

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ

Filozoficko - přírodovědecká fakulta v Opavě

**TEORETICKÁ BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**Nahé dítě v současné fotografii**

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ

Filozoficko – přírodovědecká fakulta v Opavě

Institut tvůrčí fotografie

Anna Grzelewska

Obor: Tvůrčí fotografie

**Nahé dítě v současné fotografii**

**Naked child in modern photography**

Teoretická bakalářská práce



Slezská univerzita v Opavě

Opava 2015

Vedoucí práce:

MgA. Tomáš Pospěch Ph.D

**Abstrakt:** Práce analyzuje změny fungování obrazu nahého dítěte ve fotografii na příkladu prací Richarda Prince, Lewise Carolla, Wilhelma von Gloedena a Wilhelma Plüschowa. Analýza se týká otázek z oblasti teorie kultury, antropologie, historie fotografie a filozofie. Autorka předkládá tezi, že je obraz nahého dětského těla a jeho fungování ve veřejném oběhu zrcadlem pravidel, která panují v dané společnosti. Způsob fungování takovýchto obrazů se měnil spolu s kulturními změnami. Proces přenášení sexuálního tabu z ženského těla na dětské tělo je důležitým výchozím bodem pro diagnostikování současnosti.

**Klíčová slova:** tělo, akt, nahé dítě, tabu, Lewis Carroll, Wilhelm von Gloeden, Wilhelm Plüschow, Richard Prince, Garry Gross, Brockie Shields.

**Abstract:** Thesis is an analysis of changes in the functioning of the image of a naked child in photography on the example of the work of Richard Prince, Lewis Carroll, Wilhelm von Gloeden and Wilhelm Pluschow. The analysis concerns issues related to the theory of culture, anthropology, history, photography and philosophy. The author argues that the image of a naked child's body and its functioning in common circulation is a mirror for rules prevailing in the society. The functioning of such images changed according to cultural changes. The process of transfer of sexual taboo from the woman's body to the child's body is crucial point to start diagnosing contemporaneity.

**Key words:** body, act, naked child, taboo, Wilhelm von Gloeden, Wilhelm Plüschow, Richard Prince, Garry Gross, Brockie Shields.

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ  
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě  
Akademický rok: 2013/2014

**ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE**  
(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Mgr. Anna GRZELEWSKA**  
Osobní číslo: **F100803**  
Studijní program: **B8204 Filmové, televizní a fotografické umění a nová média**  
Studijní obory: **Tvůrčí fotografie**  
**Tvůrčí fotografie**  
Název tématu: **T: Nahé dítě v současné fotografii**  
Téma anglicky: **T: Naked child in modern photography**  
Zadávací ústav: **Institut tvůrčí fotografie**

Z á s a d y p r o v y p r a c o v á n í :

Analyza fenoménu kulturní změny fungování nahého těla dítěte ve fotografii, v populární kultuře a umění na vybraných příkladech.



Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná**

Seznam odborné literatury:

**Barthes Roland: Światžo obrazu. Wydawnictwo KR. Warszawa 1996**  
**Sontag Susan: O fotografii. Wydawnictwo Karakter. Kraków 2009**  
**Rosenblum Naomi: Historia fotografii ŗwiatowej. Wydawnictwo Baturo. Bielsko-Biaża 2005**

Vedoucí bakalářské práce: **MgA. Mgr. Tomáš POSPĚCH**  
Institut tvůrčí fotografie

Datum zadání bakalářské práce: **13. ledna 2014**  
Termín odevzdání bakalářské práce: **4. kvĕtna 2015**



Prof. PhDr. Vladimír BIRGUS  
vedoucí ŗstavu

V Opavĕ 8. prosince 2013

## *Poděkování*

*Děkuji MgA. Tomáši Pospěchovi Ph.D. za mnoho cenných rad a doporučení během tvorby této práce, profesorovi Vladimírovi Birgusovi za pozornost věnovanou diskutování o mých fotografiích a za inspiraci, kterou pro mě byly jeho přednášky a profesorovi Jindřichovi Štreitovi za přízeň a podporu, kterou mi dal. Ráda bych vyjádřila svou vděčnost MgA. Rafału Milachovi za jeho laskavost a nedocenitelnou pomoc při rozvíjení mých projektů.*

*Děkuji všem pedagogům Institutu Tvůrčí Fotografie za skvělý čas, který jsem s nimi během svého studia mohla strávit.*

*Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně za použití literatury a pramenů uvedených v seznamu použité literatury.*

*Souhlasím, aby tato práce byla zveřejněna v Univerzitní knihovně SU v Opavě, knihovně Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a na internetových stránkách Institutu Tvůrčí Fotografie.*

*Anna Grzelewska*

## OBSAH

ÚVOD	6
PŘÍPAD BROOKE SHIELDSOVÉ	9
TABU V KULTUŘE	20
PŘÍPAD LEWISE CAROLLA	22
PŘÍPAD WILHELMA GLOEDENA A WILHELMA PLÜSCHOWA	30
ZMĚNY ZVYKLOSTÍ V POLSKU PO ROCE 1989	47
ZÁVĚR	52
LITERATURA	54
JMENNÝ REJSTŘÍK	57

## ÚVOD

Fascinace fotografií na prahu třetího tisíciletí se zdá být vášní dosti perverzní - fotografové jsou „agenti smrti“,<sup>1</sup> zodpovědní za parcelaci světa voyeurů a dělají z nás „narkomany obrazu“,<sup>2</sup> díky všudypřítomnosti fotografie se hranice mezi reálným světem a umělou realitou simulakrum pomalu stírají.<sup>3</sup> Fotografie balancuje na hranici reality - obraz vždy poukazuje na to, co bylo před objektivem. Ačkoliv *punctum*, kontext této události, není očividné, mění se v závislosti na tom, kdo se dívá.<sup>4</sup> Během fotografování schází prostor, jako je tomu např. v případě malířství, na volnost představivosti osvobozené od skutečnosti. Tento aspekt, vlastní nejspíše pouze fotografii, nám poskytuje specifický pocit identity předmětu s obrazem. „*To, co fotografie do nekonečna opakuje, se událo pouze jednou; opakuje tedy mechanicky to, co se už nikdy nebude moci existenciálně opakovat. Na fotografii událost nikdy nepřesahuje sama sebe, k jiné věci; vždy přináší sbírku, kterou potřebuji, k věci, kterou vnímám.*“<sup>5</sup> Proces recepce se ale rozšiřuje, nezávisle na čase a prostoru, v kterých můžeme driftovat a hledat přitom, jako Barthes po smrti matky, „pravdivý“ obraz. Výjimečnost fotografie v tomto případě nespočívá v unikátnosti její formy, ale v přináležitosti do „paměťové banky“. Fotografie totiž představuje konkrétní okamžik, jediný svého druhu. Ale je tomu tak určitě? Přece divák, *Spectator*, tvoří další konfigurace významů zaznamenané reality. Čím blíže svého „muzea představivosti“ položí fotografie, tím pro něj bude „pravdivější“. Konečný status tak snímku nedává jeho objektivní vzhled, ale výběr sémantické variace nejvíce odpovídající divákovi. *Punctum*.

Pokusme se Barthesovu myšlenku vztáhnout na fotografii představující nahé děti. *Punctum* takovýchto snímků se týká něčeho velmi dráždivého, něčeho, co nás nutí odvrátit zrak. Kontroverze, které takovéto

---

<sup>1</sup> Barthes R., *Światło obrazu. Uwagi o Fotografii*, KR, Warszawa, 1996.

<sup>2</sup> Sontag S., *W Platońskiej jaskini*, in: Sontag S. *O fotografii*, Karakter, Krakow, 2009.

<sup>3</sup> Baudrillard J., *Symulakry i Symulacja, Sic!*, Warszawa 2005.

<sup>4</sup> Barthes R., *Światło obrazu. Uwagi o Fotografii*, KR, Warszawa, 1996.

<sup>5</sup> Tamtéž, s. 9.

