětů se naše vnímání a interpretace uměleckých děl může vyvíjet. Slovo *obraz* bývá v obecné češtině často dezinterpretováno jako synonymum pro malbu. Ve skutečnosti však jde o termín nadřazený, který zahrnuje jak malby, tak fotografie. Označuje jakékoli nepohyblivé vizuální znázornění. To znamená, že může označovat mediální dílo, ať už je výsledkem procesu lidské řemeslné práce, nebo technického záznamu. Hlavním znakem obrazu je jeho dvojrozměrnost a schopnost být vnímán okem. Irena Reifová ve svém *Slovníku mediální komunikace* popisuje obraz jako základní jednotku vizuální komunikace. Vyzdvihuje při tom jeho význam jako nositele nejenom informací, ale také konotativních významů a emocí.

Konotace, které nás napadají v momentě, kdy obrazy pozorujeme, často bazírují na zkušenostech, které jsme nabyly v

průběhu života pozorováním. To znamená, že to, co známe z minulosti má vliv na to, jak čteme obrazy nové. Právě tato myšlenka mi zadala podnět, který se nakonec stal východiskem pro tuto diplomovou práci. Jako někdo, kdo pracuje s inscenovanou fotografií, sama při tvorbě v myšlenkách neustále narážím na svět existujících obrazů. Ve své fotografické praxi využívám fotoaparát jako nástroj, pomocí kterého je možné sestavit a komunikovat vrstevnaté vyprávění. Pracuji s tématy simulakra a ke fotografické komunikaci idejí využívám motivy nebo části obsahů typické pro starou malbu. Věřím, že takto postavené fotografie mohou mezi divákem a jeho vzpomínkami na jiné obrazy vyvolat dialog, podněcovat reflexi a zpochybňovat zaběhnuté vnímání světa. Tyto úvahy okolo mé vlastní tvorby mě inspirovaly k tomu, abych se v rámci výzkumu své teoretické práce zaměřila na to, jak pracují jiní fotografové. Diplomová práce se proto zaměřuje na fotografické reinterpretační praktiky mistrovských maleb. Ukazuje, jak se určité emoční motivy udržují a neustále se objevují napříč dobou, a jak s nimi někteří fotografové cíleně pracují. Důležitá v tomto ohledu je také významová proměna jednotlivých obsahů. Podobné motivy sice na první pohled mohou působit srovnatelným dojmem, můžou na sebe ale v různých dobách navazovat zcela odlišné významy. Diplomová práce si klade za cíl se podívat na vizuální formy, které lze najít od antiky až do současné fotografie. Odpovídá při tom na otázku, jak se mohou významové vrstvy obsažené v malbách proměňovat ve fotografii.

Téma je zvláště relevantní v současné době, kdy je vizuální kultura saturovanější než kdy dřív a umělecká díla jsou konzumována a reinterpretována dosud nebývalou rychlostí a

početností. Historické umělecké motivy do současnosti výrazně formují a ovlivňují naše estetické hodnoty i vizuální jazyk. O tom svědčí také nedávný trend vzniklý během pandemie Covid-19, v rámci něhož galerie a muzea po celém světě vyzývaly veřejnost k domácím reinscenacím známých uměleckých děl.

Výzva se na sociálních médiích dočkala nečekaně velkého zájmu. Lidé pomocí předmětů v domácnosti a osobních rekvizit napodobovali obrazy a sochy ze sbírek věhlasných institucí. Tento fenomén ukazuje, že historické obrazy představují ve veřejném diskurzu důležité téma. Logicky jsou historické umělecké formy také důležitým inspiračním zdrojem pro etablované umělce - fotografy. Tento text si klade za cíl ukázat, jak tito fotografové vedou dialog se starým uměním. Na základě detailní analýzy poskytne vysvětlení dynamiky vztahu mezi tradičním uměním a současnou fotografií a ukáže, jaký mají mistrovská díla vliv na produkci v současné fotografii.

Staromistrovská jsou díla, která byla tvořena významnými umělci v období od renesance až po pozdní baroko, klasicismus a akademický styl. Novomistrovskou malbu chápu od dob moderny, zhruba od poloviny 19. století, kdy se objevili umělci, kteří inovativně reagovali na konzervativní způsoby vyjádření dominantního akademického stylu. Co se týče fotografických autorů zastoupených v práci - nejsou nijak časově ani územně omezeni. Práce začíná u průkopnice portrétní fotografie 19. století Julie Margaret Cameron a zabývá se i současnými autory. Cílem práce je ukázat jednotlivé vizuální formy, které se prolínají do fotografie. Práce neaspiruje na to představit kompletní výčet autorů pracujících s reinscenací.

Obraz hraje klíčovou roli v přenosu vizuální informace a funguje jako médium pro přenos a interpretaci významů. Může při tom zobrazovat realitu nebo vytvářet nové světy. Obrazy tak zahrnují širokou škálu vizuálních reprezentací tvořenou nejrůznějšími technickými postupy - od klasických maleb a fotografií až po digitální média a generované návrhy.[1]

K nalezení vztahu mezi starými malbami a fotografiemi byla použita metodologie vyvinutá Aby Warburgem. Tento německý kunsthistorik zejména ve svém Atlasu obrazů Mnemosyne položil základní kameny pro moderní zkoumání vztahů mezi obrazy. Tento rámce pohledu se v posledním desetiletí těší velké popularity, protože poskytuje návod, jak se zorientovat v neustávajícím toku obrazů. Poukazuje na určité tělesné a emoční vzory, které se neustále v různých podobách vynořují v obrazech. Metoda pomáhá poukázat, jak spolu souvisejí zdánlivě odlišné motivy, a jak postupně rozvíjejí a proměňují významy, na které se vážou.

Warburg poskytuje jedinečný nástroj, díky kterému lze zkoumat opakující se gesta, emoce a další vzory. Vzhledem k tomu, že jeho metoda přesahuje také do sociálních a dalších humanitních věd, lze díky ní také vysvětlovat, jak se určité motivy nebo symboly transformují. Metodologie je interdisciplinární a dokáže reagovat na složitost vizuálních jazyků a na jejich nelineární četbu. Umožňuje tak zkoumat, jak určité vizuální a emoční motivy překračují své původní kontexty a přežívají v nových formách a prostředích.

[1] REIFOVÁ, Irena. *Slovník mediální komunikace*. Praha: Portál, 2004. ISBN 80-7178-926-7.

Práce je strukturována do tří hlavních kapitol. Každá z nich se zabývá jednou konkrétní emoční formulí – nymfou, mučedníkem a milosrdnicí. Každá kapitola podrobně vysvětluje, jak tyto motivy patosu rezonují v různých historických obdobích a jak jsou reinterpretovány ve fotografii. Přestože se práce zabývá těmito třemi formulemi patosu, bylo by možné jich nalézt ještě daleko více. Zvolila jsem však tyto tři záměrně. Korespondují totiž s tématem reinscenace ve fotografii, dotýkají se aktuálních témat a mnoho umělkyň a umělců s nimi fotograficky pracuje.

Jazyk a termíny použité v diplomové práci

Diplomová práce se zabývá fotografií - vizuálním médiem, které vnímáme okem, ale je popsána slovem. Vzniká tak zásadní rozkol mezi tím, co vidí oči, a tím, co si člověk představuje, když čte text. Proto je volba slov, která popisují viděné, klíčová. Z tohoto důvodu jsem se rozhodla zařadit do úvodu práce kapitolu o terminologii a volbě vyjadřování. Chci tak předejít případným nedorozuměním.

Obrazy jsou ze své podstaty díla, která komunikují na symbolické rovině, přenášejí emoce a nesou s sebou při letmém pohledu mnoho významů. Jak popisuje Umberto Eco v knize *Teorie sémiotiky,* vizuální a verbální svět tvoří dvě dichotomie, které nikdy nemohou popisovat totéž. Mezi nimi je základní rozkol, který sice nelze překlenout, ale je dobré si jej minimálně uvědomit. Neslučitelnými světy mezi jazykem a obrazem se zabývala i řada dalších vizuálních teoretiků a sémiotiků, kteří během své práce s popisem a textem obrazů naráželi na problém, jak přesně slovně uchopit to, co vidí oko.

To neznamená, že by nebylo možné o obrazech mluvit slovně. Eco vyzdvihuje důležitost jazyka a jeho schopnosti detailně popsat viděné. Obrazy a text jsou podle něj sice odlišné sémiotické systémy, mohou však komplementárně uchopit určité ideje. To znamená, že text nám může umožnit detailně analyzovat jednotlivé symbolické a ikonické prvky na obrazech a uchopit jejich širší význam. Tímto způsobem může text poskytnout rámec, ve kterém jsou obrazy vnímány. Oba jazykové systémy (slovní a obrazový) fungují jako komplementární, a propojením obou rovin dokážeme

lépe a přesněji interpretovat významy, které obrazy nesou. Eco také píše, že při popisu a interpretaci obrazu slovy dochází k *interakci* dvou sémiotických systémů. Slovo při popisu obrazu „kanalizuje“ naše myšlenky a představy, což na jednu stranu zlepšuje pochopení a interpretaci viděného obrazu, ale na druhou stranu může textové uchopení obrazu také omezovat jeho význam.

Kromě toho Eco popisuje, že jazyk je nositelem kultury a ideologie. To znamená, že znaky, které v něm užíváme, mohou v průběhu času měnit své významy v závislosti na společenských proměnách. Významy jsou produktem určité kulturní ideologie a za každých podmínek komunikují a upevňují určité společenské myšlení. Jazyk je tak důležitým nástrojem ve stavbě a udržování mocenských struktur ve společnosti, a jeho používání tak zahrnuje otázky týkající se stereotypizace, genderu a inkluze. Proto je důležité odůvodnit, jakým způsobem je jazyk používán.[2]

V názvu a textu zmiňuji výrazy popisující mistry. Přestože se historicky jedná především o muže - autory, nevyjímám z práce malířky. Jak ukazují studie z minulých let, malířek bylo v dějinách umění více, než se všeobecně předpokládá. K hlavním genderovým křivdám došlo zejména v období, kdy se formoval obor dějin umění, a jak dokazuje současná literatura a akademické studie, existovaly významné ženy - malířky. Ty byly však zpětně vyňaty v době, kdy vrcholily snahy formulovat jednotné dějiny umění.

Americké akademičky Griselda Pollock a Rozsika Parker to popisují ve své knize *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. Ukazují, jak obor klasických dějin umění systematicky

[2] ECO, Umberto. *Teorie sémiotiky. 3.* vydání. Praha: Argo, 2022. ISBN 978-80-257-3745-3.

marginalizoval práci umělkyň. Kunsthistorici jako Heinrich Wölfflin záměrně ženy nezahrnuli do svých studií a literatury, kde popisovali práci a život významných umělců. Byly tak vytvořeny dějiny umění, ve kterých působili pouze muži, a ženy byly vykresleny v rolích modelek, múz nebo milenek. Autorky této publikace na to poukazují také ve svém názvu, který v angličtině zní Old Mistresses. Jedná se o anglickou hru se slovy a nelze ji přesně přeložit. Slovo *mistress* sice evokuje mistryni - ženskou variantu slova mistr, ale v angličtině označuje také milenku.[3]

Když mluvím o reinscenaci mistrovských děl, nemám tím na mysli pouze mužské mistry, ale používám tento výraz ve smyslu generického maskulina. Při psaní této práce beru v potaz také významné malířky (mistryně) a jejich díla, jako byly například Artemisia Gentileschi nebo Sofonisba Anguissola. Podobně budu i v dalších případech používat generické maskulinum. Nemíním tím však pouze muže, ale obě pohlaví. Rozhoduji se tak ve prospěch čtivosti této práce a na úkor použití nebinárního jazyka, jak je současný trend v zahraničních akademických textech. Používat všude přesmyčku s hvězdičkou, jako by bylo například mistr*ině, mi připadá krkolomné a znesnadňující plynulou četbu textu. Generická maskulina chápu jako nebinární a pro český jazyk stále dominantní způsob vyjádření zaručující srozumitelnost a jednoznačnost textu.

[3] PARKER, Rozsika, POLLOCK, Griselda. *Old Mistresses: Women, Art, and Ideology.* 1. vyd. London: Bloomsbury Academic, 2020. ISBN 9781350149175.

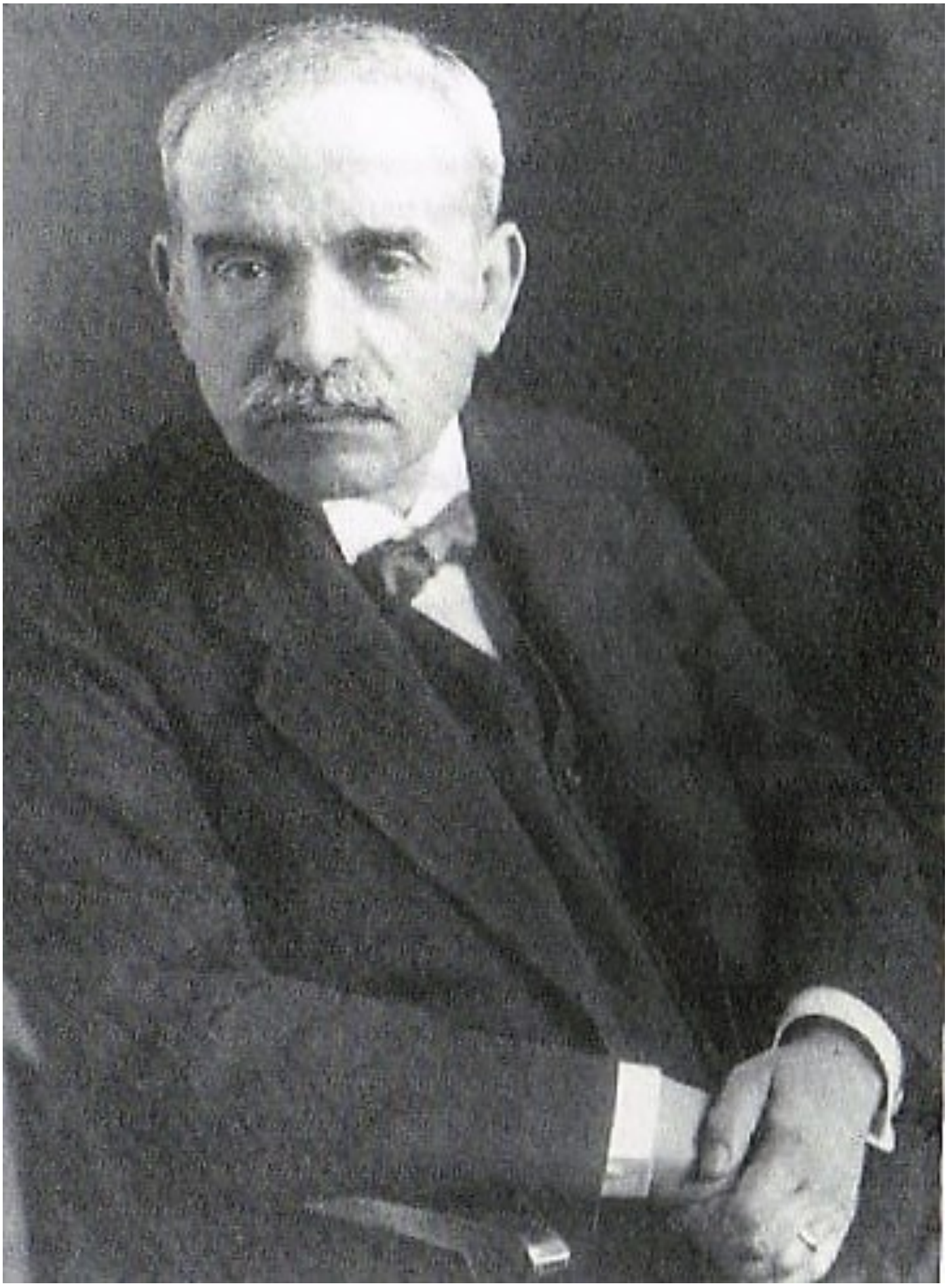
Metodologie

Přístupy, kterými je možné k práci přistoupit jsou různé. Od komparativních metod, které by srovnávaly vizuální prvky až po kvantitativní analýzy četnosti zastoupení motivů na obrazech. Rozhodla jsem se však ani jednu z těchto tradičních metod nezvolit. Pro reinterpretaci maleb skrze fotografii pro mě totiž není zásadní jenom pouhé opakování kompozičních a dalších motivů na obrazech. Důležitým aspektem v reinterpretaci tvoří významový posun. Práce se snaží přinést odpověď na to, k jakým dochází v reinscenacích změnám významu obrazů. Pouhé vyjmenování opakovaných obsahových prvků by nedokázalo přinést odpověď na to, jaké nové významy fotografie oproti malbám mohou přinášet. Z tohoto důvodu jsem se rozhodla hledat metodu, která by mi dovolila promluvit o tom, v jakém ohledu obrazy komunikují napříč časem.

Datum vzniku fotografií často dělí více století od vzniku maleb, ze kterých vycházejí. V takto dlouhém časovém úseku došlo k mnohým společenských změnám.

Z tohoto důvodu je těžké mezi ně stavět rovnítko. Pro analýzu se však jeví vhodný přes sto let starý koncept německého kunsthistorika Abyho Warburga. Jeho studijní metoda umožňuje zkoumat emocionální projevy, které přesahují specifické historické kontexty. Klade důraz na opakující se vizuální a emocionální motivy v umění vyvolávající univerzální lidské reakce. Navíc poskytuje rámec pro analýzu toho, jak jsou tyto motivy adaptovány nebo transformovány. Metoda klade důraz na psychologické a kulturní významy obrazů, a tak může být ideální pro zkoumání toho, jak ikonická díla pronikají do fotografie.

Přestože takový přístup analyzující umělecká díla bude vždy do určité míry záležitostí osobní interpretace, a je tudíž zabarvený subjektivně, kladu si za cíl k práci přistoupit systematicky a podat tak pokud možno celistvý pohled na problematiku fotografické reinscenace.



Aby Warburg

Jeden z konceptů v dějinách umění, který slouží jako metodologie zkoumání opakujících se vizuálních motivů, vyvinul na sklonku 19. století německý kunsthistorik Aby Warburg. Koncept *formule patosu* (z němčiny Pathosformel), byl Warburgovým přínosem k analýze uměleckých děl v širším kulturním a historickém kontextu. Warburg působil na přelomu 19. a 20. století a považuje se za zakladatele ikonologického přístupu k dějinám umění.

Warburg se narodil v Hamburku do významné židovské bankovní rodiny, což mu umožnilo studovat na několika německých univerzitách. V roce 1892 získal doktorát z dějin umění na Univerzitě ve Štrasburku. V době, kdy byl studentem, se k analýze uměleckých děl přistupovalo formalisticky, což znamenalo, že se umění zkoumalo především z hlediska vizuálních prvků, jako je kompozice, barva a technika. Případně se interpretovalo skrz pohled na životopis autorů.

Warburg po dokončení doktorátu začal hledat způsob, jak lépe uchopit symboliku uměleckých děl a jejich kulturní a historický kontext. Nový přístup pro něj byl důležitý zejména při zkoumání renesančního umění, které bylo ovlivněno antickou kulturou. Warburg si všiml, že se na obrazech opakují vizuální emoční motivy, jako je utrpení, vášeň nebo vztek. Renesanční malby vyjadřující tyto emoce mu připomínaly antické sochy, které vyjadřovaly podobné stavy skrze gesta a mimiku.

< Max-Planck-Institut, Aby Warburg, 1925.

Tento objev ho vedl k vytvoření konceptu formulí patosu. Warburg tento přístup vymyslel v době, kdy se dějiny umění formovaly jako samostatná akademická vědní disciplína. Do té doby kunsthistorie jako obor neexistovala v podobě, jakou známe dnes. V 19. století začaly vznikat první systematické práce o dějinách umění, které se snažily zkoumat umělecká díla nejen skrze život a tvorbu umělce, ale také v širším kulturním a historickém kontextu. Warburg přispěl k tomuto směru výzkumu tím, že se zaměřil na propojení vizuálních prvků uměleckých děl s jejich symbolikou a kulturním kontextem. Umožnilo mu to odhalit hlubší významy, která díla nesou mezi sebou.

Přestože Warburg nikdy dlouhodobě nepůsobil na žádné univerzitě, zasvětil svůj život výzkumu v této oblasti. Jeho původ z bohaté bankovní rodiny mu umožnil se vědecké činnosti věnovat naplno. Dokonce vybudoval rozsáhlou knihovnu - veřejný prostor, který umožňoval veřejnosti přístup k zajímavým knihám, výstavám a přednáškám. Právě zde Warburg zpracovával své dějiny obrazů. Časově se pohyboval v období od 3000 let př. Kr. až do doby 20. let 20. století, což byla jeho současnost. Zabýval se především oblastí Evropy, ale zároveň do výzkumu zahrnoval obrazy nezápadní kultury, aby ukázal jak formule patosu promlouvají univerzálně. Při pohledu na jeho práci, je dobré si uvědomit, že se Warburg rozhodl téma dějin obrazů nezpracovat v pouhém textu nebo knize. Volil formu atlasu.