obrazy vyvolávají, velmi důrazně poukazují na absenci odstupu od obrazného představení skutečnosti s pomocí fotografie. Víra v pravdu fotografického obrazu nebyla zpochybněna ani technickou revolucí vyvolanou digitalizací a rozvojem technik manipulace s obrazem. Když zajdeme dále, můžeme se odvážit tvrdit, že čím více se ponoříme do Baudrillardovské hyperrality, tím silněji vystupují zákazy a strachy současné kultury. Pokud přijmeme postmodernistickou perspektivu, je postmoderna, civilizace, v které žijeme, světem simulakrů, symbolů, které neodkazují na nic jiného kromě sebe sama. Na místo ikony, dřívější představy Boha, vstupuje ikonka, tedy značka označující sebe sama. Jak to trefně vyjádřil prof. Czapliński, „*„Simulovat“ je předstírat, že máme něco, co nemáme. Není to ale běžné předstírání, protože simulace na sebe bere vlastnosti napodobovaného jevu. Výsledek simulace zpochybňuje rozdíly mezi „skutečným“ a „falešným“, mezi „skutečností“ a „představou“. Je to předstírání, které se stává pravdou, je to představa, která vytváří skutečnost. V éře postmodernismu se základní společenskou aktivitou stává produkce a výměna symbolů. Ale společnost už tuto produkci neovládá, symboly neustále obíhají v nekonečné výměně, uvádějí realitu do tekutého stavu. Končí možnost uspořádání světa, protože nepřetržitý oběh symbolů neumožňuje skládat události do jasných vztahů „příčina – následek“ nebo „symbol – význam“. Baudrillard nás přesvědčuje, že máme co dělat s procesem „nabírání reálnosti“ symboly. To by mělo být chápáno nejméně dvojitým způsobem: jako přijímání role, kterou doposud plnilo to, co bylo reálné, symboly, ale také jako vydávání se za realitu. Ale ve světě simulakrů už nelze odlišit kopii (představu) od originálu (světa jako takového): ve výsledku skutečnost nejen mizí, ale zapleveluje se do nekonečna odráženými představami, a smysl, zabraný symboly, je nám přebytečně vrácen.“<sup>6</sup>*

Proces ztráty odstupu od obrazové reality - napětí mezi tím, co je „opravdové“ a co „jako“ na jedné straně, a sexuální tabu na druhé, vede k tomu, že se obraz nahých dětí stává bitevním polem, na kterém se fotografie vrací ke svým ontologickým kořenům. Sexuální tabu je vedle tabu smrti

---

<sup>6</sup> Czapliński P., *Symulakry i symulacja, Baudrillard, Jean*, [online], „Wyborcza.pl“ 10.02.2006 [cit. 01.04.2015]. Dostupné z: <http://wyborcza.pl/1,75517,3158406.html#ixzz3IHnnACdp>

základním determinantem zásad platných v dané společnosti. Konflikty, které se objevují na rozhraní těchto světů, jsou zajímavým klíčem k pochopení současné kultury.

V této práci bych se chtěla zaměřit na změny ve fungování fotografií nahého dětského těla jako příkladu procesu emancipace obrazů, prostřednictvím popsání několika mnou vybraných fotografií.

## PŘÍPAD BROOKE SHIELDSOVÉ



fot. 1. Richard Prince, *Spiritual America*, 1983

Na výstavě „*Pop Life*“, v londýnské Tate Modern (01.10.2009-17.01.2010), se ocitla práce současného umělce Richarda Prince „*Spiritual America*“ představující hvězdu „*Modré laguny*“ Brooke Shieldsovou. Prince využil fotografii Garyho Grosse z roku 1976, která zachycuje nahou, tehdy desetiletou herečku. Ačkoliv byla fotografie obecně známá, po zásahu policie byla nahrazena portrétem už plnoleté hvězdy v plavkách. K tomuto zásahu došlo den před otevřením výstavy v důsledku ZPRÁV o výstavě,

kteře vyšly v tisku (*simulakr*). Mravnostní oddělení Scotland Yardu vydalo varování, že nahé zobrazení desetileté herečky Brooke Shieldsové může porušovat zvyklosti slušnosti. Tisková mluvčí Tate Modern potvrdila, že expozice byla „dočasně uzavřena“ a katalog k výstavě stažen z prodeje. Stačilo pouhé podezření, že dílo představené na výstavě může být vnímáno jako sexuálně provokativní. Zajímavé je, že samotná Princova práce byla vystavena také v New Yorku v Guggenheimově muzeu v roce 2007 na jeho retrospektivní výstavě, aniž by vyvolala větší kontroverze. Aby toho nebylo málo, na výstavě v Tate Modern se nacházely mnohem provokativnější práce (např. Jeffa Koonsa – „*Made in Heaven*“, velkoformátové fotografie zachycující umělce a pornoherečku La Ciccioline během sexuálních styků, a práce Cosey Fanni Tutti vystavená v ICA v roce 1976, která v rámci své umělecké praxe pracovala jako pornoherečka). Na tyto práce se žádný zákaz nevztahoval.



fot. 2. Richard Prince, *Spiritual America 4*, 2005, fotografie z výstavy *Pop Life*, Tate Modern 2010.

„*Spiritual America*“ je fotografie fotografie. Originální snímek,



pořízený komerčním fotografem Garym Grossem pro magazín Playboy do publikace „*Sugar'n'Spice*“. Fotografování se konalo v srpnu 1976 se souhlasem hereččiny matky. Brooke za účast na fotografiích získala honorář ve výši 450 dolarů. Shieldsová se po mnoho let snažila získat práva k fotografiím, neúspěšně.



fot. 3. *Pop Life*, katalog z výstavy, Tate Modern, 2010.

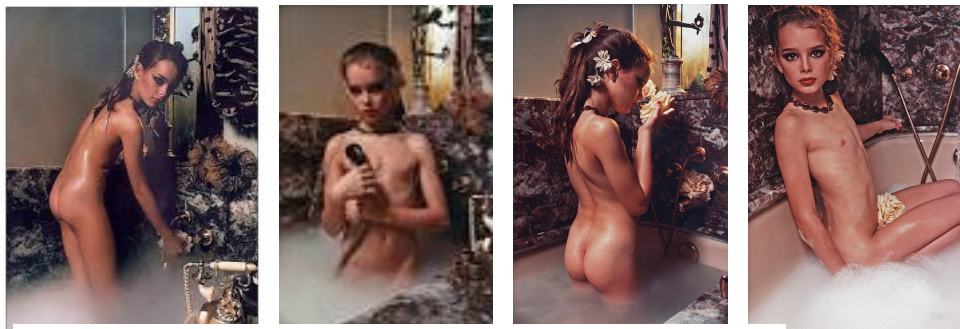
Co vidíme na snímcích Garyho Grosse z roku 1976? Téměř desetiletá dívka se koupe v exkluzivní koupelně, zařízené v retro stylu. Má silný makeup a pečlivě stylizovaný účes. Prstýnky z kadeří jsou sepnuty do koňského ohonu a ozdobené květy. Na krku má korále. Tělo holčičky je s nejvyšší pravděpodobností natřeno olejem, což zdůrazňuje kapky vody na její pokožce. Brooke stojí ve vaně naplněné vodou, z které stoupá pára. Opírá se o zeď. V jedné ruce drží houbu, druhou se opírá o mramorový parapet. Dívá se přímo do objektivu, bez prudérnosti prezentuje své nahé tělo. Nic nezakrývá. Náladové, žluté světlo zdůrazňuje atmosféru parnosti a horka. Koupelna, v které se modelka nachází, je luxusně zařízena - baterie v retro stylu, mramorové obložení stěn. V popředí, na vaně, vidíme sochu představující nahé ženské tělo oděné jen do náhrdelníku. Podobný náhrdelník má na sobě Brooke. Vzadu za modelkou se nachází druhá socha, také představující nahé ženské tělo, tentokrát ohnuté v extatické póze.

Co v takovém interiéru dělá malá, desetiletá holčička? Celá situace nenechává prostor pro pochybnosti, jestli jde o inscenovanou fotografii. Dokonce i kdybychom nevěděli, že byla pořízena fotografem po léta spolupracujícím s rodinou Brooke, je ze samotné osnovy fotografie vidět, že je pózovaná a na ní představená situace je fikce. Fikce, která nám toho více říká o intencích, představách fotografa, než o „skutečné“ Brooke.