Tradiční atlas obsahuje mnoho map. Obrazový atlas obsahuje také mapy, ty se ale místo geografického prostoru zaměřují na myšlenkové procesy. Znázorňuje v nich umělecká díla a jejich

souvztažnosti. Obrazy vyskládané v síti poukazují na určité souvislosti. Je možné tak vnímat kontinuitu určitých vizuálních prvků v průběhu dějin. Opakující se motivy nazval Warburg formule patosu. Vycházel při tom z významu latinského slova *pathos*, které značí vášeň. Mnozí umělci se snažili v minulosti vyobrazit nějaký duševní stav. Kupříkladu přemýšlivost, smutek nebo nadšení. K znázornění těchto stavů často používali podobné polohy těla, gesta nebo mimiku.

Warburg rozvíjel svůj koncept v atlasu *Mnemosyn*e, který je sbírkou vizuálních motivů a obrazů, jež shromáždil. Přestože toto dílo nebylo dokončeno, ukázalo, jak se určité vizuální motivy a emoce opakují v uměleckých dílech napříč dějinami i kulturami. Obrazy uměleckých děl byly původně ve Warburgově knihovně k vidění na několika desítkách velkoformátových tabulí. Se zvyšující se hrozbou nástupu nacismu sílily obavy, že nacistický totalitní systém knihovnu uzavře nebo dokonce zničí. Z tohoto důvodu se v roce 1929 přesunula knihovna do Londýna, kde funguje pod názvem Warburgův institut do dnes. Při stěhování byly jednotlivé snímky, které tvořily tabule v atlase, katalogizovány a uloženy do archivu.

Atlas, který Warburg v době svého života nestihl dokončit, měl sloužit jako hlavní studijní podklad k jeho teorii sociální paměti. Chtěl na něm ukázat dynamiku vývoje obrazového jazyka. Berlínská galerie *Haus der Kulturen der Welt* uspořádala v roce 2020 významnou výstavu na toto téma. Použila německý název *Bilderatlas Mnemosyne.* Díky výstavě bylo možno lépe pochopit Warburgovo uvažování. Galerie ukázala kompletní sérii 63 tabulí. Po bezmála 90 letech se tak tabule znovu ukázaly na veřejnosti. Tabule byly potažené černým sametem, na kterých byly obrazy připnuté v kruhových nebo hvězdicových tvarech. Instalace měla





< Anonym, Lesesaal der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg, 1927.

být co nejvěrnější původnímu způsobu expozice ve Warburgově knihovně.

„Moderní terminologií bychom mohli říci, že se jednalo o jakousi obrazovou databázi, sestávající v době jeho úmrtí v říjnu 1929 z 63 tabulí, které na černém podkladě prezentovaly na tisíc zobrazení uměleckých děl, ale také fotografií z novin a časopisů, poštovních známek a jiných artefaktů vizuální kultury, roztříděných do různých kategorií, jako jsou patos, lidská oběť, astrologie a podobně.“[4]

Uvažování o *formulích patosu* je dobře vidět ve Warburgově popisu renesance. Ve středověku téměř nebylo možné se navracet k antickým uměleckým vzorům, neboť hlavní umělecká produkce byla soustředěna především okolo náboženské ikonografie. Jedno z míst, kde se začaly starověké motivy jako první objevovat, byly ilustrace v knihách. Antické vzory však nebyly podané ve své původní podobě. Umělci zobrazovali antické postavy v oblečení nebo prostředí typické pro středověk. Integrovali tak stylistické a emoční antické prvky do modernějšího kontextu. Tento přístup umožňoval kupříkladu renesančním umělcům vyjadřovat klasický patos způsobem, který rezonoval s jejich současnými diváky. Tento fenomén popsal Warburg jako *Nachleben* a do češtiny bývá přeložen jako přežívání.

Transformace do nových kontextů nebo nových forem umožnila vizuálním motivům to, že mohly přežívat napříč různými obdobími. Emoce přenášející znázornění tak mohlo transcendovat a mutovat napříč časem. Nebazíruje totiž na historickém kontextu

[4] KESNER, Ladislav. Trauma tiseň extáze prázdnota. Formule Patosu 1900 - 2018. Plzeň: Západočeská galerie v Plzni, 2018. ISBN 978-80-88027-27-0. s. 8

nebo uměleckém stylu, ale je čisté vyjádření univerzální lidské zkušenosti a emoce. Přežívání tak představuje vlastnost, díky kterému vizuální dědictví dokáže neustále promlouvat k novým a novým generacím.

Formule patosu umožnily Warburgovi určit, jak umělecké dílo, bez ohledu na svůj původ, může napříč časem evokovat silné pocity. Warburg vzhledem k době, ve které působil zkoumal například i, jak se postava Germania, metafora německého národního vědomí objevuje v umění 18. a 19. století, a jak se postupně propisuje do politického a sociálního napětí nově sjednoceného Německa.

Tato metodologie umožňuje badatelům odhalit jak kontinuitu ikonografických projevů, tak jejich proměnu v čase dodnes. Ukazuje, jak obrazové motivy a symboly mohou fungovat jako média pro přenos určitých emocí nebo psychologických stavů. Na příkladu Germania Warburg ukázal, že formule patosu nejsou pouhými vizuálními reprezentacemi. Jsou to živé entity, které se mohou vyvíjet a adaptovat ve vztahu ke kulturním proměnám.

Motiv Germania jako dědictví silného německého národa, tak podle něj přispěl k určité *„rekonfiguraci emotivních kolektivních stavů."*[5] V takovém pohledu je možné umělecké dílo chápat nejenom jako estetický předmět, ale jako nástroj se skrytými vrstvami významu, které mohou mít vliv na širší společenské a historické vnímání reality. Warburgova metoda tak nabízí nástroj pro analýzu, která může poskytnout také platformu pro kritickou

[5] BECKER, Colleen. „Aby Warburg's Pathosformel as Methodological Paradigm". *Journal of Art Historiography* Number 9 (December 2013). Dostupné z: https://arthistoriography.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/12/becker.pdf. s. 10

diskuzi o tom, jak se formy a myšlenky z minulosti proměňují a zároveň přetrvávají v současném světě.

Podle Ladislava Kesnera je Warburgův koncept uplatnitelný v 21. století. Pro jeho širší užití je nutné se odpoutat od původního užšího chápání kontextu, tak jak jej navrhl Warburg. V jeho pojetí šlo především o zobrazení extrémních stavů - vášnivé a tragické výrazy emocí. V takovém případě by však formule patosu tvořily jenom způsob, jak popsat umělecká díla obsahující extrémní polohu figurálního znázornění. Nemohli bychom do tohoto chápání však zahrnout díla, která se vyjádřením afektu nemají nic společného. Automaticky by tak musely být vyřazené například všelijaké modernistické experimenty, dekonstrukce forem nebo díla postmoderny. Kesner proto navrhuje užívat koncept *formulí patosu* v širším významu jako průsečík dvou rovin.

Na jednu stranu je lze chápat jako původní afektivní emoční stavy. Na stranu druhou z nich však nelze vylučovat ani emoční stavy, které lze chápat jako projevy postmoderny. Například rezignace, deprese, tíseň nebo prázdnota. Kesner navrhuje tuto obměnu především proto, aby dokázal interpretovat skrze tuto metodu díla ze současného umění, které se nesoustředí primárně na lidské postavy.

„Můžeme je tedy identifikovat v celé šíři výtvarných stylů, nacházet je i v „rozkouskovaných" tělech avantgardních malířů nebo digitalizovaných tělech současných sochařů či video-umělců. Takový pohled lépe ozřejmí, že v podobách expresivního těla v moderní a současné vizuální kultuře nacházíme jak „pokračování života" (warburgovské Nachleben) jejich předmoderních vzorů, ale současně i radikální inovace plynoucí z

kulturních i specificky uměleckých impulzů moderního a současného psychosociálního prostředí."[6]

Kesner navrhuje tuto obměnu především proto, aby dokázal interpretovat skrze tuto metodu díla ze současného umění. Domnívám se, že to pro účely této práce není zcela nutné. Fotografie totiž vzhledem k své podstatě vazby na referent samy o sobě vytváří iluzi skutečného obrazu. Zastupuje to, o co se západní umění dlouhá staletí snažilo a vyvrcholilo v nalezení perspektivy. Pro účely této práce lze Warburgův koncept použít v relativně věrné podobě, tak jak jej německý kunsthistorik naznačil.

[6] KESNER, Ladislav. Trauma tíseň extáze prázdnota. Formule Patosu 1900 - 2018. Plzeň: Západočeská galerie v Plzni, 2018. ISBN 978-80-88027-27-0. s. 5

Nymfa

Mladá a krásná žena spojená s přírodou je v řecké a římské mytologii popisována jako nymfa. Slovo pochází z řeckého *nýmphē* a značí nevěstu nebo dívku ve věku na vdávání. Nymfy nebyly bohyně, ale byly považovány za božské bytosti. Často byly spojovány s určitými přírodními prostředími. Mohly se vyskytovat v lesích, v horách nebo u řek, případně moře. Mytologie rozlišuje typy, které jsou spojeny s určitými přírodními elementy a místy. To však pro účely této práce není podstatné.

Důležité je, že pomocí nymf popsal Warburg jednu z *formulí patosu*, která se prolíná skrze dějiny umění. Chápal je jako bytosti, ve kterých se skrývá divoký, nespoutaný, mocný duch. Ženské postavy, které mohly být v pohybu nebo tancovat, vnímal jako projevy vášnivého afektu.



Domenico Chirlandaio, Birth of St. John the Baptist, 1486 - 1490.

Warburg vnímal nymfy jako ztělesnění proměnlivých aspektů ženské psyché. V jeho pojetí nymfy nezastupovaly pouze krásu, ženskou sexualitu nebo přitažlivost. Vnímal je jako komplexní vizuální vyjádření, které mohou odkazovat i k složitým psychologickým stavům, jako je například extáze nebo melancholie. Nymfa tedy není spojena s konkrétním duševním stavem. Je jí však vlastní, že bývá spojená s přírodou. Propojení s prvky přírody umožňuje umělcům využívat její symbol hlouběji jako metaforu pro různorodé emoce a psychologické stavy.

Po prvé popsal Warburg postavu nymfy na fresce v kapli Tornabuoni *Narození svatého Jana Křtitele* Domenica Chirlandaia. Postavu nesoucí košík nazval nymfou. Podle něj tato postava přežívá (nachleben) v umění už od dob antiky. Ztělesňuje krásu, mládí a často i erotickou nebo mystickou kvalitu. Všechny tyto

aspekty jsou důležité pro pochopení její funkce v umění a mytologii.

Nymfa v díle Chirlandaia nejenže reprezentuje antickou tradici, ale je také vyobrazena v dynamickém pohybu, což Warburg vysvětloval jako výraz intenzivního emocionálního stavu, typického pro formuli patosu. Pohyb a postavení těla vnímal jako metaforu širší lidské zkušenosti. Nymfa v Ghirlandaiově fresce tak nepředstavuje jenom studii konkrétního uměleckého díla, ale je možné na ní také prezentovat, jak umění komunikuje a uchovává určité významy a lidské emoce napříč časovými bariérami. To je klíčové pro pochopení uměleckých děl a jejich trvanlivého významu v lidské kultuře. [7]

Warburg podtrhuje mytické kvality nymfy. V jeho popisu přetrvává určitá vágnost, která je ale podstatná pro to, aby její význam byl vícevrstevnatý a přesahoval konkrétní emocionální a historické hranice. Nymfa ve Warburgově práci není jenom obrazovým znakem, ale představuje metodu, která univerzálně komunikuje významy spojené s chápáním ženství v umění.

I přesto, že je definice nymfy relativně vágní, je možné jmenovat určité aspekty, které se k ní vážou univerzálně. Nymfa se objevuje v různých formách. V antické umělecké ideji jako Venuše, v křesťanské naopak jako Salome nebo Judita. Reaguje na různé narativní a historické kontexty, a proto je schopná transformace. Její proměny reagují na dynamičnost kultur, ve kterých se nachází.

[7] IMPETT, Leonardo a Franco MORETTI. „Totentanz. Operationalizing Aby Warburg.“ Literary Lab Pamphlet, č. 16, 2017. Pamphlets of the Stanford Literary Lab, ISSN 2164-1757.

Každá její inkarnace s sebou nese emocionální výraz. Ať už jde o vášeň, smutek nebo radost. Tento náboj je klíčový pro teorii formulí patosu. Navíc jsou tyto emoce komunikovány nikoliv pouze skrze mimiku, ale pomocí komplexního využití symbolů a znaků, v nichž hrají důležitou roli také polohy těla a gesta.

Nymfa tak může tvořit most mezi univerzálními lidskými zkušenostmi a specifickými historickými událostmi. Její neustávající přítomnost i proměnlivost ukazují, že určité ideje se vyskytují v umění kontinuálně a přesahují specifické historické i geografické rámce.

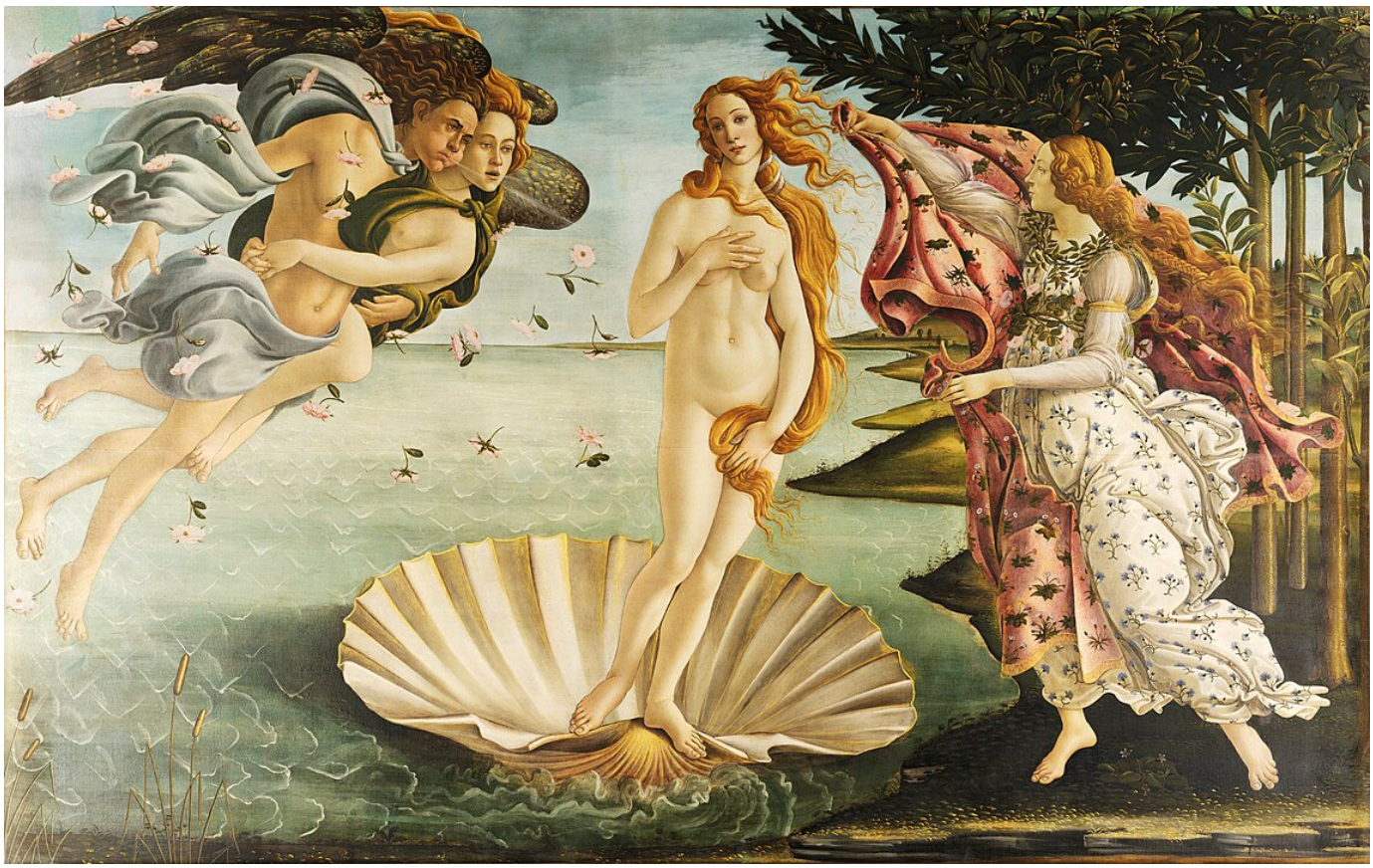
Metamorfóza Venuše

Pokud by měl libovolný člověk jmenovat nejznámější malby, které z historie vzešly, nejspíše bude mezi prvními uvedenými také Zrození Venuše Sandra Botticelliho. Ikonický obraz, který zobrazuje bohyni lásky, jak vystupuje z moře, se stal symbolem nejenom umění, ale také populární kultury. Právě jeho notorická známost tak může poskytovat ideální pole jak pro nové ztvárnění, tak pro vyjádření kritiky a vytváření nových konotací.

Není proto překvapivé, že se zrozením bohyně lásky často zabývají autorky, které obraz využívají k dialogu s minulostí. Vyvolávají otázky a otevírají témata současných hodnot. Takovým příkladem může být například australské fotografické duo Honey Long a Prue Stent, které spolupracují na projektech od roku 2010. Jedná se o fotografky, které ve své tvorbě překračují klasické fotografické médium také směrem k instalacím nebo sochařství. Vystavily svá díla mezinárodně, včetně Los Angeles, Curychu, Říma, Tokia a New Yorku, stejně jako po celé Austrálii. V roce 2024 vydaly pod názvem *Drinking From the Eye* společně knihu, kde se soustředily na zobrazení ženského těla.[8]

Tématem ženské tělesnosti se zabývají dlouhodobě. Využívají různorodé materiály, jako jsou například látky nebo síťoviny, k tomu, aby deformovaly těla svých modelek. Výsledkem jsou spontánní a hravé fotografie, na kterých se objevují ženská těla v neobvyklých často až komických pózách. Tyto deformace, ač na

[8] LONG, Honey, PURE, Stent. Biografie. Dostupné z: https://www.honeyandprue.com/about. [cit. 14. června 2024].



Sandro Botticelli, Zrození Venuše, 1483 - 1486.

první pohled mohou působit banálně, jsou klíčové, neboť promlouvají o proměnlivosti ženského těla. Těla se v jejich pojetí stávají abstrahované formy, které jsou neoddělitelně spojené s přírodním okolím, ve kterém se nacházejí.

Na fotografii s názvem Venus Milk konstruují surreální scénu, na které je zachycena žena zahalená do růžové látky. Stojí na útesu u moře. Skála v místě, ve kterém stojí, tvoří oválnou prohloubeninu, která by mohla připomínat tvar mušle. Látka se v ní rozplývá do mléčně růžové tekutiny.

Fotografie obsahuje řadu prvků, které jsou vlastní pro formuli nymfy, tak jak ji popisuje Warburg. Německý kunsthistorik popsal nymfu v kontextu renesance jako symbol, který se pohybuje na pomezí lidského a přírodního. Ztělesňuje erotické i estetické ideály.





< Pure Stent a Honey Long, Venus Milk, 2015.

Moment, ve kterém látka zahaluje tělo ženy může být vnímám jako metamorfóza. Zahaluje tělo jako kukla, ze kterého se postava chystá vyloupnout. Fotografie tak evokuje moment záhady a přechodu. Symbolizuje přeměnu a pohyb mezi světy. Tělo je prezentováno jako součást přírodního prostředí.

Umělkyně zobrazují na fotografii ženské tělo jako subjekt. Zbavují postavu na fotografii identity a ona se tak stává zástupnou formou pro chápání ženského těla jako pasivního elementu v uměleckém díle. Odkazují tak k chápání ženy jako pouhého estetického prvku.

Zajímavé je, že se Warburg ve spojitosti s nymfou také přímo zabýval pohybujícími se látkami. Vnímal vlající šaty a textilie jako možnost postavám vdechnout život a pohyb. Vlající šaty tak symbolizovali vítr a přenesenou duševní energii. Pohybující se látka s kontextu renesančního umění odkazovala k zobrazení bohů a bohyň. Podle Warburga tak pohybující látka není jenom prostředek k znázornění pocitu realismu, ale překračuje svou fyzickou roli. Stává se metaforou pro dynamiku lidských afektů.

V Botticelliho *Zrození Venuše* dokonce nymfa Hóra (bohyně jara) podává čerstvě zrozené Venuši vlající látku. Podobně jsou na obraze zahaleni také Zefýr a jeho žena Chloris do vlajících látek a zpodobňují tak duchovní vášeň.