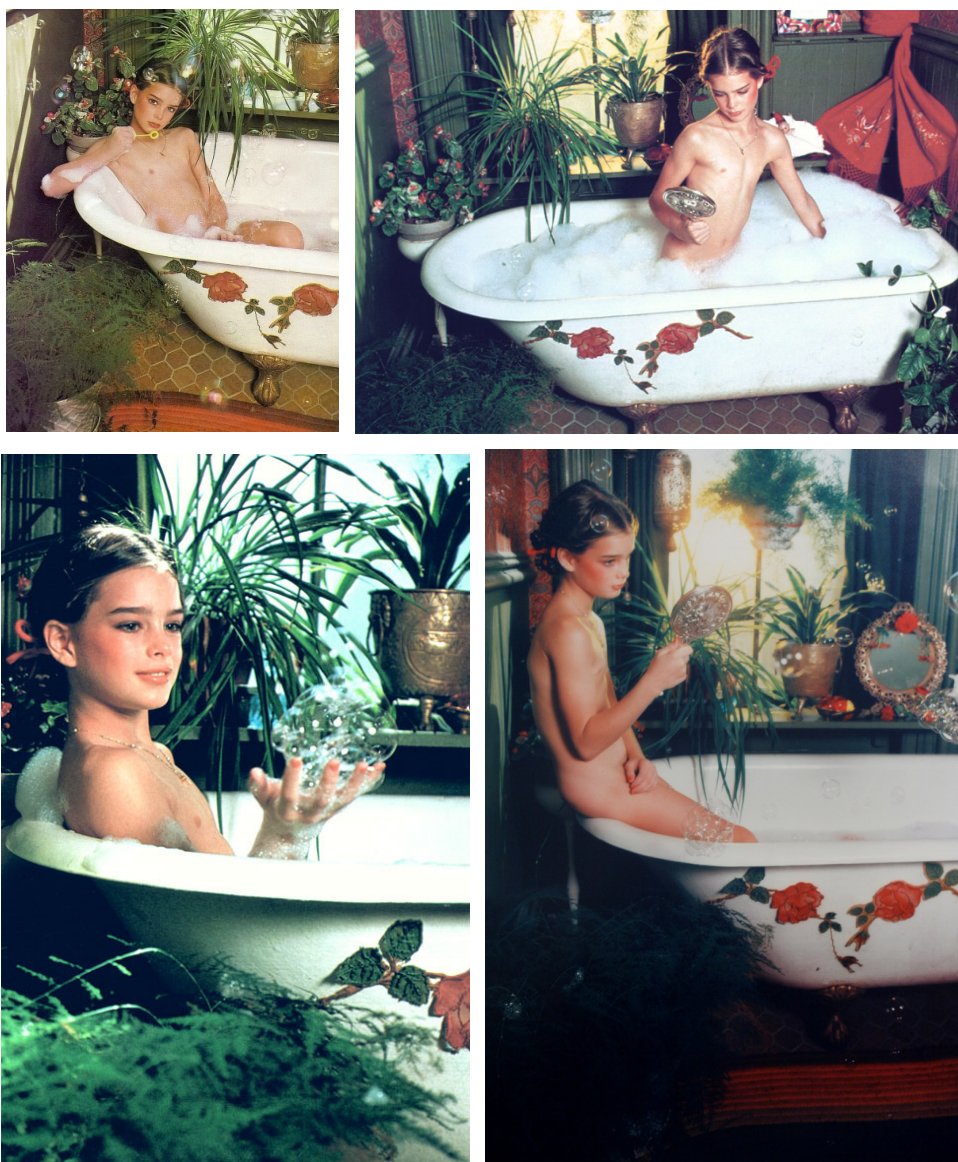


fot. 4. Garry Gross, *Brooke Shields: The woman in the child*, 1976.

Na tomto místě stojí za to podívat se šířeji na kontext, v němž se fotografie objevila ve veřejném oběhu. Jak jsem už psala, fotografování se konalo v roce 1976, kdy bylo Brooke deset let, ale publikování se dočkala teprve v srpnu 1978. Brooke se dostala na obálku „*Photo Magazine*“ při příležitosti propagace filmu mladého talentovaného režiséra Lousie Mallea „*Pretty Baby*“. Gross byl tehdy uznávaným reklamním fotografem z New Yorku. V oněch časech pracoval na projektu „*The Woman in the Child*“, v kterém chtěl ukázat dospívání dívek v ženskost jejich srovnáním s dospělými ženami.



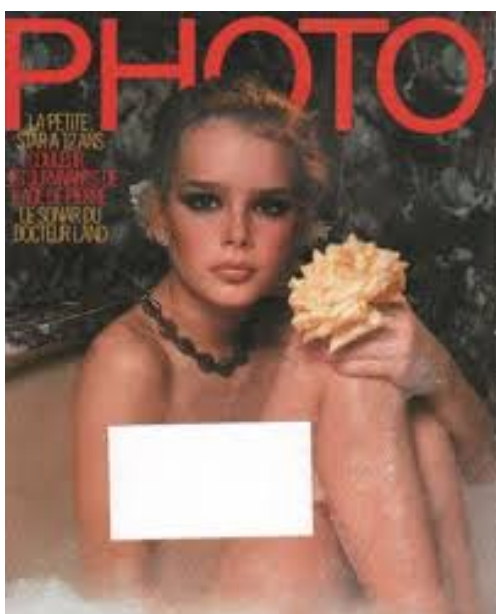
fot. 5. Garry Gross, *Brooke Shields: The woman in the child*, 1976.



fot. 6,7. Garry Gross, *Brooke Shields: The woman in the child*, 1976.