Warburg ukazuje, že vlající látky mají v kontextu umění dlouhodobě hluboké psychologické implikace. Australské fotografické duo s tímto motivem, ať už vědomě nebo podvědomě pracuje. Venuše je v jejich pojetí dokonce redukovaná na růžovou



Angela Strassheim, Untitled (Alicia in the Pool) from Pause, 2006.

látku, která se rozpíjí do růžové tekutiny v místě, kde stojí. Tento vizuální prvek není jen estetický, ale nabízí i hlubší interpretaci - látku lze chápat jako metaforu pro proměnlivost a tekutost identity a ženskosti. Rozpíjení látky na místě, kde by se měla objevit postava Venuše, ztělesňuje přechodné a neuchopitelné aspekty ženské (ne)přítomnosti nejenom v dějinách umění.

Na kult okolo Zrození Venuše navazuje také americká fotografka Angela Strassheim. Ve své tvorbě se zaměřuje především na semiinscenované intimní momenty z rodinného života. V podobném duchu také vytváří snímek zobrazující mladou dívku stojící v dětském bazénku ve tvaru mušle. Za ní visí bílé prádlo. Pozadí fotografie tvoří silážní věže nějakého průmyslového

zemědělského podniku. Strassheim zde proměnila klasické cudné gesto pudiky. Modelka si nezakrývá jednou rukou intimní partie. Naopak má ruku v bok. Jedná se o tradiční gesto, které je možné vidět u modelek na mole při módních přehlídkách.

Strassheim tak konfrontuje dualitu ženy jako alegorické postavy oplývající nadpozemskou krásou a ženy žijící na předměstí, k jejímž denním úkolům patří praní prádla, dětský bazének indikuje, že se v domě vyskytují i děti. Kontrastuje tak spirituální svět s pozemským životem. K dalšímu znepokojení také přispívá to, že neznáme věk ženy na fotografii. Dívka působí na první pohled velice mladě až pubescentně. Jednoznačně je příliš vzdálená věku, ve kterém si děti hrají v bazénku. Na druhou stranu však působí příliš dětsky na to, aby byla sama matkou.

Strassheim ve své tvorbě často vytváří scény, které v divákovi vyvolávají pocit, že něco není v pořádku. To může souviset také s jejím mnohaletým povoláním, kdy byla zaměstnána jako forenzní fotografka u policie.

> Gustave Coubert, Ateliér / Skutečná alegorie sedmi let mého uměleckého a morálního života, 1855.

Odkaz na autopsii je při pohledu na tuto fotografii zajímavý. Strassheim reinscenuje jeden z nejznámějších obrazů všech dob. Fotografii v galerii vystavuje samostatně. Pozorovatel tak nemá k dispozici někde vedle skutečný obraz zrození Venuše. To znamená, že při pohledu na fotografii, kterou mu prezentuje Strassheim, pracuje s jeho pamětí. Prvky jako je bazének ve tvaru škeble, plastový míč nahrazující perlu, centrální kompozice a pokrčená noha jsou odkazy, které by měly na první pohled dovést diváka k tomu, že se jedná o Botticelliho zrození Venuše. Ostatní prvky na snímku už tak věrně se svou předlohou nepracují. Bílé prádlo i



plavky odkazují na čistotu. Továrna v pozadí zase na lidskou práci. Estetika zahrady odpovídá prostředí na předměstí. Tyto odchylky jsou důležité v celkovém vyznění snímku, který pracuje s kontrasty. Staví do protikladu vysoké a nízké. Divák tak vidí Venuši, která se ve stejném momentě zase ztrácí. Zobrazuje tak dualitu mezi zachycením skutečného a předstíraného.

Zkoumání transformace ženské identity je možné najít také u dalších autorek. Finská fotografka Elina Brotherus cituje a transformuje známá umělecká díla. Používá při tom patos nymfy jako způsob, jak reflektovat vztah ženy k přírodě a umění. Zaměřuje se na autoportréty. Dle vlastního popisu se zabývá fotografickým záznamem svého každodenního života. Při podrobnějším pohledu na její fotografie je však jasné, že se nejedná o „obyčejnou“ deníkovou tvorbu. Skandinávská umělkyně osciluje ve své práci mezi autobiografickým vyprávěním a uměleckohistorickým zkoumáním.

Její dílo sice zprvu vycházelo především z osobní zkušenosti, kdy se v souboru *Carpe Fucking Diem* vyrovnávala s nemožností mít vlastní děti. Postupně se však vyvíjelo směrem k zaměření na lidskou postavu a prostory, ve kterých se nachází, přičemž klade také důraz na vztah člověka a historii umění.

Brotherus ve své tvorbě cituje známá díla z dějin umění anebo přetváří určité vizuální formy. Významně tak přispívá k diskuzi o genderových rolích v umění, kde byly tradičně ženy zobrazovány spíše jako objekty, nikoliv plnohodnotní tvůrci. Již ve svém souboru *The New Painting*, kterou začala v roce 2000 se věnovala tématu klasického figurativního malířství.

Zde ještě nepřetváří konkrétní malby, ale zamýšlí se nad tématem krásy a jeho vnímání na základě zkušeností s klasickým uměním. Využívá velkoformátovou barevnou fotografii a klade důraz na aspekty, které byly zásadní pro malíře - světlo, barva, kompozice nebo iluze trojrozměrnosti. Tento jazyk pak přenáší do prostředí, ze kterého pochází. Fotí lidi, kteří jsou jí blízcí a se kterými tráví čas. Scény vytváří ve svém domácím prostoru nebo na nahodilých místech, kam se dostává během svých cest.

Na fotografii *Umělec a jeho model* se Brotherus zabývá vztahem, který je hluboko zakořeněný v kontextu historie umění. I zde je Brotherus přímo na fotografii. Stojí v rámu dveří oblečená v červeném, zatímco vedle ní sedí na kanapi nahý muž. Jedná se o klasický motiv obrazů z dějin umění až na to, že zde byly přehozeny genderové role. Motiv umělce s modelkou ve svém ateliéru je jedním z tradičních malířských motivů. Mezi klasiky například patří Vermeer. Na popularitě tyto obrazy stouply během 19. století, kdy byly modelky v ateliérech zobrazené nahé. Umělci ve svém studiu na tomto typu obrazu jsou většinou vyobrazeni v roli erudovaných intelektuálů, obnažené ženy představují pasivní nástroj jejich řemesla.

Popularitu těchto děl mimo jiné glosoval již Gustave Coubert v malbě *Ateliér / Skutečná alegorie sedmi let mého uměleckého a morálního života*. Obraz vznikl na podnět francouzského ministra umění. Coubert měl namalovat dílo ke Světové výstavě v roce 1855. Malíř tenkrát vytvořil obraz, který byl vnímán kontroverzně a na výstavu se nedostal. Dalece s ním však přesáhl mantinely Světové výstavy a



Elina Brotherus, L'Artiste et son modèle, 2002.

vytvořil tak jedno z děl, které patří k základním milníkům dějin malířství.

Obraz ukazuje samotného Couberta, jak stojí uprostřed velkého ateliéru zaplněného lidmi a aktivně pracuje na krajinomalbě. Malíř je obklopený různými postavami z různých společenských vrstev. Na jedné straně jsou postavy ze světa umění a jeho přátelé, na druhé straně jsou zobrazeni zástupci běžného života včetně chudých a marginalizovaných společenských skupin. Coubert tak v

ateliéru vytvořil mikrokosmos, který odrážel celou společnost. Právě umístění nahé modelky doprostřed ateliéru, přestože sám umělec maluje na plátno krajinu, představuje narážku na typický motiv, který glosuje také Brotherus. Coubert tak v mnohém předběhl dobu, neboť už zde naráží na mocenské dynamiky, které jsou inherentní uměleckému pohledu.

Přestože Coubert vytváří širší sociokulturní komentář a Brotherus zůstává v mantinelech zkoumání vlastní autorské role, oba promlouvají o velice podobných tématech. Coubert se při tvorbě svého obrazu postavil za vytváření realistických maleb, které dokážou promlouvat o společnosti a jejím skutečném stavu. Podobně pracuje Brotherus, když využívá fotografii. Vnímá ji jako nástroj, který sice je technicky schopen prezentovat skutečnost ve své celistvosti, zároveň je však zatížen patosem a historií obrazu. K tomu také odkazuje tím, že na zemi fotografie *Umělec a jeho model* roztrousila květy. Ty jsou typické pro patos nymfy. Autorka tak apeluje na přehodnocení tradičních obrazovým norem a tvoří dialog nejen s publikem, ale s celou historií umění. Princip, který pro to používá, je patrný také na dalších dílech.

Na snímku, ve kterém stojí ve kbelíku s dalším nasazeným na hlavě zcela otevřeně a s velkou ironií odkazuje k patosu nymfy. Osamělá postava v sychravé krajině tak otevírá otázky týkající se vztahu člověka k přírodě i umění. Nasazením kbelíku na hlavu Brotherus degraduje sebe samu na objekt. Vlastní inscenace ve dvou plastových kbelících, jeden na hlavě a druhý na nohou ji odstřihává od prostředí, ve kterém se nachází. Mohli bychom ji vnímat také jako sochu. Tento způsob sebeprezentace sice ukazuje její fyzickou



Elina Brotherus, One Minute Sculpture (Double Bucket), 1999.

přítomnost těla v krajině, ale také ironicky komentuje tradiční nepřítomnost ženy v dějinách umění.

Brotherus nepoužívá žádné rekvizity ani nevyhledává prostředí, které by připomínalo konkrétní dílo z dějin malířství. A přesto je možné na první pohled ve fotografii vnímat návaznost na Botticelliho Zrození Venuše. Je to způsobeno především pomocí subtilních gest, které Brotherus používá. Lehké vytočení těla naznačující klasickou pózu pudiku, která již od dob antiky je využívaná pro zobrazování Afrodity, automaticky v divákovi vyvolává celou řadu asociací.

Na tyto asociace Brotherus vrství další významy. Kbelíkem na hlavě si zamezuje svůj vlastní vizuální přístup do okolní krajiny. Zároveň je však tvůrkyní fotografie. To všechno přispívá k jejímu chápání sebe sama jako objektu a zároveň subjektu svého uměleckého díla. V širším chápání tak Brotherus velmi důsledně přetváří normy a způsoby, ve kterých byly tradičně ve vizuálních médiích ženy reprezentovány.

Zcela odlišné vizuální vyjádření, avšak tematickou podobnost s touto finskou fotografkou sdílí Juno Calypso. Calypso své autoportréty reflektující téma ženství vysoce stylizuje. Podobně jako Brotherus ale zkoumá témata izolace, krásy a performativní povahy ženství. Vyrovnává se při tom s historickým zobrazováním žen. Nejpatrněji to je vidět v její fotografii *Dream in Green*. Fotografie je zasazena do neobvyklého prostředí růžové koupelny s vanou ve tvaru srdce. Uprostřed stojí zelená žena s rudými vlasy. Oproti klasické Venuši má zvednuté ruce. Vytočení těla i poloha nohou však odkazují na klasickou pudiku.

Zatímco Calypso využívá expresivní surreální prostory hodinových hotelů v Americe, nekritizuje pouze konzumní kulturu a její inklinaci k zjednodušeným standardům krásy. Aktivně zapojuje do svých fotografií téma touhy. Umístěním scény do koupelny nevěstince Calypso zkoumá nejenom koncept ženské krásy ve vztahu k rituálům spojeným s dosahováním ideálního vzhledu. Vedle oslovování tlaků na dokonalost a péči o zevnějšek také odkazuje k tématu snu a touhy.

Fragmentované zrcadlo a opakující se odraz těla v něm symbolizuje nekonečné opakování zkrášlovacích úkonů, které však nevedou k



Juno Calypso, Dream in Green, 2015.

> David LaChapelle, Rebirth of Venus, 2009.

žádné trvalé změně. Hotel, ve kterém se koupelna zřejmě nachází, je spojován s ideou dočasnosti a také určitého falešného luxusu. V tomto ohledu je možné fotografii také vnímat jako narážku na představu o romantice a ideálním životě, která zároveň zůstává nedosažena.

Hotelový pokoj, který může být vnímán jako ideální prostor pro romantický víkend nebo útěk, se v tomto pojetí stává prostorem pro introspekci, kde mohou vyplavat na povrch pochybnosti. Představa dívčího snu o perfektním životě a romantice, se v zde rozplývá a ukazuje se jako iluzorní fantom nastolený nemocnou společností.



Éterická provokatérka

Patos nymfy se promítá do fotografické tvorby od samotného prvopočátku tohoto média. Můžeme jej nalézt například už u jedné z průkopnic fotografie, Angličanky Julie Margaret Cameron. Při pohledu do historie, mohou proměny tohoto archetypu nabízet také hluboký vhled do toho, jak se proměňuje sociální a kulturní kontext.

Nymfa je bytost, která je tradičně vnímána ve spojitosti s přírodou. Může být ceněna pro svou erotickou krásu, zároveň ale na sebe může navazovat představu o určité nevinnosti. V krajním případě může dokonce vést k rozsáhlé diskuzi o sexualizaci mladých žen ve společnosti, jako tomu bylo například u fotografií autorky Sally Mann.

Tato americká fotografka se narodila v roce 1951 v Lexingtonu ve státě Virginie, původně studovala literaturu na Hollins University, kde v roce 1975 dodělala magistra v oboru kreativní psaní. Vzdělání ve fotografii získala následně na Putney School ve státě Vermont na severu Spojených států. Po studiích se vrátila do svého rodného kraje na jihu USA, kde pracovala jako fotografka na Washington and Lee University v Lexingtonu a fotografovala svou rodinu a okolní krajinu.[9] V tomto období vznikly její nejznámější fotografie, které se staly předmětem celospolečenských diskuzí. Zobrazuje na nich své děti – Emmu, Jessie a Virginii během každodenních činností. Tato série, nazvaná *Immediate Family,* byla poprvé

[9] MANN, Sally. 'About.' Sally Mann. Dostupné z: https://www.sallymann.com/new-page [cit.1. 6. 2024].

představena veřejnosti v 90. letech. Fotografie jsou velmi intimní, často zobrazují děti nahé při hře nebo odpočinku.

Soubor od svého počátku polarizoval názory veřejnosti. Část lidí snímky vnímala jako svobodné umělecké vyjádření, zatímco druhá část společnosti je kritizovala jako pornografické. Kritici se obávali, že Mann své děti vystavuje riziku, že se stanou objektem choutek pedofilů. Sama autorka své snímky hájí do dnešních dnů, tvrdí, že své děti zobrazovala s láskou a že pokud v nich někdo vidí něco sexuálního, je to výsledek jeho vlastní zvrácenosti. Vnímá při tom zásadní rozdíl mezi tím, když fotografie tvoří muž nebo žena či dokonce matka. [10]

V roce 1996 publikovala Mary Gordon o snímcích Sally Mann článek. Zamýšlí se v něm nad vztahem mezi fotografujícím a objektem. Vytýká při tom Mann, že záměrně své děti nabádá k provokativně sexuálním pózám. Zaměřuje se při tom na fotografčinu nejznámější práci *Candy Cigarette.* Název odkazuje na to, že dívka na snímku drží cigaretovou sladkost.

Dívka je oblečena v bílých šatech, působí sebevědomě. Její pohled směřuje přímo na diváka. Gordon ve svém textu kritizuje právě tento pohled mladé dívky, který je podle ní otevřeně sexuálně vyzývavý, píše: „Děti jsou často sexuálně svádějící, ale je zodpovědnost rodiče, aby odpovídal na tuto svůdnost.

[10] HUBBER, Laura. *Angel of Uncertainty: A Conversation with Photographer Sally Mann.* Getty, 4. března 2019. Dostupné z: https://www.getty.edu/news/angel-of-uncertainty-a-conversation-with-photographer-sally-mann/.



Sally Mann, Candy Cigarette, 1989.

Sally Mann ale podporuje diváka v tom, aby nahlížel na její děti jako na svůdnice. Její děti ztělesňují obraz sexualizovaných dětí. Potenciálně tak dráždí sexuální touhou dospělého diváka."[11]

Snímek *Candy Cigarette* nezle přirovnat ke konkrétní malbě. I zde však lze nalézt analogii ve formě určitého ženského archetypu - svůdnice nebo silné nezávislé ženy - jako je tomu například u Otto Dixe a jeho *Portrétu novinářky Sylvie von Harden.* Dixova práce při tom není považována za klasický portrét. Jeho nevšední pojetí von

[11] GORDON, *Mary. Sexualizing Children: Thoughts on Sally Mann. Salmagundi*, No. 111 (Summer 1996): 144-145. https://www.jstor.org/stable/40535995. s. 144.

Harden je možné číst také jako sociální komentář a reflexi doby. Harden byla novinářka. Dix se zaměřuje na charakteristické rysy její osobnosti a doby, kterou prezentuje spíš než na pouhou vnější krásu. Klade důraz na velké oči, dlouhý nos, tenké rty i výrazný obličej s maskulinními rysy. Zobrazuje ženu, která je aktivně zapojená do kulturního a společenského dění doby. Harden je nejen subjekt, ale aktérkou svého života i práce. Zároveň není spojována s přírodou, tak jak o tomu je tradičně u nymfy. Až do první poloviny 20. století byla žena prezentována ve spojitosti s přírodou. Muž byl naopak vnímán jako bytost duchovní a moderní.

Přestože portrét je relativně neobvyklý a vymyká se běžným konvencím, je možné jej vnímat jako typickým vyjádřením patosu nymfy. Harden je plnohodnotná osobnost s vlastním příběhem a charakterem, to však lze vnímat jako novou formu, do které se nymfa inkarnuje. Ve Warburgově konceptu nymfa neoznačuje jenom mytologickou bytost, ale symbolickou figuru. Sylvie von Harden je vyobrazení aktivní ženy pro 20. století. V tomto smyslu je možné ji vnímat jako svědka změn ve společnosti, což odpovídá konceptu nymfy jako nositelky kulturního významu a emociálního náboje.

Harden je zobrazena s cigaretou v ruce v kavárně. Pozoruje dění s nezávislým a sebejistým výrazem. Neobsahuje tradiční znaky svůdnosti, jako jsou odhalené části těla nebo pozice, které je možné interpretovat jako sexuálně sugestivní. Žena na obraze se vyznačuje silnou osobní identitou i nezávislostí. To však neznamená, že nemůže působit také jako svůdkyně. Je ztělesněním nového typu ženské atraktivity, která primárně nestaví na tělesných atributech, ale na výrazu individuality a osobní síly.



< Otto Dix, Portrét novinářky Sylvia von Harden, 1926.

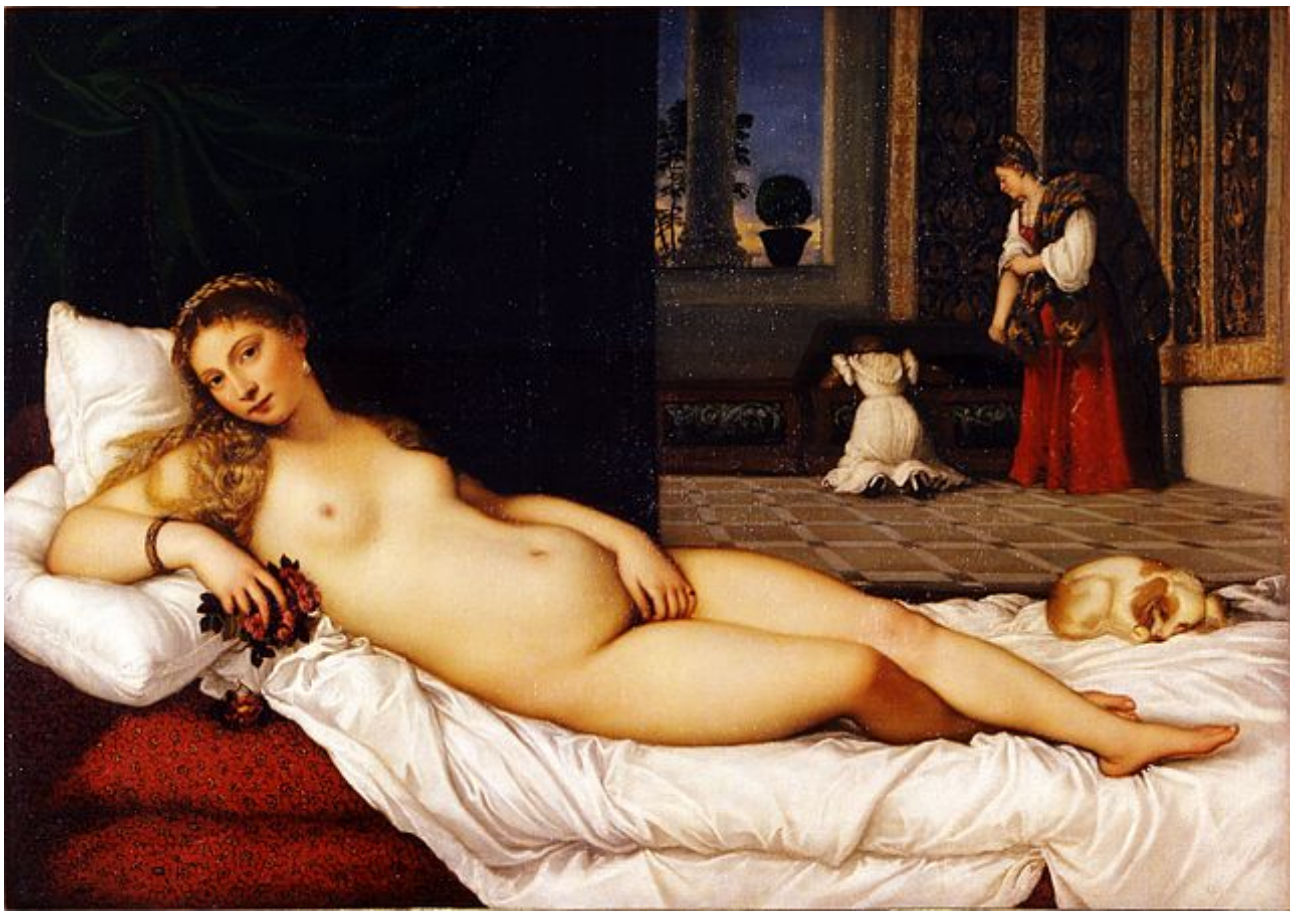
Podobně lze interpretovat také fotografii *Candy Cigarette.* Svůdnost dívky na fotografii staví na individualitě a osobní síle. Jedná se o typ „svůdnosti“, který je sofistikovanější.

Dix malbou zpochybňuje tradiční představy o tom, co činí ženu přitažlivou. Mann tuto formuli cituje. Soustředí se při tom však na dětskou nevinnost a její ztrátu. Oba obrazy tak odkazují k určitému přechodu - ženy ze z mytického prostředí do aktivní osobnosti veřejného prostoru, a dívky do dospělosti.

Nymfa symbolizuje jak nevinnost, tak svádění. To se promítá do komplikovaného zobrazení dětské postavy v dospělém kontextu. Mannové se tak daří odkazovat na vícevrstevnatost a ambivalence spojené s dětstvím a dospíváním. Oba obrazy hluboce promlouvají o problematičnosti hledání lidské identity. A přestože každý byl v době svého vzniku shledán určitou částí společnosti za problematický, může to odkazovat spíš k palčivosti tématu, o kterých se těmto obrazům daří promlouvat, než o skutečné etické problematičnosti samotného obsahu.

Candy Cigarette je sice jedna z nejproslulejších fotografií Sally Mann. To ale neznamená, že je to také ta nejvíce provokativní. Při pohledy na další snímky, se zdá být úsměvné, že se Mary Gordon rozhodla Mann kritizovat právě na základě tohoto snímku.

Fotografie s názvem *Venus After School* by zajisté poskytovala ještě plodnější motiv pro kritiku autorky za vyobrazování dětské sexuality. Mann zde totiž vytváří přesnou reinscenaci jednoho z nejerotičtějších obrazů dějin umění - Tizianovy Venuše.



Venuše z Urbina, Tizian, 1532–1534.

Tato Venuše podnítila diskuzi o tom, jestli má svou ruku v rozkroku pouze „odloženou“ nebo se jedná o výjev těsně před či po autoerotickém orgasmu. Podobné otázky vyvolává také fotografie Sally Mann. Zde se však paralelně otevírá diskuze, má-li matka právo na to, veřejně ukazovat snímky své dcera, které podněcují k diskuzím o sexualitě jejích dcer, které se sotva pohybují na prahu puberty.

Tizianova Venuše svůdně navazuje oční kontakt. Levou rukou má ve svém rozkroku. Jak už jsem výše zmínila, malba způsobila povyk také kvůli ruce, kterou si sahá na genitálie. V zadním prostoru malby je služebná, která rovná věci v truhle. Tyto truhly byly často součástí věna. Byly proto na obrazech malovány, aby odkazovaly ke svatbě. Navíc byly tyto truhly jedny z míst, jejichž víka mohla obsahovat obrazy s milostnými a tělesnými tématy. Vnímaly se



Sally Mann, Venus After School, 1992.

totiž jako intimní prostor pro dívky, které nově vstupovaly do manželství. Čekala je svatební noc. Někteří historici se proto domnívají, že erotické motivy na víkách truhel sloužily jako inspirace pro mladé dámy, aby věděly, jak potěšit své manžely.[12]

Stejnou polohu těla jako malovaná Venuše má na fotografii také dívka - dcera fotografky Sally Mann. Podobně jako Tizianova Venuše má ruku na místě rozkroku. Mann prezentuje na obrázku dívku, která se pohybuje těsně někde mezi dětstvím a pubertou. To naznačuje také název *Venuše po škole*. Jako by nám autorka připomínala, že se jedná o dítě školou povinné.

[12] BAŽANT, Jan. *Božská nahota*. Praha: Academia, 2023. 376 s. ISBN 978-80-200-3311-6.



Sally Mann, At Warm Springs, 1991.

V tvorbě americké fotografky lze najít také další snímky, které odkazují k dílům starých mistrů. Snímek *At Warm Springs* ukazuje její dceru Virginii.

Většina dívčina těla je ponořená ve vodě, nad hladinu sahá pouze obličej. Kolem ní plují kudrnaté rozpuštěné vlasy. Přestože tento snímek neodkazuje tak explicitně ke konkrétnímu dílu starého mistra, jednoznačně zde Mann pracuje s odkazem k tématu Medúzy.

Mytologická bytost byla popisována v antickém Řecku jako okřídlená žena, která má místo vlasů hady. Každý, kdo se podívá do jejích očí, se promění v kámen. Z tohoto důvodu lze spekulovat, že Mann vědomě portrétuje dceru se zavřenýma očima. Evokuje tak moment Medúzy, která nenavazuje oční kontakt s druhým člověkem a neproměňuje ho v kámen. To může poukazovat k určité zranitelnosti. Jak dívajícího se, tak dívky na fotografii.

Venuše je čisté ztělesnění ženské erotiky. Sylvie von Harden je archetypem silné nezávislé ženy. Určité sexuální konotace nelze zbavit ani Medúzu, která je sice agresivně útočná nestvůra, zároveň má však místo vlasů hady, o kterých je bezesporu možné smýšlet z psychoanalytickcého hlediska jako o zástupných symbolech falusu.

Znepokojující na fotografiích Sally Mann může být, že do těchto ženských sexuálních archetypů promítá nezletilé dívky. V tomto ohledu je možné vnímat její práce také jako subvertivní vůči tradičním patriarchálním vzorcům, podle kterých ženy zobrazuje - jako božské milenky, nebezpečné nestvůry nebo nezávislé rebelky. Vsazením dívek do těchto scén nabývají výjevy automaticky na křehkosti a podněcují otázky, týkající se stereotypů, které vnímáme jako univerzálně platné.

Kromě samotné práce s tělesnými formami odkazujícími na tradiční formule patosu umění, lze v její tvorbě vnímat ještě jednou zajímavou paralelu k starým malířům - ta se týká technického charakteru těchto fotografií. Sally Mann pořizuje snímky velkoformátovou kamerou. Negativ této kamery má velikost 8x10 palců. Historickými procesy se zabývá ve své tvorbě a není jí vzdálený ani mokrý koloidový proces, který je velice náročný, neboť do fotoaparátu musí být vkládány desky, které jsou pokryté koloidovou emulzí. Exponované pláty musí být následně okamžitě vyvolány, než emulze uschne. Takové metody jsou velmi náročné.

Velkoformátová kamera je mimořádně těžká. Náročně se s ní manipuluje. Dlouhé úsilí také vyžaduje ostření, které musí být pečlivé. V tomto ohledu lze uvažovat také paralelně k tvorbě obrazu malbou. Pracovní postup a technika, kterou Mannová používá vyžaduje výsostné fotografické řemeslné schopnosti.

Fotit na takový fotoaparát je dřina. Zachytit s tak těžkopádnou technikou emoci nebo krátcetrvající moment, je umělecký počin v mnohém nepodobný aktu malování obrazu. Vyžaduje výrazné technické řemeslné znalosti, pečlivé komponování i promyšlení výsledku.

Fotografie Sally Mann do dneška zůstávají předmětem diskuzí. Její díla však naštěstí nikdy nebyla shledána natolik problematickými na to, aby se přestala vystavovat. Práce jsou do dnes oceňované pro své hluboké vyjádření k tématům, které se týkají dospívání, domova i vzpomínek na dětství. V National Gallery of Art ve Washintonu D.C proběhla v roce 2018 rozsáhlá retrospektiva jejího díla pod názvem *Sally Mann: A Thousand Crossings.* Výstava následně



< Caravaggio, Medusa, 1597 -1598.

putovala i dál, například do Getty Center v Los Angeles nebo do Houstonu. Přestože se jedná v jejích dílech o osobní reflexi, témata jejích fotografií jsou univerzálně platná. Možná právě částečná problematičnost, která vzbuzuje diskuzi ohledně sexuality prepubertálních dětí, dodává jejím dílům na kvalitě, která je nadčasová.

Podobně jako Mann pobouřila veřejnost o mnoho desítek let dříve už Britská fotografka Julia Margaret Cameron, autorka, která se narodila v roce 1815 v indické Kalkatě. Je považována za jednu z nejuznávanějších fotografek 19. století. S fotografováním začala ve věku 48 let, kdy dostala fotoaparát darem. Rychle si oblíbila umění fotografování, přičemž její díla často balancovala na hraně mezi fikcí a realitou. V jejích fotografiích jsou patrné technické nedostatky, jako neostrost a další nedokonalosti, které však využívala k podpoření poetického vyznění svých prací.

Cameron své fotografie pečlivě plánovala a inscenovala. S portrétovanými často zacházela jako s modely, do kterých projektovala svou vlastní vizi. Před fotoaparátem jí pózovali příbuzní nebo služebnictvo. Převlékala je do kostýmů a přisuzovala jim různé identity. Záměrně tak rozmazávala hranice mezi realitou a fikcí.

Natasha Aleksiuk v eseji píše, jak Cameron využívala ve své tvorbě ironii k tomu, aby nabourala ustálené stereotypy o ženách ve společnosti. Kombinovala skutečné ženy, které portrétovala s idealizovanou společenskou vizí. Na jejích fotografiích tak můžeme najít postavy z Bible, řecké mytologie nebo anglické literatury. Své snímky doplňovala titulky, které byly nezřídka ironické.

Podněcovala tak diskuzi o tom, co vidíme, a k čemu nás navádí společenská norma. S tím mohlo souviset také to, že autorčiny fotografie v době její života vyvolávaly rozporuplné reakce.

Část lidí byla jejím artistním individuálním přístupem nadšená. Mnozí fotografičtí kolegové však ostře kritizovali nedostatečnou technickou preciznost. V obecném úzu vnímali fotografii jako nástroj dokumentární a vědecké činnosti. Kvalitu fotografie tak hodnotili podle faktorů jako byla ostrost nebo kvalita zobrazení toho, co vyobrazovala. Nezřídka se tak dělo, že se úspěšní fotografové - muži posmívali pracím Cameronové. Vytýkaly jejím fotografiím neostrost a nedostatečnou technickou preciznost.

V současnosti tyto fotografie právě díky těmto kvalitám doceňujeme.[13] V minulosti mohlo být argumentováno, že technické nedostatky na jejích fotografiích, nejsou svobodnou uměleckou volbou, ale výsledkem práce ženy, která není schopná pracovat dostatečně precizně. Například Henry Peach Robinson, další významný fotograf doby, ji kritizoval za její nedbalý styl. Emoce a osobitost v jejích fotografiích byly aspekty, které byly v rozporu s dominantními názory na to, co by měla fotografie zastupovat.

Na pokraji reálného zobrazení a fantazie stojí například fotografie služebné Mary Hillier jako antické literátky Sapfó. Přestože autorka přináší fotografii ženy z pracující třídy, projektuje do ní ikonu starověké řecké literatury. Snímek netituluje popisným názvem, jako by tomu bylo například, kdyby jej nazvala Portrét služebné. Fotografie nese název *Sapho.* Cameron tak přisuzuje této

[13] ALEKSIUK, Natasha. „A Thousand Angles: Photographic Irony in the Work of Julia Margaret Cameron and Virginia Woolf." *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal* 33, č. 2 (červen 2000): 125-142.

ženě z pracující třídy identitu starověké řecké básnířky. Portrét zachycuje ženu z profilu. Autorka tím odkazuje ke klasickému portrétnímu stylu florentského Quattrocenta, kdy byli oblíbené portréty z profilu. Tento zvyk vznikl na základě inspirace antickou numismatickou tradicí.

Kromě znovuobjevování estetických principů antiky, se italští malíři 15. století ve světských portrétech zaměřovali na detailní vyobrazení rysů ve tváři. V portrétech nešlo jenom o zachycení vzhledu, ale také jedinečného charakteru osoby. Důležitou roli při tom hrál také sociální status portrétovaného. Detailně bylo zobrazované oblečení a šperky. Zdobené tkaniny a luxusní materiály měly na první pohled ilustrovat společenské postavení i bohatství. Příkladem takového portrétu, ze kterého mohla Cameron vycházet, může být *Idealizovaný portrét dámy* Sandra Botticelliho. Dáma je zobrazena s charakteristickou konturou obličeje. Detaily účesu i oblečení jsou precizně pojaté.

Přestože neexistují záznamy o tom, že by Cameron navštívila Florencii a viděla tyto malby v originále, je pravděpodobné, že díla znala. Byla totiž členkou britské *Arundel Society*. Klub vedl velký milovník umění hrabě Arundel. Kladl si za cíl zvyšovat povědomí a vzdělávat své okolí v umění. Společnost Arundel proto vydávala a distribuovala chromolitografie italských uměleckých děl. Lze proto očekávat, že Cameron byla s rannou portrétní florentskou malbou obeznámena. Portrét Simonetty Vespucci maluje Botticelli posmrtně. Pracuje v něm s idealizovanou verzí krásy a mladistvé čistoty. V jeho pohledu se nymfa stává nositelkou věčné krásy a mládí. Jsou to atributy, které rezonují s antickými ideály, a zároveň odrážejí renesanční obdiv k humanismu a antické kultuře.



Julia Margaret Cameron, Sappho (Mary Hillier), 1865..

Julie Margaret Cameron promlouvá o podobných tématech, ale ve velmi odlišném kulturním a historickém kontextu viktoriánské Anglie. Její portrét Mary Hillier jako Sapfó není jen dokumentací fyzické podoby, ale spíše reimaginací a idealizací ženy z nižší třídy



< Sandro Botticelli, Idealizovaný portrét dámy, 1480 - 1485.

jako starověké řecké literátky. Cameronová zde navazuje na renesanční zájem o antiku, ale přidává vrstvu viktoriánského moralismu.

Vyvolává nejen otázky ohledně role a třídního postavení, ale také ženské homosexuality. Cameronová tak cíleně propojovala obyčejné ženy s významnými osobnostmi z historie. Podobně jako na portrétech italské renesance má žena na fotografii oblečení s výrazným vzorem. Krk jí zdobí náhrdelník s drahými kameny. Dekorovaná blůza i šperk představují odkaz k luxusu. Stejně jako Botticelli, i Cameronová používá svou uměleckou práci k prozkoumání a přetváření historických a mytologických postav, ale dělá tak v kontextu, který reflektuje viktoriánské obavy o gender, třídu a kulturní identitu.

Odkaz k antické literátce z ostrova Lesbos není nahodilý. Jak poukazuje také ve svém eseji Aleksiuk, Cameronová se často snažila prolomit tradiční společenský pohled. Užívala své umění k vyjádření hlubších nebo kontroverzních témat. Služebná v roli antické básnířky je pro její přístup typická. Na jednu stranu tím autorka překračuje striktní bariéry třídní viktoriánské příslušnosti. Důležité však je také pochopení genderové symboliky. Její fotografie poukazuje na složitost ženské identity. Dalo by se říct, že ženy na obrazech byly zobrazené pro svůj vzhled. Některé vytvořily ikony ve formě ideálních nadčasových obrazů ženské krásy. Tyto obrazy pracovaly s těly žen jako s estetickými objekty. Sapfó však historicky odkazuje k ženské intelektuální a umělecké kapacitě. Fotografii je tak možné číst jako formu vizuální kritiky omezujících společenských norem a očekávání vůči ženám. Mnozí tehdejší autoři Cameron kritizovali za její neschopnost přinášet ve

fotografiích objektivní dokument. Je možné, že právě tento efekt byl cílem. V jejím pojetí se fotografie odpoutává od klasického otrockého zobrazení reality. Něco podobného je možné tvrdit i o jejích modelech. Ženy na jejích fotografiích se stávaly aktivním hlasem. Autorka i její vyobrazené modelky překročily hranice pasivního bytí - ať už v domácnosti nebo pro krásu. Byly tak v přímém rozporu s omezenými až pasivními rolemi, které společnost ženám přisuzovala. Cameron působila subverzivně, aktivně přetvářela klasické pojetí ženského genderu ve viktoriánské éře.

Z dnešního pohledu máme tendenci číst její inscenované portréty často bez akcentu na tuto subverzi. Záměrný patetismus, se kterým Cameron pracuje, přisuzujeme době, ve které vznikaly. Jenom zřídkakdy jsme schopni odhalit to, že autorka s patetismem pracuje záměrně. Ba dokonce ho používá jako ironickou metodu subverze forem známých ze starého umění. To potvrzuje ve svém textu také Aleksiuk, která píše následující:

„Pokud Julia Margaret Cameron v obrazech jako ‚Ophelia' a ‚The Angel at the Sepulchre' jemně podkopává viktoriánské konstrukce genderu, v méně vážných fotografiích se s genderovými stereotypy zabývá otevřeně hravě. Rozkošná ironie takových fotografií jako ‚The Rosebud Garden of Girls' je výsledkem stejného umění, které oba, Fry i Gernsheim, odsuzují. Flesher tvrdí, že Cameron se drží ‚viktoriánských konvencí ženskosti" (45), ale Cameron tyto konvence vědomě napodobuje, aby ve své práci vytvořila humor. Modelky na fotografiích jako ‚The Rosebud Garden of Girls' napodobují a subverzují viktoriánské kódy ženskosti, čímž vytvářejí ‚jistý druh táborového potěšení" (Wolf 63). Victoria Olsen nedávno tvrdila, že ‚představováním své práce jako odrazu a transformace

esencializovaných viktoriánských identit pohlaví a třídy [Julia Margaret Cameron] konstruuje paradoxní ‚idyla skutečného života', které rozmazávají kategorie a rozdíly' (371). Přeháněním pre-rafaelitských ideálů ženské krásy ‚The Rosebud Garden of Girls' vystavuje takové ideály jako směšně nepřirozené."[14]

Přístup fotografky byl revoluční. Byla pionýrkou, která se nebála vybočit z konvenčních cest a zapojit do svého uměleckého vyjádření subverzivní a ironické prvky, které zpochybňovaly sociální normy a genderové stereotypy. Fotografie v jejích rukou přestávala být prostředkem pro pouhý vizuální záznam reality, a stávala se formou osobního vyjádření a kritiky. Její důraz na osobní interpretaci překračoval běžné konvence dobové fotografie. Předložila tak feministickou interpretaci historie a kultury, která byla v její době velice pokroková. Formule nymfy se jí v této činnosti stala klíčovým nástrojem. Používala při tom patetismus a stylizaci, kterou někteří kritici považovali za přehnanou. Ve skutečnosti ale Cameron do dneška odhaluje sofistikované porozumění uměleckým formám a jejich sociálním funkcím. Její silné ženy byly v přímém rozporu s tehdejším společenských očekáváním. Do jisté míry tak část svého obecenstva provokovala.

To má společné také s Mann. Obě jsou autorkami, které vytvořily dílo rezonující dlouhodobě. Jejich fotografie vyvolaly diskuzi u důležitých společenských otázkách. Obě při tom pracovaly se symbolikou a mytologií, která komunikovala skrze umění po staletí a otevřely tak příležitost k vícevrstevnaté interpretací svých děl.

---

[14] ALEKSIUK, Natasha. „A Thousand Angles: Photographic Irony in the Work of Julia Margaret Cameron and Virginia Woolf." *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal* 33, č. 2 (červen 2000): 125-142. s. 130



Mučedník

Téma mučedníka má v umělecké historii své pevné místo. Objevuje se v mnoha formách od středověkých vyobrazení křesťanských světců až po moderní interpretace osobního až politického obětování. Přestože Warburg nikdy nevyvinul samotný koncept mučedníka, je možné o něm mluvit jako o silné formuli patosu, protože vyjadřuje univerzální lidské téma oběti, bolesti a morální integrity.

Mučedníka je nutné v tomto kontextu chápat šířeji. Nikoliv pouze jako osobu, která byla umučena pro svoji víru, ale jako formu utrpení, která může být vyjádřena ve více rovinách. Jednak jako oběť, někdo, kdo obětuje svůj život nebo jeho část za vyšší ideál. Jednak jako vizuální vyjádření utrpení. Zobrazení bolesti v tomto pojetí představuje lidskou sílu stát za svými ideály nebo snášet utrpení i v nejtěžších okamžicích. Důležitá je také rovina otevírající otázky hodnot a morálních rozhodnutí.