Brooke Shieldsová pózovala pro dvě inscenace, jak jako mladá dívka (fot. č. ...), tak jako nahá, stylizovaná jako dospělá žena (fot. č. ...). Odměnu ve výši 450 dolarů obdržela od časopisu „*Playboy*“, partnera Grosse v projektu. Matka Brooke podepsala s Grossem smlouvu a dala mu plná práva k fotografiím své dcery. Nejdříve vyšly v magazínu „*Little Women*“, a následně v „*Sugar and Spice*“ - titulu patřícím „*Playboyi*“. Velkoformátové reprodukce snímků byly také prezentovány Charlesem Jourdanem na 5. avenue v New Yorku.





fot. 6. Obálka časopisu *Photo Magazine*, 1978.

Vidíme tedy, že se toto kontroverzní fotografování dočkalo zveřejnění o několik let dříve, v magazínu patřícím mezi periodika s očividnými erotickými konotacemi (sic!), aniž by to vyvolalo větší humbuk. Teprve propagace filmu „*Pretty Baby*“, v němž Brooke hrála o dva roky později, spustila celou lavinu. Od tohoto okamžiku její kariéra nabrala na obrátkách. Film

Lousie Mallea vypráví o osudech malé dívenky *Violet* (Shieldsová), dcery *Hattie*, prostitutky z New Orleans (Susan Saradonová). Děj filmu se odehrává v roce 1917, v posledních měsících legální prostituce v *Storyville*, čtvrti červených luceren v New Orleans. *Hattie* je kurtizána pracující v elegantním veřejném domě vedeném starou, na kokainu závislou *Madame Nell*. Je matkou několikaměsíčního chlapce a dvanáctileté *Violet*. Jednoho dne přijde do domu, v kterém bydlí, fotograf *Ernest J. Bellocq* (autentická postava, v této roli Keith Carradine), který chce fotografovat zde pracující prostitutky.

*Bellocq* se stává stálým obyvatelem bordelu. Zamiluje se do *Violet*, která, opuštěná matkou, k němu přichází, aby se o ní staral. Film je dojmavou studií vztahu dospělého muže a dívenky. Je to podobenství o umění a životě, o umělci, který se dopustí chyby a zamiluje se do svého objektu, do podstaty, která je jeho výtvozem. *Bellocq* překračuje hranice, ne zvykové (v oněch dobách nebyly vztahy dospělých mužů s mladými dívkami ničím neobvyklým), pouze umění. Když se oženil s *Violet*, ztotožnil výtvar své představitosti s realitou a poukázal na bolestné, tragické nenaplnění.

Ačkoliv většina recenzí, které vyšly po premiéře, byly pozitivní, z filmu se stal skandál. Na kinopremiéře ve Velké Británii scény s účastí nahé

dvanáctileté Brooke Shieldsově cenzurovala BBFC.<sup>7</sup> Přesto vyšla v roce 2006 na DVD plná verze filmu.<sup>8</sup> Vincent Canby ve své recenzi pro New York Times napsal: „*Pan Malle, francouzský režisér... má ve své filmografii jisté kontroverzní filmy, ale v žádném, myslím si, neporušil konvence až tak, jako v tomto, a především z nesprávných důvodů. Ačkoliv se děj filmu odehrává v bordelu a prizmatem, přes který všechno vidíme, je Violet, která... se sama stává jednou z hlavních atrakcí Nel, není Pretty Baby ani o dětské prostituci ani to není pornografie.*“ Canby svou recenzi zakončil tvrzením, že *Pretty Baby* je „... nejnápaditější, nejinteligentnější a nejoriginálnější film roku.“<sup>9</sup> Obdobně kritik Chicago Sun-Times Roger Ebert napsal: „*Pretty Baby* byl v některých kruzích napaden jako dětská pornografie. Není jí. Je to evokace času a místa, smutné kapitoly Ameriky.“<sup>10</sup> V korespondenci s Jamesem Fermanem,<sup>11</sup> která se do značné míry týkala cenzorských zásahů do filmu, se Malle odvolává na inspiraci a život Bellocqa a na projekt „*Storyville Portraits*“ jako klíč k estetice filmu.<sup>12</sup> Příběh fotografa zamilovaného do dítěte, své modelky, sugeruje samozřejmě konotace s osudem klasika fotografie a spisovatele Lewise Carolla, jehož případ popíšu v další části práce.