< William-Adolphe Bouguereau, Pieta, 1825-1905.

S mučednictvím také souvisí téma sebevraždy. V určitém ohledu je možné sebevraždu vnímat jako nejvyšší oběť - akt mučednictví, kdy jedinec obětuje svůj život za vyšší ideál nebo cíl. Přestože je v západní filosofii vycházející z křesťanských základů vnímána sebevražda spíše jako tragický akt způsobený zoufalstvím nebo psychickou nemocí, ukáži v následující kapitole, jak i tyto formy smrti souvisejí s vizuální formou mučedníka.

Sebevražda se jako téma v umění vyskytuje dlouhodobě. Již v Bibli můžeme najít příběh Jidáše, který se oběsil, protože zradil. Dalšími příklady z literatury může být ve výtvarném umění hojně reinterpretovaná Shakespearova Ofélie nebo Goethův Werther. Tyto postavy všechny spojuje to, že postavy volí sebevraždu jako únik. Výklad jejich činů však může být různorodý.

Ron M. Brown se ve své knize *The Art of Suicide* zabývá zobrazením sebevraždy ve výtvarném umění. Poukazuje na to, že se chápání sebevraždy v průběhu času proměňovalo. V různých kulturách byla a je vnímána různorodě. Zmiňuje, že sebevražda byla často považována za hrdinský čin, ale i za hřích. V umění má hluboké kořeny, sahající až do starověkých civilizací, kde byla často spojována s hrdinstvím nebo tragédií. V křesťanské éře byly zobrazení sebevraždy omezené kvůli náboženským zákazům, ale v období renesance a baroka se začaly objevovat dramatičtější interpretace tohoto motivu. Romantismus pak přinesl zobrazení sebevraždy jako akce vyvolané hlubokým osobním utrpením, což odráželo změnu v chápání osobní autonomie a emocionální hloubky.[15]

[15] BROWN, Ron M. *The Art of Suicide.* Londýn: Reaktion Books, 2001. ISBN 978-1-86189-105-1.

V romantických obrazech je tak smrt zobrazená jako cesta k vysvobození. Často je znázorněna jako únik z břemene složitého života. Díla zobrazující tento moment jsou poetická a silně estetizovaná. Smrt je idealizovaná a postavy na obrazech připomínají spíš klidné spící bytosti pohybující se někde v éterických prostorách snů. Taková smrt otevírá prostor pro zkoumání hlubších otázek o životě a duchovní existenci.

V tomto ohledu může být mučednický aspekt sebevraždy zdůrazněn nebo zpochybňován v závislosti na záměru umělce a očekáváních publika. Mučedník jako koncept může být neustále reinterpretován v různých kulturních, historických a sociálních kontextech, přičemž jeho zobrazení může oscilovat mezi oslavou a kritikou, mezi poctou i kontroverzí.

Pieta

V umění zobrazuje pieta Marii držící mrtvé tělo Krista po jeho snětí z kříže. Slovo vychází z italského Pietà a značí lítost. Sochy a sošky často ze dřeva stoupali v evropském kontextu na popularitě od 14. století. Zprvu především v dřevěné podobě v oblasti dnešního Německa. Soustředili se při tom hlavně na realismus smutku Marie. Matčin zármutek tvořil důležité téma během období vyznačující se vysokou úmrtností.

Během renesance mnoho umělců věnovalo pozornost této tematice a vyobrazení se vyvinulo, co do věčnosti i výrazové síly. Marie se v tomto období proměňuje do postavy plné realismu i klidné rezignace, což odráží renesanční ideály krásy a harmonie. V této době vznikla také jedna z nejznámějších piet - Michalangelova socha z roku 1499, která se nachází ve Vatikánu v Bazilice sv. Petra.

Během období baroka se stala oblíbenější zase vyobrazení piety, která byla dramatická a plná emocí. V tomto období vzniká například pieta Boloňského malíře Anniballa Carracciho. Obraz je dnes umístěn v Neapoli a je považován za jednu z kanonických reprezentací tohoto typu malby.

Carracci přímo odkazuje na Michalangelovu sochu a zároveň přináší nové pojetí. Panna Marie zde už nesedí na trůně, ale je umístěna blízko země. Navíc jsou také dva truchlící andělíčkové, kteří podtrhují tragiku situace. Jeden z nich dokonce ukazuje na Kristovu trnovou korunu a dívá se přímo na diváky.



Annibale Carracci, Pietá, 1600.

Do Carracciova obrazu se promítají jak díla římské renesance, tak odkazy na antiku. Tělo Krista například vyzdvihuje klasickou mužskou krásu, tak jako to známe z dochovaných soch z období antiky. Obraz tak nejen prezentuje konkrétní biblický moment, ale zapojuje se do širšího dialogu s obrazy minulosti.



< David LaChapelle, Pieta, 1985.

Pieta jako symbol hluboké vyjádření zármutku a ztráty proniká do současného umění i dnes. Její neustupující přítomnost se shoduje s Warburgovým studiem patosu. Pieta si totiž podobně jako symbol nymfy a její vyjádření energie ženskosti, zachovává emotivní sílu napříč kulturním a historickým změnám.

V Pietě se emotivní síla projevuje na jednu stranu skrz fyzická gesta - Marie je něžná a drží Kristovo mrtvé poraněné tělo. To se shoduje s Warburgovým zájmem o to, jak pohyby těla, spíše než výrazy tváře, přenášejí hluboké emocionální stavy. I Kristovo ochablé tělo, které leží často ve specifické poloze je možné chápat jako formuli zármutku, která byla často přetvářena v historii umění.

Scéna Piety přestože primárně odkazuje k biblickým motivům, odráží univerzální lidskou zkušenost. Gesto Marie podobně jako mrtvé Kristovo tělo hovoří napříč věky. Pieta nejen reprezentuje specifický biblický okamžik, ale také se zapojuje do širšího, přes časové hranice sahajícího dialogu o lidském utrpení a soucitu. Nemusí tedy představovat pouze náboženské téma, ale může přinést současnou interpretaci. Kombinaci emočního patosu piety společně s prvky popkultury a současného životního stylu použil například David La Chapelle.

Tento fotograf proslul svými extrémně barvitými konceptuálními a kýčovitými fotografiemi, ve kterých kombinuje prvky ze současné populární kultury s historickými a náboženskými odkazy. V mnohých dílech reinscenuje a reinterpretuje klasické křesťanské motivy. Ikonografie přetváří do současné vizuality a vytváří tak nová provokativní díla.

> David LaChapelle, Courtney Love: Pieta, 2006.

LaChapelle původně studoval malbu na střední škole. Brzy však začal experimentovat s fotografií, kdy zprvu kreslil a maloval do negativů. V relativně útlém věku začal pracovat v uměleckém prostředí. Jako první byl najat v New Yorku pro Interview Magazine Andyho Warhola. Začal pracovat jako módní fotograf a později se věnoval více umělecké volné tvorbě.[16] V roce 2006 se přestěhoval se na Havaj, kde pracuje na uměleckých projektech a zcela opustil prostředí komerční fotografie.

Ve své tvorbě se vrací k řadě známých děl z historie umění. Několikrát reinscenoval zrození Venuše, například v díle *Rebirth of Venus.* Silný vliv na něj má katolická ikonografie. Byl dítětem litevských emigrantů a zřejmě strávil dětství v prostředí s náboženskými symboly a obrazy. Tento vliv je zřetelný jak v jeho nejnovější tvorbě, tak v sériích, se kterými se zapsal do širšího povědomí veřejnosti. V sérii *Jesus is My Homeboy* figuruje Ježíš v moderních scénářích a je zobrazen v interakcích s lidmi z podsvětí nebo žijícími na okraji společnosti.

LaChapelle tak kontrastuje současný život a náboženství. Hojně do jeho ikonografických reinterpretací pronikají také LGBTQ+ témata. Je zřejmé, že LaChapelle nepoužívá křesťanskou ikonografii pouze pro její tradiční náboženský význam, ale transformuje ji, aby zahájila polemiku s moderním způsobem života. La Chapelle se ve své tvorbě vrátil k tématu piety vícekrát. Jednou také v ranné fázi své tvorby, kdy negativy ještě ručně koloroval.

[16] CHAPELLE, Davida La. Biografie. Dostupné z: https://www.davidlachapelle.com/davidlachapelle-about.


HEAVEN
CHAPEL
HELL
FAITH
HOLY BIBLE

Vliv pop-artu a komerční módní fotografie, tak původní fascinace malířským uměním je zřejmý v jeho sérii *Heaven to Hell*. Do této série patří také jedna z fotografií pracující s tématem piety. Je na ní vyfocená americká rocková zpěvačka Courtney Love. V náručí drží bezvládné tělo muže. Přestože je umístěné na nemocničním nosítku, končetiny odkazují k poraněním po ukřižování. Zpěvačka vzhlíží vzhůru a má polohu těla typickou pro pannu Marii. Její oblečení a líčení naopak odkazují k její identitě rockové hvězdy.

Má rozcuchané blonďaté vlasy, silné líčení a modré šaty, které sice barvou odkazují k typickému oděvu pro Marii. Odhalují zpěvačce však dekolt i ramena. Scéna se odehrává v místnosti, která působí napůl jako ložnice vyzdobená lacinými náboženskými předměty a napůl jako cela, ke které odkazuje mříž v okně a prostá žárovka visící ze stropu. Zeď je pomalovaná jako krajina evokující rajskou zahradu. V popředí snímku je blonďaté dítě hrající si s písmenkovými kostkami, které jsou poskládané do nápisu HEAVEN TO HELL, neboli z nebe do pekla. Dítě má ruku na písmenku T, a klade tak důraz na druhou polovinu nápisu - *do pekla*. Navazuje přímý oční kontakt s divákem.

Přestože je snímek na stránkách LaChapella uveden pod názvem *Courtney Love: Pieta*. Lze stejnou fotografii na internetu nalézt ještě pod druhým jménem *Kurt Cobain & Courtney Love*. Snímek tak přímo odkazuje na smrt manžela zpěvačky, hudebníka Kurta Cobaina. Vzhledem k tomu, že je fotografie známá pod dvěma názvy, můžeme číst její obsah dvojím způsobem. Na jednu stranu se jedná o osobní vyjádření ztráty a smutku, které je bezprostředně spjato s osudy obou hudebníků. Na druhou stranu ikona piety v

kombinaci s rockovými hvězdami odkazuje k univerzální výpovědi reflektující současný kult celebrit a jejich vliv na společnost.

Tělo muže, kterému z ran po ukřižování po končetinách skapávají kapky krve, přináší intenzivní emoce rezonující univerzálně. Kristovo tělo je v tomto pohledu možné chápat jako typickou formuli patosu. Jeho poloha je horizontální v úplném uvolnění. Má zavřené oči a volně padající nebo protažené paže, naznačující buď fyzické poranění na kříži nebo bezvládnost v důsledku smrti. V neposlední řadě hraje důležitou roli v této poloze také zakloněná hlava symbolizující posmrtnou bezvládnost. Na této fotografii se póza týká Kurta Cobaina. Nicméně je univerzálně platná.

Fotografie nejen zachycuje osobní tragédii, ale zároveň reflektuje širší sociokulturní fenomén. Frontman skupiny Nirvana se pro své hudební nadání a předčasnou smrt stal ikonou pro mnoho mladých lidí. Bylo by možné říct, že je dokonce považován za mučedníka rockové hudby.

V tomto ohledu je možné v díle objevit paralely i k dalším obrazům. V příští kapitole budu mluvit o fenoménu smrti básníka. Obraz z roku 1856 Henryho Wallise zachycuje mladého talentované básníka Thomase Chattertona, který spáchal sebevraždu ve věku 17 let. Portrét zobrazuje Chattertona v póze smrti na posteli, podobně jako pieta odkazuje k tématu smrti a mučednictví. Oba aspekty jsou zakotveny v evropské umělecké tradici.

LaChapelle reflektuje tuto fascinaci tragickými hrdiny a mučedníky, kteří se stali symboly určité generace. Toto znovuobjevení a reinterpretace tradičních motivů mučednictví a



< Bozika Radjenovic, Pieta, 2013..

smrti v nových kontextech ukazuje, jak umění přetváří staré narativy, aby vyjádřilo současná společenská a kulturní dilemata.

Bozika Radjenovic je umělkyní pocházející z bývalé Jugoslávie a pracuje multimlediálně, často i s pletenými objekty. V jedné ze svých fotografických prací, navazuje na obrazovou tradici piet.

Umělkyně sebe sama na fotografii zachycuje v interaktivní performance. Jako postava nedefinovaného pohlaví drží ve svém náručí pletený oblek. Scéna evokuje tradiční pietu. Důležitá je zde také symbolika červené vlny, která může odkazovat na kristovu krev. Nepodstatnou roli hraje také také přítomnost klubka vlny u nohou postavy držící bezvládný materiál. Vlákno může odkazovat k pupeční šňůře a propojení matky s dítětem. Podobně také samotné pletení odkazuje k ženské práci a domácnosti. Radjenovic tak využívá tradiční náboženský narativ v moderním kontextu a rezonuje s tématy genderu a vyjádření.

Mrtvý básník

Idealizace trpících umělců se stala běžnou v období romantismu a pronikala do výtvarného umění. Melancholie a sebevražda v tomto pojetí byly ukazovány jako něco vznešeného. Inspirací pro umělce nebyly jenom literární postavy jako mladý Werther nebo Ofélie. Kult se rodil i okolo skutečných umělců, kteří se stávali kvůli svým tragickým koncům ikonami. Například Thomas Chatterton se stal jedním z archetypů tragického konce uměleckého génia.

Anglický básník se narodil jako pohrobek učitele. Díky svým předkům, kteří byli kostelníci se však měl možnost během svého dětství vzdělávat a dostal se také ke sbírkám se starými texty. Brzy se nadchnul pro středověkou literaturu, a tak začal padělat středověké básně a další dokumenty. Část z nich prodal a některé se mu podařilo publikovat pod autorstvím fiktivního mnicha z 15. století Thomase Rowleyho. Mistrně ovládl středověkou angličtinu, a tak vytvořil falza, kterými oklamal i znalce. Dlouho proto jeho spisy, i přes určité preromantické cítění, které obsahují, platily za originály. Na prahu dospělosti se Chatterton vydal do Londýna, kde se chtěl živit jako básník. I přes svou pilnou činnost však časopisy jeho práce odmítaly. Finanční potíže a pochyby ohledně uměleckého působení nakonec vedly k tomu, že se otrávil arsenem. Knihy s jeho básněmi začaly vycházet až po jeho smrti. Rychle si získaly na popularitě a Chatterton se stal symbolem mučedníka, který obětoval svůj život pro vášeň k umění. Jeho osud fascinoval mnoho lidí z literární oblasti.

Výrazně k popularizaci kultu básníkovy smrti přispěla také malba prerafaelity Henryho Wallise z roku 1856. Na obraze je mrtvý básník ležící na posteli skromného půdního pokoje. Okolo něj jsou rozeseté nepublikované role s rukopisy. Vedle něj stojí lahvička od arsenu.

Chattertonova postava je zobrazena v téměř sakralizující póze připomínající Krista. Podobně jako v klasických vyobrazení piety, je jeho tělo mírně vykrouceno, paže visí bezvládně dolů, hlava je zakloněna a oči přivřené. Wallis tak podvědomě v divákovi vyvolává pomyšlení na mučednictví. V tomto pojetí se Chatterton stává světec umění. Jeho smrt byla důsledkem oddanosti uměleckému řemeslu a kráse. S tím koresponduje také fialová nebo modrá barva (obraz existuje ve dvou variantách) kalhot na obraze, která symbolizuje duchovnost.[17]

Obraz obsahuje i řadu dalších detailů, které představují romantizující a idealizovaný pohled na smrt. Okolo mrtvého těla umělce jsou vyobrazené jeho rukopisy. V tomto ohledu se umění, smrt i nesmrtelnost propojují, neboť básník může žít dál ve svém díle. Obraz *Smrt Chattertona* tak představuje romantickou fascinaci smrtí. Smrt v tomto ohledu ale není povýšena na pouhý estetický motiv, stává se předmětem sakrální úcty.

Tělo mrtvého básníka představuje ikonu uměleckého utrpení a je možné jej chápat jako zástupný prvek. Může plnit podobnou funkci pro umělce, jako obrazy světců pro věřící. V tomto ohledu Chatterton pro umění položil to nejvyšší možnou oběť - svůj život.

[17] STONEAMAN, Claire. „The Romantics and Death Relics." *Birmingham Teacher*. 9. listopadu 2019. Dostupné z: https://birminghamteacher.wordpress.com/2019/11/09/the-romantics-and-death-relics/.





< Henry Wallis, The Death of Chatterton, Tate version, 1856.

Wallis Chattertona v obraze svatořečí. Jako příklad skutečného umělce, který pro svou tvorbu trpí a je ochoten zaplatit i vlastním životem.

To může platit také v přeneseném slova smyslu. Obraz zobrazující Chattertonovu smrt totiž byl reinterpretován i v rámci postkoloniální kritiky a postavení umělců nezápadního původu. Příkladem může být tvorba britského umělce nigerijského původu Yinky Shonibara. Ve své tvorbě často reinterpretuje známé scény - ať už historické nebo z výtvarného umění a používá při tom figury a artefakty s pseudotradičními africkými vzory.[18] Přestože se jeho umělecká praxe zaměřuje na více disciplín, důležitou roli v jeho tvorbě hraje fotografie. Ta mu umožňuje reinterpretovat motivy typické pro západní uměleckou historii a literaturu.

Autor byl v roce 2004 nominován nu Turnerovu cenu. V té době otevřel řadu velice úspěšných výstav v Sydney, New Yorku nebo ve Washingtonu D.C.. Ve svých reinterpretacích hojně využívá látky s africkými vzory. Tkaniny však, jak sám autor upozorňuje, netvoří autentické africké kulturní dědictví. Jedná se o textilie, které byly navrženy v rámci koloniálního obchodu a byly jako první vyráběny Nizozemci pro trh v Indonésii. Shonibare tak odkazuje použitím těchto látek ke kulturnímu významu, který byl marketingově vytvořen uměle. Divák ze západu automaticky vnímá látky a jejich vzory jako typicky africké. Ty však ve skutečnosti s tímto kontinentem mají pramálo společného.

Autor se zabývá kolonialismem i v trojrozměrných instalacích. Jedním z jeho nejznámějších objektů je velká dobyvatelská loď

[18] SHONIBARE, Yinka MBE. Biografie. Dostupné z: https://yinkashonibare.com/biography/.



Yinka Shonibare, Fake Death Picture (The Death of Chatterton– Henry Wallis), 2011.

umístěna v láhvi, která byla původně vystavena na Trafalgarském náměstí. Fotografické dílo, které přímo navazuje na tematiku britského námořního vítězství a bylo společně představeno na stejné výstavě, je reinterpretace Chattertonovy smrti. Pod názvem *Fake Death Picture* reinscenuje slavné dílo prerafaelitského malíře. Zachovává při tom celkem přesně kompozici původní malířské předlohy, obohacuje však obraz o pro asociaci Afriky charakteristické prvky, jako jsou pestrobarevné vzorované látky a oblečení.

Chatterton je na fotografii oděn do košile, která má oranžové a zelené vzory a tyrkysové kalhoty se žlutými koly. Mrtvý básník je i v této verzi s bílou pletí. Na hlavě má však nasazenou paruku. Tuto pokrývku hlavy je možné číst jako odkaz na imperialistické ambice

a přetvářku, které jsou s koloniální minulostí Británie neodmyslitelně spjaty.

Shonibare představil fotografii na výstavě v Yale Center of British Art, kde v dalších dílech rozpracovával téma Lorda Nelsona. Pravděpodobně na mořeplavce a vojevůdce odkazuje i na této fotografii, neboť má básník v této verzi nasazenou imperialistickou paruku, tak jak ji nosil i Nelson.

Shonibare ve svém tvorbě dlouhodobě kritizuje britský kolonialismus a imperialismus. Rozpracovává důležité milníky britské historie a obohacuje je o odkazy na africkou diasporu. V tomto je odkaz na smrt Chattertona zajímavý. Fotografie totiž



nejen, že reinscenuje známý obraz, ale také jej zásadně reinterpretuje. V novém pojetí ztrácí obraz konotace s romantismem a romantickou smrtí. Bílý muž s parukou odkazující na jeho původ ve vyšší společnosti oděný v pseudoaftických látkách poukazuje na bohatost společnosti, která z velké části vyrostla na krvi a potu národů, které byly opomenuty.

Mučedník se stává svědectvím o krvavé historii britského impéria. V tomto ohledu není básník obětí vlastní tragédie, ale tvoří zástupný symbol pro vyjádření utrpení celého národa. Jeho smrt vyjadřuje metaforu konce poklidné existence afrických národů, která byla zničena koloniálním vpádem. Další rovinu obrazu přidávají látky, které jsou africké pouze na oko. Přidáním rádoby afrických vzorů do oblečení Chattertona, který na fotografii leží v pozici tradičně připisované mučedníkům, Shonibare poukazuje na to, jak britský imperialismus formoval a deformoval identitu kolonizovaných národů.