Vraťme se ale k fotografii použité Richardem Princem v práci „*Spiritual America*“. Prince tuto fotografii použil v roce 1983, tedy sedm let po jejím vzniku. Brooke tehdy měla sedmnáct let, můžeme tedy říci, že malá dívka z Grossova snímku už neexistovala, zůstal jen její obraz, který už neměl své zastoupení v skutečnosti, *simulakr*. Obraz, který byl nositelem skupinových představ (Brooke Shieldsová byla „tváří osmdesátých let“, jak sama prohlásila v rozhovoru poskytnutém Marlo Thomasové v její televizní

---

<sup>7</sup> The British Board of Film Classification (BBFC), původně British Board of Film Censors, je organizace zodpovědná za klasifikaci a cenzuru filmů a některých her ve Velké Británii.

<sup>8</sup> Jiným filmem, který neměl tolik štěstí a byl odsouzen za šíření dětské pornografie, je *Maladolescenza* (1977).

<sup>9</sup> Canby V., *Movie Review, Pretty Baby (1978)*, „New York Times“, [online], 5. dubna, 1978, [cit. 01.04.2015]. Dostupné z

<http://www.nytimes.com/movie/review?res=EE05E7DF173EE573BC4D53DFB266838366>

<sup>10</sup> *Pretty Baby Brooke Shields Controversy*, [online], [cit. 01.04.2015]. Dostupné z

<http://apcsec.org/pretty-baby-brooke-shields-controversy/>

<sup>11</sup> *Pretty Baby*, w:British Board of Film Classification [online], [cit. 01,04.2015]. Dostupné z <http://www.bbfc.co.uk/case-studies/pretty-baby>

<sup>12</sup> Tamtéž.

show), symbolem sexu a nevinosti.<sup>13</sup> V tomto kontextu ho použil Prince. Tento umělec ve své tvorbě využívá obecně známé, „ikonické“ fotografie fungující v popkultuře. Přefotografovávají jí a dávají jí nový název mění jejich kontext. Při použití Grossových snímků jako materiálu pro vlastní práci je umístil do pozlaceného rámu a prezentoval bez jakéhokoliv komentáře ve výkladní skříni obchodu v čtvrti Lower East Side v New Yorku. Název čerpal z práce Alfreda Stieglitze z roku 1923, která představuje orgány vykastrovaného tažného koně. Umělec Brookin obraz popsal jako připomínající „*tělo ze dvou různých pohlaví, možná spíše z těla a hlavy, která vypadala, jakoby pocházela z jiného stvoření*“.<sup>14</sup> Krátce poté se Prince stal hvězdou současného umění a jeho práce s Brookinou podobiznou se v roce 1999 prodala v Christies za 151.000 dolarů.

V eseji pro katalog z výstavy „*Pop Life*“ z Tate Modern Jack Bankowsky, spolukurátor výstavy, popisuje Princův obraz následovně: „*Vlhká koupel rozhodně nezletilé Brooke Shieldsové ... Když nás Prince zve k prohlížení si flirtující Brooke Shieldsové, není jeho zájem jen vychutnávání si kluzké erotické dvouznačnosti obrazu, které provázelo vnímání tohoto díla v jeho původním kontextu... ale spíše hluboká fascinace historií dítěte celebrity.*“<sup>15</sup>

Princovi tedy šlo o SKUTEČNOU Brooke, právě ona, a ne obraz panující v „kolektivní představivosti“, zde tvořila sdělení. Obraz, který reprezentoval dítě, které už neexistovalo.... Čistý Baudrillardovský symbol, který se vztahuje k ničemu.

Od roku 1983, tedy od památné výstavy v Tate Modern, tato práce fungovala v uměleckém oběhu, aniž by vyvolávala větší skandál. Podílela se přitom na rozvoji Princovy kariéry na mezinárodní scéně, což potvrzuje zakoupení jeho kolekce do Muzeum of Modern Art v New Yorku. Garryho Grosse potkal jiný osud. Tento fotograf zesnulý v roce 2010, je známý právě

---

<sup>13</sup> *The Truth About "Pretty Baby" And Those Sexy Calvin Ads, From Brooke Shields*, (VIDEO), [online], [cit. 01.04.2015]. Dostupné z [http://www.huffingtonpost.com/2013/01/04/the-truth-about-pretty-baby-marlo-thomas-mondays-with-marlo\\_n\\_2410806.html](http://www.huffingtonpost.com/2013/01/04/the-truth-about-pretty-baby-marlo-thomas-mondays-with-marlo_n_2410806.html)

<sup>14</sup> Bankowsky J., Gingeras A., Wood K., *Pop Life: Art in a Material World*, Tate, London 2010, s. 32.