Formule patosu mučedníka Shobinarovi umožňuje komunikovat určité hlubší významy, které jsou spjaté s historií naší společnosti. Dekonstrukce historického narativu a předložení nové interpretace, která odráží složitost postkoloniální zkušenosti, navíc také odráží to, jak jsou tyto historické narartivy do vizuálního umění promítány a neustálým opakováním znovu a znovu stvrzovány.

< Sam Taylor-Johnson. Soliloquy II, 1998.

Mučednickou reinterpretaci smrti básníka je možné najít také v dílech dalších autorů. Příkladem může být anglická fotografka Sam Taylor-Wood, která je nyní známí spíš pod jménem Sam Taylor-Johnson. Umělkyně spadající do skupiny Young British Artists ve


TROTSKY
IS DEAD



< Václav Jirásek, Básníkovo lože, 2015.

své tvorbě často zkoumá lidské emoce a vztahy mezi nimi. K tématu ikon se vrací hojně. Na konci devadesátých let vytvořila sérii *Soliloquy.* Na v pořadí druhém snímku z této série zobrazuje muže ležícího v typické pozici mučedníka na gauči. Podobně Wallisův Chatterton je oděn v sepraném béžovém triku a modrých kalhotách. Pod touto hlavní fotografií je navíc umístěna panoramatická scéna zobrazující interakci několika postav v prostoru pompézního paláce. Uspořádání odkazuje na formát renesančních oltářních obrazů a jeho hlavní panel obsahující ve spodní části predellu s výjevy ze života světců. Taylot-Wood tak odděluje člověka na fotografii od dalšího dění. Může tak odkazovat k emočnímu prostoru, rozdílu mezi duchovním a fyzickým, stejně jako vědomým a nevědomým.

V českém prostředí je možné najít formuli patosu mučedníka u Václava Jiráska. Sám říká, že reaguje na velké množství ruských umělců, kteří tragicky zahynuli sebevraždou. Paradoxně z těchto smrtí existuje mnoho záznamů. Jejich uctívání může vyjadřovat obdiv ke smrti, sebevraždě ba dokonce i špatnému konci.

Fotografie tak tvoří komentář k obecnému vztahu k životu a jeho hodnotě. Vizuálně snímek nenavazuje jenom na Chattertona, ale je možné v něm nelézat také odkazy na mortální ikony spojené s křesťanstvím a Ježíšem Kristem po vložení do hrobu.

Jiráskova reinterpretace navazuje přímo na kult mrtvých básníků také v tom, že lze ve snímku najít také bezpočet posmrtných fotografií umělců. Je možné ji tak číst i jako ironickou narážku na ruský panteismus smrti. Básník, který sám sebe romanticky



Miles Altridge, Venus Etcetera, 2021.

zavraždí, je to zrcadlo lidskému nihilismu. Podobně jako tomu může být například u ruské rulety.

Výše jmenovaní fotografové odkazují přímo na obraz Chattertona. Formuli patosu s nepřímou citací je však možné najít u nespočtu dalších fotografů. Příkladem může být například také americký fotograf Miles Altridge. Na svých fotografiích vytváří svět imitující prostředí Barbie hraček a ironicky tak oslovuje téma žen v domácnosti. Tělesnou formuli mučedníka předvádí na snímku Venus Etcetera. Přestože se může zdát z názvu, že autor odkazuje k Venuši, poloha těla, zakloněná hlava i z gauče visící paže i rozházené květiny odkazují k romantické smrti básníka.

*O*félie

Postava Ofélie je známá z Hamleta Williama Shakespeara. Ve hře představuje Poloniovu dceru, která je do Hamleta zamilovaná. Hamlet ve snaze zabít z pomsty svého strýčka bodne nůž do závěsu. Nechtíc při tom Polonia, který za závěsem stál, usmrtí. Když je Hamlet vzápětí poslán do zahraničí, Ofélie ztrátu otce ani milovaného muže neunese, a utopí se. Ve hře je znázorněna jako křehká osobnost, která ztrátu svých blízkých neunese a volí smrt utonutím. Od 17. století, kdy byl její příběh napsán známým anglickým dramatikem, se objevila v nespočtu reinterpretací v různých uměleckých formách.

Zájem o její postavu neutichá. Její symbolika tragické nevinnosti a zranitelné krásy se stává formulí patosu, která komunikuje mnohovrstevnatě. Na jednu stranu je Ofélie často zobrazovaná v kontextu přírody obklopená květinami. Tyto prvky zdůrazňují její mladistvou čistotu a spojení s přírodními sílami, což je typické pro vizuální formuli nymfy. Na druhou stranu je Oféliin příběh tragický a představuje, jak později na příkladu podrobně vysvětlím, mučednictví. Její smrt je výsledkem duševního zlomu a zrady ze strany těch, které milovala. To ji staví do role mučednice, která trpí a nakonec umírá kvůli své lásce a věrnosti. Ztělesňuje tak také oběť, což je klíčový prvek mučednického narativu.

Brown píše, že Ofélie je postava s nestabilní psychikou, a proto poskytuje ideální téma pro zobrazení proměnlivosti. To je jeden z důvodů, proč se k ní ve své tvorbě opakovaně vrací Ana Mendieta.



Ana Mendieta, Flower Person, Flower Body, 1975.

Umělkyně se nezabývá pouze fotografií, ale je zaměřená multimediálně. Narodila se na Kubě a ve své tvorbě se zabývala vztahem těla a krajiny. Vytvářela při tom landartové projekty, performance i fotografie. Nejvíce se zapsala do povědomí širší veřejnosti svým projektem siluet, kdy vytvářela otisky svého těla v přírodních materiálech jako byl například písek nebo bláto. Její dílo lze úzce chápat v propojení s jejími životními osudy. Autorka se narodila sice v kubánské Havaně, ale ve dvanácti letech byla odeslána se svou starší sestrou do USA. Zde později studovala umění na univerzitě v Iowě.

Dlouhodobě se zabývá tématy, které jsou spojené s vykořeněním a hledáním identity. Příroda v jejích dílech hraje důležitou roli a odkazuje k spojení s rodnou zemí. Díla, se kterými své tělo

instaluje do krajiny nebo do půdy, je možné chápat jako vyjádření touhy po spojení s matkou zemí a místem odkud pochází.[19]

Mendieta tak přímo reaguje na ustálené vzorce spojované s ženstvím. Historicky bylo totiž vnímání mužů a žen formováno představou binárních opozic. Ženy byly často považovány za iracionální a emocionální, spojené s přírodou a domácím prostředím, zatímco muži byli vnímáni jako racionální, moderní a veřejně aktivní. Ovládnutí přírody bylo jedním ze základních stavebních kamenů moderní společnosti. Příroda byla sice opěvována pro svou krásu a užitečnost, ale zároveň byla kultivována pro lidské účely. V myšlenkových vzorcích, které odrážely hiearchické a patriarchální hodnoty, tak mohla být kladeno rovnítko mezi ženu a přírodu jako pasivních k vykořistění určených zdrojů.[20]

Nymfa je zobrazovaná jako ženská bytost spojená s přírodním prostředím. Můžeme ji tak vnímat jako symbolickou reprezentaci jak ženy, tak přírody. Obě jsou idealizovány, ale zároveň ovládány a marginalizovány.

Mendieta zkoumá téma týkající se ženského těla a jeho spojení s přírodou. Na fotografii se nenachází lidská postava, ale je tam pouze silueta, kterou tvoří květy plovoucí na hladině vody. Jsou zde hmatatelné odkazy jak k nymfě a k jejímu propojení s přírodou, tak k pomíjivosti a smrti.

---

[19] *Estate of Ana Mendieta*. Galerie Lelong & Co., [cit. 7. 6. 2024]. https://www.galerielelong.com/artists/estate-of-ana-mendieta.

[20] PARKER, Roszika, POLLOCK Griselda. Old mistresses: women, art and ideology. Reprinted. London: Bloomsbury Academic, 2022. Bloomsbury Revelations. ISBN 978-1-350-14917-5.

Podobně komunikuje také malba Johna Everetta Millaise, která je bohatá na symboliku a zároveň nese detailní zobrazení přírody s hlubokým významem. Květiny okolo těla bezvládné Ofélie symbolizují její čistotu, nevinnost i mládí. Zároveň jako typické symboly, které se používají na vanitas zátiší připomínají krátkověkost a smrt. Ztvárnění společně s květinami poukazuje i v souladu s dějem Hamleta ke křehkosti a bezmocnosti Ofélie. Je zobrazena jako pasivní oběť okolností. Její tělo je bezvládné a odevzdané osudu. Na rozdíl od mučednických postav, které umírají pro věc, ve kterou věří, je její osud tragický důsledek ztráty smyslu života. V tomto ohledu je možné číst Millaisův obraz na šovinistické úrovni. Smrt Ofélie není aktem odvahy, ale aktem zoufalství v důsledku ztráty mužských vzorů v životě (otce a milého).

Brown vnímá vyobrazení Ofélie jako znak patriarchátu, který zobrazuje ženu v ponižující pozici. Vzhledem k výkladu postavy, jak byla napsaná Shakespearem, můžeme vnímat Ofélii jako sice zdravou na těle, ale narušenou na mysli. Reprezentuje tak transformaci vnímání sebevraždy nikoliv jako hrdinského činu, ale jako znak duševní poruchy.

„V dílech jako je Ofélie od Millaise je napětí mezi tím, co obraz znamená a co znázorňuje, kde zpráva o hrdinské smrti je ztracena ve prospěch erotického a invalidního zobrazení ženy. Sebevražda, kdysi znamení ženské hrdinnosti, je nahrazena znakem ženskosti samotné, i když i v Shakespearově textu je smrt Ofélie symbolicky nejednoznačná. (...) V mnoha obrazech Ofélie v devatenáctém století je racionální motiv pro sebevraždu nahrazen ponižujícím motivem spojeným s nemocí, slabostí a rozpadem osobnosti.



John Everett Millais, Ophelia, 1851-1852.

Identita ženy je ještě více zpochybněna a trest je trvale a patriarchálně ustanoven. Vizuální vyprávění o sebevraždách žen, jako je Millaisova Ofélie, interpretuje a konstruuje sebevraždu jako součást skryté identity ženy: nedokonalé, proměnlivé, slabé, rozdrobené.“[21]

Pokud byla, jak píše Brown, Ofélie zbavena racionálnosti a hrdinství k tomu, aby se stala ponižujícím motivem pro ženskou slabost. Je možné symboliku oslovit. Redukce Ofélie na pouhé plující květiny je podobným aktem.

Mendieta odmítá prezentaci ženské krásy. Z pasivního objektu dělá pouhý otisk pasivního objektu, kterému skutečně nezbývá nic

[21] BROWN, Ron M. *The Art of Suicide.* Londýn: Reaktion Books, 2001. ISBN 978-1-86189-105-1. s.181

jiného než plout na povrchu hladiny vody do absolutního rozpuštění. Mendieta takto dlouhodobě komentuje ženská těla. V jejím pohledu už ztrácejí zcela svou tělesnost. To lze číst jako subverzivní akt, ve kterém těla stávají symbolem oběti patriarchálních struktur. Vědomě při tom odkazuje nejenom na ženská těla, ale také na přírodu samotnou.

Nymfa jako metafora ženy v přírodě může být vnímána jako vyjádření boje za ochranu jak ženského, tak přírodního světa. Ze symbolu éterické sexuality se tak může stát v novém pojetí symbol pro boj za osobní nezávislost. Vyobrazení ženy i přírody jako pasivních a k exploataci určených objektů může v subverzivním pojetí poukazovat na hluboké sociální a ekologické problémy.

Ofélie se tak stává mučednicí nikoliv v kontextu fyzické smrti, ale jako symbol mučednice, která byla obětován pro snižující motiv ženského pomatení a slabosti. Odstraněním ženského těla ze snímku umocňuje téma znovuzrození a rozkladu.

Mendieta odstraňuje doslovnou přítomnost těla a nahrazuje ji abstraktním, přírodním elementem, který poukazuje na efemérní, proměnlivou podstatu lidské existence. Odvrací tak pozornost z konkrétního (krásného) těla na jeho duchovní a symbolickou reprezentaci. Tímto přístupem odmítá tradiční způsoby zobrazení ženského těla jako objektu a místo toho nabízí meditaci o spojení mezi člověkem a přírodou, životem a smrtí. Staví se tak do protikladu k tradičním patriarchálním narativům. Aktivně zde tělo redefinovala jako zdroj síly a tvůrčího vyjádření.

Naopak téma psychické nestability a slabosti je možné vnímat zase v Ofélii amerického fotografa Gregoryho Crewdsona. Umělec je proslulý fotografiemi, které navazují na filmový svět. Jeho snímky jsou pečlivě inscenované, často vytvářené na uměle postavených lokacích. Takový styl práce je technicky mimořádně náročný. Fotografie spoluvytváří celý tým scénografů, osvětlovačů a herců.

Obrazy bývají zasazené do prostředí předměstí amerických velkoměst. Přestože se na jeho snímcích často neděje přímo nic speciálního a zobrazují obyčejné až každodenní scény, oplývají napětím. Divák má pocit, že je svědkem neobvyklého momentu. Buď bezprostředně před nebo po tom, co se odehraje nestandardní událost.

Fotografie z roku 2000 zobrazuje na Crewdsonův typický rukopis o něco více neobvyklou scénu. Na snímku je zatopený obývací pokoj amerického domu. Uprostřed ve vodě pluje tělo ženy. Je oblečená v bílé noční košilce, která na zakalené tmavé vodní hladině tvoří odraz. Má otevřené oči a dívá se vzhůru.

Zaplavený dům působí, jako kdyby se odehrála přírodní nebo jiná katastrofa. V pozadí nad schody jsou pověšené fotografické portréty, které vyvolávají dojem, že v domě původně žila rodina. Žena plující na hladině je také na fotografickém portrétu v rámu vzadu na zdi vedle manžela a dcery. Skrze okno do místnosti dopadají teplé sluneční paprsky večerního nebo ranního slunce, která katastrofické scéně dodává zvláštní nádech naděje.

Pečlivě komponovaný snímek obsahuje mnoho detailů, které mohou pomoct interpretovat, co se na scéně odehrává. Na



< Gregory Crewdson, Untitled, 2000/2001.

konferenčním stolku před pohovkou je odložená kniha, sklenice s vodou a nádoba s prášky. Ty by mohly odkazovat k tomu, že žena nepřišla o život při katastrofě, ale že se otrávila. Při druhém pohledu je však evidentní, že odložená sklenice je plná vody, což by mohlo odkazovat k tomu, že se možná chtěla otrávit. Žádné prášky však vodou nezapila. Na schodech, které sahají nad hladinu vody jsou odložené bílé papuče. Papuče vypadají jako když si člověk před bazénem sundá pantofle, než si jde zaplavat. Jako kdyby si je žena stihla sundat, než vstoupila do vody. Zde se otevírá možnost interpretace, že žena na fotografii není mrtvá, ale pouze na hladině pluje. Nepřítomný výraz tak nemusí odkazovat ke smrti, ale pouze ponoření do snového světa.

Přestože tuto fotografii Crewdson přímo nenazval Ofélií a také o ní v tomto kontextu nemluvil, zdá se, že zcela cíleně pracuje s odkazy, které se k příběhu této literární postavy vážou. Detaily, které fotografie obsahuje vybízejí k zamyšlení nad emočním stavem. Prášky na stole nemusí odkazovat k fyzické nemoci, ale mohou představovat medikamenty užívané v psychickém onemocnění. Pocit úzkosti vyvolávají také fotografie na zdi. Jako by žena v katastrofě, která se odehrála přišla o manžela a dceru a nyní truchlila. Zaplavená místnost, která působí jako surreálný prostor, nemusí odkazovat ke skutečnému místu. Může podobně představovat také duševní prostor, ve kterém se žena nachází.

Crewdson Ofélii umisťuje do zcela konkrétního prostoru. Jedná se o obývací pokoj obyčejného amerického domu, ve kterém žijí lidé, kteří nejsou nijak zvlášť zámožní. Crewdson tak odkazuje na



Tom Hunter, The Way Home, 2000.

klasické téma, ale posouvá je do kontextu současnosti, reflektující odcizení a téma hledání identity v prostředí zmatků moderního světa.

Interpretace fotografie skrze příběh Ofélie odkazuje k zájmu Crewdsona o spojení tradičních vizuálních tropů s moderními vyprávěcími technikami fotografie. Shakespearova Ofélie zemře ve stavu psychického zmatku utonutím. Její smrt je chápána jako moment hlubokého truchlení a ztráty.

Podobných konotací využívá také fotograf Tom Hunter. Ve své sérii *Life and Death in Huckney* zobrazuje zde život v bývalé průmyslové



IULIAN, BAT, DEVIL

Nicholas Kahn a Thomas Selesnick, Iulian, Bat, Devil, nedatováno.

části Londýna, která se v 90. letech stala centrem nezávislé hudební scény. Opuštěné sklady a tovární haly se přetvořily v hřiště pro generaci, která nacházela útěchu v hudbě a občas také v drogách.

Ofélie, která se po prohýřené noci vrací domů a padá do jednoho z přítoků řeky, se stává symbolem pro téma ztráty a deziluze. Hunter tuto formuli patosu využívá, aby vytvořil obraz generace, které

hledá smysl v troskách průmyslové společnosti.

Podobně pro vyjádření současných ekologických katastrof využívají téma Ofélie fotografové Nicholas Kahn a Thomas Selesnick ve své sérii *Dreams of the Drowning World*. Scény reagují na přírodní neštěstí způsobené člověkem. Na inscenovaných portrétech lidí plujících ve vodě se svými každodenními předměty vytvářejí svět plný strachu a nejistoty. Pro vytvoření takových konotací nepoužívají jenom estetickou podobnost s Ofélií. Cíleně pracují s aspekty, které jsou s touto postavou nevyhnutelně spojené - melancholie, ztráta, opuštěnost, nevyhnutelný konec.

Patos Ofélie je možné vnímat jako nadčasový motiv, který nabízí velký prostor pro reinterpretace. Může se při tom dotýkat různých témat, která jsou v současnosti palčivá. Z hlediska genderové perspektivy může fungovat jako nástroj pro narovnání nebo upozorňování na historické křivdy. Problemaitzace tradičních rolí žen a feministická rovina tématu, však z daleka není jedinou významovou polohou, kterou na sebe může patos Ofélie navazovat. V širším pohledu se totiž stává symbolem obecné lidské bezmoci čelící destruktivním silám moderního světa. Její motiv vyjadřuje pocity ztracenosti a neschopnosti stavět se na odpor problémům, které zdaleka přesahují rámec individuálních možností jedince. Ofélie se tak stává univerzálním symbolem pro existenciální strach a nejistotu člověka, který je uvězněn v chaosu moderního světa a událostí, nad nimiž ztrácí kontrolu.



Milosrdnice

Témata, která vyjadřují univerzální touhu po altruismu a empatii, vystupují v umění jako klíčové prvky pro vyjádření širších sociálních a etických ideálů. Výrazný emotivní apel, který směřuje k vzbuzení odezvy ve formě charity a milosrdenství je hmatatelný v mnohých tématech. Péče o blízké, chudé nemocné nebo opuštěné odráží lidskou schopnost soucitu a solidárnosti. Sem spadají také témata spojená s mateřstvím. Mateřství, jakožto hluboká forma péče a oběti, je zobrazeno v mnoha kulturních i historických kontextech. Slouží nejenom k vyjádření rodinné sounáležitosti, ale může odkazovat také k širší péči a s ní spojenými náboženskými a společenskými strukturami.

Obrazy známé jako *charitas romana* jsou jedním z takových příkladů. Jak popíši v následujícím textu, antický příběh dcery vyživující odsouzeného otce mlékem ze svého prsu, představuje téma oběti i péče. Obvyklejší ale jsou méně kontroverzní témata týkající se odkazu k péči o děti.

<Simon Marmion, Panna Marie s dítětem, vize sv. Bernarda,

Obrazy Madony jako matky Krista, byl jeden z nejobvyklejších motivů v dějinách umění až do 19. století, kdy došlo k smazání hranic mezi vyobrazením Madony jako svaté matky a jiných sekulárních žen matek. Obrazy mateřství nejsou vlastní jenom historii malby, ale je možné je nacházet také od počátků fotografie, zde však především z hlediska sekulární matky.

S tématem pracovala například již výše zmiňovaná průkopnice portrétní fotografie Julia Margaret Cameron, která v druhé polovině 19. století vytvářela romantizované snímky žen, které něžně kolíbaly své děti nebo těhotenská břicha. Tyto fotografie upevňovaly typické vyobrazení něžné matky. Zcela jiným způsobem vypráví o mateřství dokumentární fotografka Dorothea Lange, jejíž snímek s názvem *Migrant mother* se stal synonymem pro chudobu.

Přestože se tyto obrazy liší, lze v nich najít určité emoční formy, které jsou spojeny s představami týkající se mateřské lásky, oběti nebo péče. Warburg sice o mateřství jako takovém nikdy nemluvil. Jeho koncept byl však uplatněný některými akademiky pro zkoumání formule patosu, která se týká vyobrazení ženy s dítětem. Jutta Sperling se dlouhodobě zabývá ikonografickým významem kojení, v jednom z textů rekapituluje dějiny kojících Madon pomocí warburgovské pathosformel.

Upozorňuje na to, že podle psychologické interpretace warburgovských formulí patosu, jak ji například popisuje Goerge Didi-Huberman, mohou být formule patosu chápány jako *„freudovské symptomy schizofrenie západní kultury“*, které přežívají právě proto, že jsou potlačeny.



Julia Margaret Cameron, La Madonna Riposata Resting in hope, 1864.

Sperling proto vnímá mateřství jako opakovaně potlačený nanovo ožívající motiv, který je spojen s představami o péči, ochraně a oběti.

„(...) Moje studie klade důraz na zvláště živý „život" nebo „posmrtný



život“ kojící Panny Marie, jejíž „přání“ po uznání regresivních tužeb, které produkuje, nadále zůstávají potlačena. Pokud lze nabídku Panny Marie svého božského prsu, přetékajícího mlékem milosti a logosu, přirovnat k Warburgově Pathosformel, co je to „symptom“? Trvalé nepohodlí s

< Giovanni Battista Salvi da Sassoferrato, Madona a spící dítě, 1650.

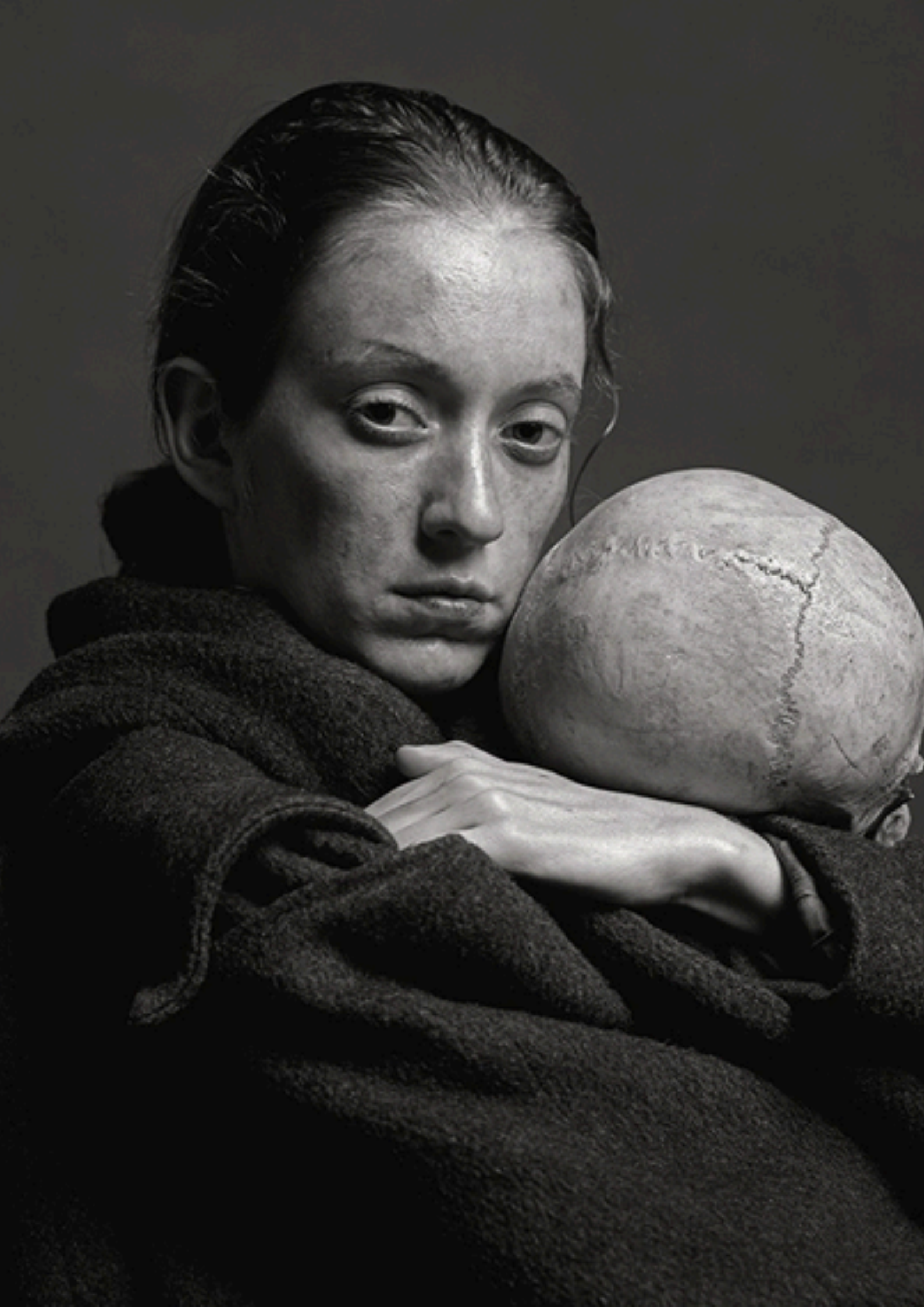
Freudovým hojně kritizovaným, ale stále hegemonickým příběhem o falické touze, nedostatku a ztrátě? Tuto otázku zde nelze plně zodpovědět...“[22]

Sperling ve svém textu částečně přijímá teorii Didi-Hubermana o potlačování určitých tužeb a jejich latentním projevování v obrazech. Když odkazuje k Freudově falické touze, myslí tím fázi psychoanalytického popisu vývoje. Falické stadium v psychosexuálním vývoji představuje období, ve kterém dominuje téma touhy a nedostatku. V této fázi není možné dosáhnout objektu touhy.

Sperling tak naznačuje, že by gesto nabízení prsu v umění mohlo být projevem takové potlačené touhy ve společnosti nebo kultuře v důsledku nedostatečného společenského uznání regresivních (instinktivních) emocí. Právě rozpor mezi instinktivními lidskými potřebami a sociokulturními normami tvoří potřebu po neustálém znovuopakování a znovuožívání motivů. Kojící prso tak bylo vždy natolik tabuizované, že neustále „vyplouvá“ v obrazech. Sperling znovuobjevování kojícího prsu vnímá jako symptom širšího společenského neklidu a neuspokojenosti.

Sperling poukazuje také na to, že akt nabízení mléka lze číst také na erotických a sociálních úrovních. V případě Madon kojících Krista překračuje kojení samotnou mateřskou funkci a stává se nástrojem fyzické a duchovní výměny mezi diváky a dílem. Naopak v kontextu feminismu se v současném umění stává kojení feministickým aktem, který nabourává patriarchální pojetí ženskosti a mateřství. Prso v tomto ohledu má také historicky

[22] SPERLING, Jutta. The Anachronic Madonna Lactans: Impersonations of the Nursing Virgin by Cindy Sherman. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. 2021, (84), 408-440. ISSN 2569-1619. Dostupné z: doi:https://doi.org/10.1515/ZKG-2021-3005 s. 411



< Ivan Pinkava, Salome, 1996.

přesné konotace a může tvořit neutichající obrazové téma zájmu. Gesto nabízení prsu může být neustále nově interpretováno a otevírá tak možnost pro uznání mateřství jako komplexního a vícevrstvého aspektu lidské kultury.

Mateřství jako formule patosu tak může sloužit k vyjádření hlubších sociálních a historických dynamik. Vizuálně nemusí být omezeno pouze na zobrazení matky se svým dítětem. Může zahrnovat širší spektrum nejrůznějších gest a výrazů, které mohou být spojené s rodičovstvím nebo péčí o dětskou bytost. Důležitým aspektem však je, že tyto obrazy rezonují s univerzální lidskou představou o péči, ochraně a přinášení oběti. Tato formule odkazující k mateřství může v závislosti na historickém a kulturním kontextu nabývat velice odlišných vizuálních forem.

Různorodě může být také interpretována od projevů svatého mateřství, které vychází z křesťanského chápání panny Marie až po moderní formy, které se mohou vázat třeba genderovým nebo sociálním otázkám. Patos milosrdnice se tak může inkarnovat do škály nejrůznějších významů. V krajním případě může být využit k vyjádření něčeho, co je zcela opačné. Takového principu využívá český fotograf Ivan Pinkava. Žena na snímku je vy typické póze Madony, má lehce sklopený zrak a tiskne k sobě něco, co by na klasické ikonografii, bylo tělo Ježíše. Fotografie se však nazývá *Salome* a odkazuje k biblické postavě, která bývá tradičně vyobrazována s hlavou Jana Křtitele. Tělo dítěte je zde nahrazeno lebkou. Příklad Pinkvaovy práce ukazuje, že lze užívat také významového kontrastu sloučením formule patosu, která je typická pro určitý typ obrazů s významem zcela protilehlým.



Absentující dítě

Autorka, která se od 70. let podílí svou fotografií na diskuzích o identitě, genderu a roli ženy ve vizuálním umění je Cindy Sherman. Vstoupila do širšího povědomí průlomovým souborem *Untitled Films Stills*. Fotografie v tomto souboru ukazují ženské postavy v opuštěných ulicích nebo rozvrzaných pokojích. V hlavní roli stojí vždy samotná Sherman. I přesto se však nejedná o autoportréty v klasickém slova smyslu. Autorka se transformuje pomocí převleků, masek a rekvizit do různorodých postav, které jsou typické pro americký film 50. a 60. let.Přestože se ve scénách nic speciálního neděje, působí snímky na diváky znepokojujícím způsobem. Pečlivě zinscenované charaktery zachycené v momentech působí jakoby vystřiženy ze součásti filmového nebo reklamního příběhu.

Soubor v Americe přispěl k první vlně feminismu 70. let. Zkoumání prezentace žen ve filmové vizuální kultuře bylo součástí debat o tom, jak je identita sociálně konstruována.

Sherman byla součástí hnutí, které vzešlo ve známost jako *Picture generation,* což byla skupina umělců, kteří v 70. a 80. letech 20. století v New Yorku experimentovali s médii jako fotografií a filmem. Kriticky reagovali na bombardování obrazovou kulturou. Známý kurátor Douglas Crimp popsal popsal tuto skupinu umělců nikoliv jako styl nebo hnutí. Využil pro vytvoření názvu slovo generace. To je důležité, neboť je vnímal jako první generaci, která byla od raného dětství intenzivně vystavovaná obrazům z různých médií.

< Cindy Sherman, Untitled #225,1992.

Skupina nebyla tvořená klasickými fotografy, ale spíše umělci, kteří využívali médium fotografie. Spojoval je zájem o vlastnosti reprezentace fotografie a její intertextualitu. Prostřednictvím procesů citace, výňatků, rámování nebo reinscenace tak zkoumali schopnost obrazů nabývat jiné významy. Obraz byl u této generace vnímán jako „palimpsest zobrazení" schopný nabývat nové a nové významy.[23] Umělci a umělkyně často využívali metody apropriace nebo opakování s cílem rekontextualizovat nebo kritizovat současnou vizuální kulturu. Manipulace a opakování existujících vizuálních forem v médiích lze chápat také jako moderní aplikaci warburgovských formulí patosu.

Picture generation si nekladla za cíl vytvářet originální a jedinečná díla, ale hledala pomocí replikování struktury významu. Jak Warburg i tato generace umělců soustředila svůj zájem okolo recyklace vizuálních prvků s cílem odhalit jejích skryté významy. Warburg vyhledával archetypální gesta, aby ukázal, jak mohou emoce promlouvat univerzálně obrazově. *Picture generation* zase zkoumala, jak populární obrazy formují podvědomí a kulturní identitu. Společně zdůrazňovali historickou kontinuitu a možnou transformaci vizuálních významů. Motivy dle jejich interpretace nejsou statické, ale mohou být neustále přeměňovány v návaznosti na jejich použití v nejrůznějších kulturách a dobách.

Tato generace umělců ve své práci nečerpala pouze z nedávné historie masově produkovaných obrazů. Sherman se například v souboru *History Portraits*, který vytvořila na sklonku devadesátých let, zabývala reinterpretací obrazů starých mistrů. I zde využívala

[23] FOSTER, Hal, Rosalind E. KRAUSS, Yve-Alain BOIS, B. H. D. BUCHLOH a David JOSELIT. Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus. V Praze: Slovart, 2007. ISBN 978-80-7209-952-8. s. 580

převleky, rekvizity, paruky a silné líčení k tomu, aby napodobila lidi a scény známé ze starých obrazů. Ve svém díle s názvem *Untitled #225* reinscenovala Botticelliho *Alegorický portrét ženy,* který zobrazuje ženu z profilu s odhaleným ňadrem, ze kterého stříká mléko.

Tento motiv si Sherman přisvojuje. Postava má v jejím podání také jedno odhalené prso. To však nepatří skutečně k jejímu tělu. Na první pohled je evidentní, že se jedná o umělou napodobeninu poprsí. Původní krajinu v Botticelliho originále nahrazuje roztažená záclona, za kterou se skrývá okno. To však neodhaluje žádný pohled do přírody. Je pouze vyplněné tyrkysovou barvou. Crčící mléko z umělého prsa i prázdné okno přispívají k divadelnímu efektu scény. Absence skutečného dítěte dále zdůrazňuje pocit podivnosti fiktivního prostředí, které Sherman předkládá. Navíc to celé vzbuzuje otázku, kde se dítě nachází.

Vysvětlení toho, kde se nachází dítě, nemůže poskytnout ani Botticelliho malba. Ta totiž také žádné neobsahuje. Zde nastává otázka smyslu původního díla, který může poskytnout určitý návod k tomu, jak na fotografii nahlížet. Malba je méně známá, což dokládá také to, že Christa Schneider, která se podrobně zabývala souborem *History Portraits,* nemohla najít předlohu, kterou Sherman užila.

Píše, že se původně předpokládalo, že se jedná o typickou „cranachovskou Madonu" s „botticelliovským copem".[24] Nebylo však možné dohledat jednoznačný vzor. K zmatkům mohl ještě

[24] SCHNEIDER, Christa. *History Portraits. Die Wiedergeburt des Gemäldes nach dem Ende der Malerei.* München:Paris:London: Schirmer /Mosel, 1995 ISBN 3-88814-770-0. s. 20



< Sandro Boticelli, Alegorický portrét ženy, 1480-1490.

přispívat prvotní dojem, že Sherman ve své fotografii vychází z obrazu kojící Madony nebo části obrazu „Lactatio Bernardi“ zobrazující zázrak, ve kterém byl svatý Bernard z Clairvaux krmen z prsou Madony.

Reprodukci díla je možné najít u Wilhelma von Bodeho, který detailně zpracoval Botticelliovu tvrobu. Píše, že obraz neodkazuje k Panně Marii, ale k světské ženě. Malba představuje portrét předčasně zahynulé oblíbenkyně bratra Botticelliova mecenáše Guiliana de'Mediciho Simonetty Vespucci.

Z této ženy se stal kult italské renesance a ideál krásy. Bode se domnívá, že byla malovaná z profilu, protože vycházeli zřejmě z medaile, která ji zpodobňovala.[25] Bode se dále k významu díla nevyjadřuje. Kojící světské ženy však mají v dějinách umění svůj význam. Akt býval spojován s představou milosrdenství. Ženy kojící chudé děti nebo dokonce dospělé byly vyobrazovány jako symbol altruismu. Jednalo se o motiv, který často pronikal do maleb.

Východiskem byl mýtus o ženě Pero, která chodila do vězení krmit svého otce Cimona. Cimon byl odsouzen k hladovění, a tak měla Pero jedinou možnost mu nosit potravu ve formě mléka ze svého prsu. Když byl její čin odhalen, dceřina oddanost na okolí natolik zapůsobila, že Cimon byl propuštěn. Příběh pochází z antiky, od renesance se však stal populárním tématem na obrazech a největší rozkvět zažil v období baroka. K nejznámnějším obrazům patří například verze od Caravaggia a Petra Paula Rubense.

[25] BODE, Wilhelm von. Sandro Botticelli. Boston Public Library. Berlin: Propyläen-Verlag, 1921. Dostupné z: https://archive.org/details/sandrobotticelli00bode/page/82/mode/2up



< Peter Paul Rubens, Cimon and Pero, 1630.

Přestože antický motiv zažil velké znovuzrození v období od renesance, je možné jej najít také ve středověké křesťanské ikonografii. Jedná se především o obrazy odkazující k legendě o sv. Bernardovi z Claivraux. Příběh vypráví o panně Marii, která nabídla mléko ze svého prsu zbožnému nemocnému mnichovi, který se následně uzdravil. Obvykle se tato scéna zobrazuje tak, že sv. Bernard klečí před Marií, která na něj z výšky vystřikuje mléko z prsu.

Motivy milosrdenství ve formě kojení mohou nabídnout kontext pro čtení, jak Botticelliho portrétu dámy, tak fotografie Cindy Sherman *Untitled #225*. Kompozičně se oba obrazy od tradičních

znázornění těchto motivů odlišují tím, že ukazují detail. Divákovi tak akorát není známo, do čí pusy proud mléka směřuje. Obraz Botticelliho tak lze číst jako klasický motiv *Roman charity*, projevu charity ve formě ženy z vysoké společnosti - naznačuje to zdobné oblečení i šperky, a její akt milosrdenství sdílením mléka.

O něco složitější je to s fotografií Cindy Sherman. Vše na této fotografii je projev umělosti - od plastového prsa, přes tyrkysově modrou v okně až po silné líčení vytvářející na pleti ženy hustou vrstvu. Sherman sice využívá motivy, které jsou klasicky spojovány s mateřstvím a obětavostí, ale obrací je do formy, která tuto představu narušuje a vyvolává otázky o uměle konstruované roli ženy ve společnosti i umění.

Pečovatelka se zde proměňuje do bizarní karikatury. Přes svou zdánlivou přímou vazbu na obrazové tradice Sherman přetváří motivy a otevírá je nové interpretaci. V tradičním umění je obraz kojení většinou prezentován s vážností a úctou, jako oběť sebe sama pro blaho druhého. Klasická formule patosu však v Shermanině podání nabývá na nových významech.

Přestože replikuje motiv důsledně - co do kompozice i obsahových složek a lze říci, že zůstává věrná originálu, její zobrazení již nelze číst jako akt láskyplné péče a sebeobětování. Fotografie vyznívá subverzivně a zpochybňuje idealizované formy ženskosti v umění.

Zatímco Sherman pracuje s ironií, ruská fotografka Katerina Belkina se zaměřuje na melancholické zkoumání role ženy při kojení. I ona využívá předlohy botticeliovské milosrdné krasavice a odstraněním dítěte ze snímku zpochybňuje tradiční role spojené s

< Katerina Belkina, Vesna, 2015.



mateřstvím. Absence dítěte na fotografii zdůrazňuje matku jako individuum, které není definováno pouze skrze mateřskou roli.

Vzniká dojem, jako by kojící žena mohla být celistvá pouze v momentě, kdy má v náručí dítě. Obě autorky odkazují k obrazové tradici, ve které byla žena vnímána z hlediska přírodní síly, která sídlí v jejím těle a dokáže vytvářet nový život. Tato síla se stala

generalizujícím prvkem. Vyjadřuje ženu zredukovanou na její reprodukční schopnost, ve které je esencializovaná na pouhou bytost, jejíž funkcí je přivádět na svět nové lidi.

Přestože fotografie od Sherman i Belkiny každá komunikují skrz jiný tón, jedna ironicky a druhá melancholicky, obě zosobňují historicky neexistující obraz ženy, která je matkou, zároveň však disponující individuální identitou. K tomuto vyjádření jim zásadně napomáhá formule patosu mateřství, která v divákovi automaticky vytváří otázku po tom, kde se nachází dítě.



Kojící revoluce

Jak může fotografie nabourat idealizované formy ženskosti a mateřství v umění ukazuje americká fotografka Catherine Opie. Autorka dlouhodobě zkoumá témata spojená s identitou a kolektivní pamětí. Zásadně přispěla svými fotografiemi také k diskuzi o mateřství a péči. Na toto téma vytvořila tři autoportréty z nichž třetí s názvem *Self-Portrait/Nursing* čerpá z ikonografie Madon.

V tomto autoportrétu zachycuje Opie sebe sama při kojení svého dítěte. Reaguje tak na celou historii obrazů, které se zabývají tématem mateřství a péče. Je nezodpovězenou otázkou, z jakého obrazu Madony Opie vycházela. Není jasné, jestli se jedná o přesnou předlohu nebo autorka „jenom" čerpá z žánru kojících Madon. Na tom však nemusí tolik záležet, neboť kojící Madony mnoho znaků sdílejí. Obrazy z pravidla představují Pannu Marii jako křehkou a jemnou ženu. Kromě jediného prsa, které odhalují, jsou cudně oblečené. Láskyplně ponořené do svého mateřství nabízejí své prso zdravím kypícímu Kristovi.

Tradičně se kojící Madonna z latiny nazývá *Maria Lactans*, případně z italštiny *Madonna del Latte*. Především v období pozdního středověku se vyobrazení těšilo velké oblíbenosti a soustředilo okolo dvou základních postav a to byla sama Madona a Ježíšek, někdy obklopení svatými nebo donátory. Kojící Panny Marie byly také populární téma domácích oltářů. To ilustruje duchovní význam Kristovy a přeneseně také Mariiny oběti. Zobrazení symbolizovala mateřskou péči a milosrdenství. Po tridentském

< Catherine Opie, Self-Portrait/ Nursing, 2004.

koncilu byla kojící Madona pro svou explicitnost shledána jako nevyhovující motiv a její popularita klesla.

Práce Opie reflektuje a přeměňuje tradiční formuli patosu. Sdílí s touto formou všechny zásadní znaky. Pro patos matky, tak jak jej známe ze středověké a raně novověké evropské ikonografické tradice jsou klíčové určité aspekty. Primárně jde o péči jako univerzální projev mateřství a lidskosti.

Z hlediska panenky Marie je důležité vedle tělesné výživy mlékem také symbolické duchovní vyživení. Mléko může navíc představovat paralelu ke Kristově krvi obětované pro spásu lidstva. Zpracovaná krev ve formě mléka tak může představovat v křesťanství odkazy k eucharistii a přijímání Kristova těla a krve. K tomu odkazuje také Joos van Cleve na obrazu *Kojící Madony*, když před ní umisťuje zátiší se sklenkou červeného vína. Stejně jako matka přeměňuje svou krev na životodárné mléko pro své dítě, Kristus obětoval svou krev na kříži, aby umožnil spásu lidstvu.

V tomto ohledu je na obrazech klíčová symbolika duchovní a morální podpory, kterou Panna Marie poskytuje lidstvu skrze Ježíše. Tato představa souvisí s pozicí Marie jako prostřednice mezi lidským a božským. Je skromná, pokorná a poskytuje milost a ochranu. Zobrazené vlastnosti jako obětavost, životadárnost, pokora a milosrdenství jsou pro patos formuli ve formě milosrdenství přirozeně vlastní. Opie všechny tyto aspekty ve své fotografii využívá. Zároveň ji obohacuje o odkazy z kontextu queer komunity.



Joos van Cleve, Kojící Madona, 1513.

Vkládá do fotografie řadu znaků, které jsou pro obrazy kojících Madon příznačné. Napodobuje formální kompozicí i držením těla. Směrem pohledu kopíruje klasickou kojící Madonu. Ať už jde o pozadí ve formě zdobeného látky, o pózu, ve které drží dítě, o

pohled, kterým ho zkoumá, nebo o pozici dítěte (mohutného, zdravím kypícího batolete, jemuž nabízí levý prs), všechny tyto tropy plně odpovídají konvenční obrazové tradici. Jsou zde však zároveň také aspekty, se kterými se v ikonografických vyobrazeních nesetkáváme, například tetování. Nezvyklé jsou rovněž její nakrátko ostříhané vlasy opálené ruce, které stojí proti úzu, ve kterém je Madonna často vyobrazována s velmi světlou pletí. Kontrast mezi pletí dítěte a silně opálenýma rukama dokonce evokuje myšlenku, jako by dítě držela v náručí žena tmavé pleti. Zároveň Opie cudně neschovává své tělo za vrstvami látky, ale je nahá. Její tělo dominuje snímku.

Až při delším zkoumání snímku, je možné si všimnout na první pohled ne příliš výrazné, byť relativně velké jizvy na hrudníku autorky. Jizva představuje nápis *Pervert*. Je pozůstatkem z focení portrétu, který Opie vytvořila v rámci série o deset let dříve. Jedná se druhý z trojice autoportrétů. Pod názvem *Self-Portrait/Pervert (1994)* navazuje na snímek, který vznikl jenom o rok dříve, s názvem *Self-Portrait/Cutting (1993)*. Na snímku odkazujícím k perverznosti, má odhalenou hruď a hlavu v černé nejspíše latexové masce a v pažích má zabodnuté jehly. Nápisem, který si vyryla do hrudi, poukazuje na to, jak jí označuje společnost.

Opie se identifikuje jako queer lesba a ve svém tvorbě se tím dlouhodobě zabývá. Na třetí fotografii, která vznikla jako první z celé sérii s podtitulem *cutting* - řezání, pracovala rovněž se zásahem do vlastního těla. Na zádech má vrytou dětskou kresbu zobrazující dvě ženy v sukních před rodinným domem. Kojícím portrétem tak dovršila sérii, která formálně navazuje na staré mistry.



Catherine Opie, Self-Portrait/ Cutting, 1993.

Dle informací na stránce MoMa v prvních dvou případech pracovala s odkazy na Hanse Holbeina.[26] Přestože není možné najít u nizozemského malíře přesnou předlohu, je možné mluvit o určité analogii děl. Holbein vytvářel portréty, které kladli důraz na detaily a charakteristiku osob.

[26] MUSEUM OF MODERN ART. „Catherine Opie.“ Poslední aktualizace 2023. Dostupné z: https://www.moma.org/artists/8190. cit. 1.6. 2024



Hans Holbein mladší, Charles de Solier, Sieur de Morette, 1434 - 1435.

Podobně jako Opie používal pozadí ve formě závěsů, která sloužila k dokreslení scény a převedení divákovi pozornosti k charakteru vyobrazovaných. Opie tuto metodu přejímá. Používá damaškové látky, které zdůrazňují kontury a vyzdvihují jak biologické, tak fyzické charakteristiky člověka na fotografii.



Catherine Opie, Self Portrait/ Pervert, 1994.

Odkaz k Holbeinovi je také patrný ve formálním zpodobnění vlastní postavy. Opie má na fotografii překřížené ruce. Ty hrají důležitou roli, neboť naznačují sebeovládání a klid. Dramaticky do zpodobnění vstupuje zahrnutím latexové masky. Vyjmutím svého obličeje se Opie zbavuje identity. To je o to patrnější, že jako

předlohu využívá portrétního malíře, který na obličej a mimiku kladl největší důraz. Analogii je možné také shlížet v tom, že Holbeinův muž na malbě drží dýku. Opie ve svých rukou nic nemá. K ostrému předmětu ale odkazuje vyrytý nápis na hrudi.

Opie navazuje na tradice portrétu, ale současně je transformuje a kritizuje. Její fotografická trilogie vrcholí ve snímku *Self portrait/ Nursing*, kde adaptuje tradiční formuli kojící matky. Její výraz v tváři a póza s dítětem vyjadřují intimitu a teplo, což je v souladu s obrazem „ideálního" mateřství. Tento dokonalý obraz se ve stejný moment narušuje.

Opie prezentuje své tělo obnažené a neevokuje v obraze cudnost ani stud. Poskytuje pohled na své tělo, které přijímá takové jaké je a nedává pozorovateli příležitost k jeho objektifikaci. Vybledlým nápisem, který je možné přeložit jako zvrhlík neodkazuje ke své minulosti. Poukazuje na to, jak ji část společnosti označuje - jako perverzní lesbu. Oproti tomuto předsudku bojuje patosem formule matky - její výraz v tváři a póza s dítětem vyjadřují intimitu a teplo. Obraz „ideálního" mateřství ve stejný moment narušuje.

Fotografie mimo jiné vyšla také v psychoanalytickém časopise *Lacanian ink* pod souborným názvem čísla *Jméno Otce*. Psychoanalytička Josefina Ayerza k tomu dodává, že kojení nutně vyvolává otázky po otci, které je spojeno s jeho absencí a s naším chápáním rodičovství. Dle jejího názoru má spojení Opie s Pannou Marií ještě hlubší souvislosti.

„Existuje mnoho způsobů, jak může žena otěhotnět, aniž by prošla pohlavním stykem. Co jiného by mohlo naznačovat červené bohaté

pozadí?“[27] Argumentuje, že z hlediska Lacanových teorií znamená Duch svatý vstup označujícího do světa. Falický signifikant jako příčina touhy nám umožňuje vstup do jiného života mimo ten biologický. V tomto ohledu má Opie s Madonou ještě něco společného, a to je její zázračné panenské početí. Podobně také mohlo být otěhotnění Opie způsobené alternativní cestou.[28]

Lesbický kontext fotografie tak může u určité části společnosti vyvolávat silné negativní emoce, což dále poukazuje na silně zakořeněné chápání genderových rolí. Tetování a krátký účes jsou znaky, které tradičně asociujeme s mužskou maskulinitou. V tomto ohledu je zřejmá touha Opie, která se zaměřuje nejen na osvobození matky, ale také na emancipaci jednotlivce samotného.

Kojící Madona, zosobňující ženskost jako bytost něžná, láskyplná, ale zároveň zranitelná a plachá, vychází z mužské konstrukce reality. Odkaz na možnost početí bez sexuálního aktu představuje další faktor, který narušuje patriarchální narativ tradičních Madon a klade důraz na vnímání matky, která může být silná, občas perverzní lesba držící kontrolu nad situací.

---

[27] LEBOWITZ, Cathy. Catherine Opie: Cathy Lebowitz interviews Josefina Ayerza. *Lacanian Ink: The-Names-of-the-Father* [online]. The Wooster Press, 2006, (27) [cit. 2023-01-17]. ISSN 2006. ISSN 1888301244. Dostupné z: https://www.lacan.com/lacinkXXVII9.htm

[28] Tamtéž.

Závěr

Diplomová práce se zaměřila na zkoumání formulí patosu v historickém umění a jejich využití současnými umělci ve fotografii. Byla rozdělena do tří hlavních kapitol týkajících se témat nymfy, mučedníka a milosrdenství.

Téma nymfy zkoumalo vyobrazení ženské sexuality a její role v dějinách umění. Na příkladech se ukázalo, jak umělkyně využívají tuto formuli patosu k tomu, aby přinášely tato témata do nových kontextů. Kapitola se zaměřila na práce především autorek, kdy bylo více pozornosti věnované Honey Long a Pure Stent, Elině Brotherus, Sally Man nebo Julii Margaret Cameron. Zaujetí autorek reinterpretací tohoto tématu vnímám jako určitou snahu přepracovávat dějinné křivky, kdy byly ženy vnímány jako součást umění především v pozici múz. Všechny umělkyně aktivně

pracovaly s tématem nymfy a jeho přenesení do současného světa k subverzí a nabouráním existujících významů.

Mučedník odkazuje v umění k tématu oběti. Zde se práce zaměřila na dva hlavní motivy. Jednak na mrtvého básníka, který odkazuje ke Kristově pietě a je možné vnímat ho mužský akt oběti. Jednak potom k Ofélii. Příklady ukazují, že téma mučedníka je pojímané velmi odlišně, zatímco v otázce básníka je možné jej číst jako hrdinský akt obětování se pro věc, ve kterou člověk věří. Téma Ofélie spíše představuje pohled na úmrtí na základě psychické nemoci nebo situace, ve které je člověk bezmocně zmítán okolnostmi.

Třetím tématem je téma milosrdenství a charity. Zde jsem se především zaměřila na téma spojené se ženami a mateřstvím. Bylo by možné ale zahrnout i další motivy sdílení a péče o druhé, včetně velice širokého tématu sdílení jídla. Práce se však zabývala extrémnějšími formami, které se prolínají skrze umění a to bylo ve vztahu ke kojení jak dospělých, tak dětí. Práce Cindy Sherman i Catherina Opie zde ukázaly, jak je možné pracovat s dlouze zaběhnutými formami k narušení představ o genderu.

Výzkumné otázky se týkaly způsobů, jak tradiční motivy ovlivňují současné umělecké praxe a jak umělci přetvářejí historické narativy, aby reflektovali moderní sociální a kulturní otázky. Z tohoto důvodu byla práce podpořena teoretickým rámcem, který zahrnoval analýzy a interpretace historických uměleckých děl. To umožnilo ukázat, jak přes použití stejných formulí patosu byl nekonfigurován konečný význam obrazů. Ukázalo se, že častým tématem pro aplikaci emočních vzorů je ke zkoumání genderových

otázek. To však nemusí být pravidlem. Téma mohou být využitá také z důvodů postkoloniální kritiky, tak jak tomu bylo i u Yinky Shonibara nebo k podpoření a stavění vlastních narativů pro příběh jako v případě Gregoryho Crewdsona.

Tato idea souzní s širšími trendy v současném umění, kde umělci recyklují klasická témata, aby kritizovali nebo reflektovali aktuální problémy. Takové přístupy zdůrazňují, že historické umělecké formy nejsou jen relikvie minulosti, ale aktivní účastníci probíhajících konverzací o kultuře.

Fotografové přinášejí klasické obrazy do současného kontextu a tím jim dávají nový význam. Od dob, kdy tyto malby vznikly, došlo k zásadním proměnám ve společnosti. Fotografie reinscenující malbu tak nabývají zcela nových významů a druhotně reflektují společenské a kulturní proměny, které se odehrály. Rekontextualizace děl tak může odrážet měnící se povahu lidské zkušenosti. V širším pohledu tak tato práce může pomoci lépe chápat procesy proměny současných kulturních krajin.

Zajímavým aspektem při zkoumání je také vztah obou médií - malby a fotografie. Po staletí tvořila malba funkci nejen svobodného uměleckého vyjádření, ale také nástroje, jak obrazově zachytit realitu nebo vizuální ideu. Vznik fotografie jako nástroje, který se ze své podstaty váže k referentu a nutně zobrazuje určitý výsek skutečnosti v určitém čase, mohl přispět k proměnám uvažování v malbě. Fotografie mohla tvořit jeden z faktorů, který umožnil malbě se odpoutat od reality a vydat se na cestu niterného vyjádření. Charles Baudelaire kritizoval fotografii za to, že je smrtelným nepřítelem umění, protože usiluje o přílišnou

realističnost a neumožňuje umělcům svobodně se vyjadřovat. Více než století po smrti tohoto myslitele je však vidět, že fotografie naopak umožňuje komunikaci důležitých emočních forem, které dříve přenášela malba. Je možné si tak uvědomit určitou kontinuitu obrazu, která se z malby může přesouvat intermediálně do fotografie.

Metodologie se dle mého názoru prokázala jako účinná. Warburg sice své vědění sdílel skrze přednášky a nikdy nedokončil své bádání v ucelené publikaci, tak aby poskytl krok po kroku návod jak metodu užívat. Jeho práce bazírovala především na osobní zkušenosti a něčem, co je možné nazývat „dobrým okem". Právě to však byla ve prospěch této práce. Metoda umožnila porovnání fotografií na základě emočních a tematických přenosů.

Práce představuje tři formule patosu, které shledávám v současné fotografii jako dominující. Zároveň bylo možné je představit na délce odpovídající požadavkům diplomové závěrečné práce. Tato práce by ale mohla v budoucnu být využita jako východisko pro další zkoumání. Zajímavé by bylo například hledat další formule patosu opakující se ve fotografii nebo by bylo možné si vybrat jednu a učinit ucelenější výčet autorů a autorek, kteří s tématem pracovali.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

ALEKSIUK, Natasha. *A Thousand Angles: Photographic Irony in the Work of Julia Margaret Cameron and Virginia Woolf.* Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal 33, č. 2 (červen 2000): 125-142.

BODE, Wilhelm von. *Sandro Botticelli*. Boston Public Library. Berlin: Propyläen-Verlag, 1921. Dostupné z: https://archive.org/details/sandrobotticelli00bode/page/82/mode/2up.

BAŽANT, Jan. *Božská nahota*. Praha: Academia, 2023. 376 s. ISBN 978-80-200-3311-6.

BECKER, Colleen. *Aby Warburg's Pathosformel as Methodological Paradigm*. Journal of Art Historiography Number 9 (December 2013). Dostupné z: https://arthistoriography.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/12/becker.pdf.

BROWN, Ron M. *The Art of Suicide*. Londýn: Reaktion Books, 2001. ISBN 978-1-86189-105-1.

ECO, Umberto. *Teorie sémiotiky.* 3. vydání. Praha: Argo, 2022. ISBN 978-80-257-3745-3.

FOSTER, Hal, Rosalind E. KRAUSS, Yve-Alain BOIS, B. H. D. BUCHLOH a David JOSELIT. *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus.* Praha: Slovart, 2007. ISBN 978-80-7209-952-8.

GORDON, Mary. *Sexualizing Children: Thoughts on Sally Mann*. Salmagundi, No. 111 (Summer 1996): 144-145. https://www.jstor.org/stable/40535995.

HUBBER, Laura. Angel of Uncertainty: *A Conversation with Photographer Sally Mann.* Getty, 4. března 2019. Dostupné z: https://www.getty.edu/news/angel-of-uncertainty-a-conversation-with-photographer-sally-mann/.

IMPETT, Leonardo a Franco MORETTI. *Totentanz. Operationalizing Aby Warburg.* Literary Lab Pamphlet, č. 16, 2017. Pamphlets of the Stanford Literary Lab, ISSN 2164-1757.

KESNER, Ladislav. *Trauma tíseň extáze prázdnota*. Formule Patosu 1900 - 2018. Plzeň: Západočeská galerie v Plzni, 2018. ISBN 978-80-88027-27-0.

LEBOWITZ, Cathy. *Catherine Opie: Cathy Lebowitz interviews Josefina Ayerza*. Lacanian Ink: The-Names-of-the-Father [online]. The Wooster Press, 2006, (27) [cit. 2023-01-17]. ISSN 2006. ISSN 1888301244. Dostupné z: https://www.lacan.com/lacinkXXVII9.htm.

PARKER, Rozsika, POLLOCK, Griselda. *Old Mistresses: Women, Art, and Ideology.* 1. vyd. London: Bloomsbury Academic, 2020. ISBN 9781350149175.

REIFOVÁ, Irena. *Slovník mediální komunikace*. Praha: Portál, 2004. ISBN 80-7178-926-7.

SCHNEIDER, Christa. History Portraits. Die Wiedergeburt des Gemäldes nach dem Ende der Malerei. München:Paris:London: Schirmer /Mosel, 1995 ISBN 3-88814-770-0

SPERLING, Jutta. *The Anachronic Madonna Lactans: Impersonations of the Nursing Virgin by Cindy Sherman*. Zeitschrift für Kunstgeschichte. 2021, (84), 408-440. ISSN 2569-1619. Dostupné z: doi:https://doi.org/10.1515/ZKG-2021-3005.

STONEAMAN, Claire. *The Romantics and Death Relics*. Birmingham Teacher. 9. listopadu 2019. Dostupné z: https://birminghamteacher.wordpress.com/2019/11/09/the-romantics-and-death-relics/.

INTERNETOVÉ ODKAZY

www.anamendietaartist.com

www.angelastrassheim.com

www.bozicaradjenovic.com

www.centrepompidou.fr

www.davidlachapelle.com

www.elinabrotherus.com

www.galerielelong.com

www.guggenheim.org

www.honeyandprue.com

www.ivanpinkava.com

www.junocalypso.com

www.kupferstich-kabinett.skd.museum

www.metmuseum.org

www.musee-orsay.fr

www.moma.org

www.sallymann.com

www.samtaylorjohnson.com

www.tate.org.uk

www.uffizi.it

www.vam.ac.uk

www.vjirasek.com

www.warburg.sas.ac.uk

www.yinkashonibare.com

JMENNÝ REJSTŘÍK

Altridge, Miles: 100.

Belkina, Katerina: 130–131.

Botticelli, Sandro: 40, 43, 45, 51, 69, 72, 126, 128, 130.

Bouguereau, William-Adolphe: 76.

Brotherus, Elina: 49–52.

Calypso, Juno: 52–53.

Cameron, Julia Cameron: 55, 67–70, 72,–74, 117–118, 143.

Caravaggio: 66.

Carracci, Annibale: 80.

Coubert, Gustave: 45, 48–50.

Crewdson, Gregory: 108, 111–112.

Dix, Otto: 57 –60.

Hunter, Tom: 112.

Chirlandaio, Domenico: 36.

Jirásek, Václav: 97–99.

Kahn, Nicholas: 113–114.

LaChapelle, David: 53, 81, 83, 86.

Long, Honey: 39.

Mann, Sally: 55–57, 60– 69, 74.

Marmion, Simon: 115.

Mendieta, Ana: 102– 106.

Millais, John Everett: 105, 106.

Opie, Katherine: 134– 138, 140, 141.

Pinkava, Ivan: 112.

Radjenovic, Bozika: 87 –88.

Rubens, Petr Paul: 129.

Sassoferrato, Giovanni Battista Salvi da: 120.

Selesnick, Thomas:

Sherman, Cindy: 124– 130.

Shonibare, Yinka: 93–96.

Stent, Pure: 39. 113–114.

Strassheim, Angela: 44–45.

Taylor-Johnson, Sam: 95.

Tizian: 60–62.

Wallis, Henry: 90, 93, 99.

Warburg, Aby: 6, 12, 18, 26.

Reinterpretace mistrovské malby ve fotografii
Teoretická diplomová práce
Kateřina Sýsová

Vedoucí práce: doc. Mgr. MgA. Tomáš Pospěch, Ph.D.
Oponent práce: doc. Mgr. Štěpánka Bieleszová, Ph.D.
Počet úhozů: 141 095

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie
Opava 2024