<sup>15</sup> Tamtéž.

díky kontroverzi, kterou vyvolala publikace fotografií nahé Brooke, a konfliktu odehrávajícím se na pozadí této události.

V roce 1981 se Brooke Shieldsová pokoušela zabránit dalšímu publikování fotografií (chtěla od Grosse odkoupit negativy), ale nedohodli se. Shieldsová ve výsledku žalovala Grosse o milion dolarů odškodnění, když tvrdila, že její matka souhlasila pouze s jedním zveřejněním a že jí další prezentace fotografií dostává do obtížné situace. Rovněž vyjádřila obavy, že snímky budou publikovány v morálně pochybném kontextu. Její právníci zabránili dalšímu zveřejňování do konce procesu. Gross proces vyhrál, Nejvyšší soud státu New York v odůvodnění rozsudku zohlednil smlouvu podepsanou matkou Shieldsové. Brooke se odvolala a dosáhla dočasného zákazu publikování fotografií. Nakonec po dva roky se táhnoucím procesem odvolací soud potvrdil, že se Brooke nemůže odvolávat na právo na zrušení smlouvy a že je právně vázána matčiným podpisem. Soud opětovně potvrdil Grossovo právo na volné využívání snímků v jiném než pornografickém kontextu. Po neúspěchu argumentů ohledně platnosti smlouvy změnili právníci Brooke strategii a zaútočili na Grosse za narušení soukromí Brooke Shieldsové. Herečka prohlásila, že zveřejnění fotografií jí stresuje a uvádí do rozpaků. Ovšem průběh herecké kariéry Brooke (účast na dalších filmech, v nichž vystavovala své nahé tělo, např. v hitu osmdesátých let „*Modrá laguna*“) oslabil věrohodnost tohoto argumentu. Bez ohledu na okolnosti soud uznal, že „*tyto fotografie nejsou sexuálně sugestivní, provokující nebo pornografické ani neimplikují sexuální promiskuitu. Jedná se o snímky pohlavně nedospělé dívky, která nevinně pózuje při koupeli.*“<sup>16</sup>Odmítl veškeré nároky Brooke Shieldsové a dal za pravdu Grossovi. Proces ho však finančně zruinoval a poškodil jeho dobrou pověst. Celá záležitost kromě toho zformovala vztah veřejného mínění k těmto fotografiím jako k „politicky nekorektním“, což ovlivnilo jejich další recepci.

Celá věc na několik let utichla, aby se znovu vynořila v roce 1983, kdy zmíněný Richard Prince přemluvil Richarda Grosse k prodeji práv k

---

<sup>16</sup> *Garry Gross (1937-2010)*, IconicPhotos [online], [cit. 01.04.2015]. Dostupné z <https://iconicphotos.wordpress.com/2010/12/08/garry-gross-1937-2010/>

využívání a reprodukování snímků Brooke Shieldsové z tohoto fotografování. Gross Princeovi prodal práva k fotografii na deset výtisků.

Dospělá Brooke Shieldsová se o práci Richarda Prince, stejně jako o spolupráci s Louistem Mallem, vyjadřuje velmi lichotivě. Svě zkušenosti se spoluprací s Mallem popsala během studií na Princetonu v práci *„The Initiation: From Innocence to Experience: The Pre-Adolescent/Adolescent Journey in the Films of Louis Malle, Pretty Baby and Lacombe Lucien“*. Oproti tomu se nikdy neshodla s Garrym Grossem, jehož považovala za spodinu a průměr.<sup>17</sup> Překvapivé může být, že pocity hlavní hrdinky události neměly vliv na fungování těchto prací na veřejnosti. V roce 1981 Nejvyšší soud v New Yorku uznal „nevinnost“ Grossových fotografií, nespatoval na celé této situaci nic, co by se mohlo podílet na „morálním pohoršení“ při užívání těchto snímků ve veřejném prostoru. Jeho rozhodnutí také neovlivnilo to, že fotografování produkovalo vydavatelství „Playboy“, ikonický magazín jednoznačně spojovaný s erotickým trhem. Lhostejný zůstal také k pocitům rozpaků a studu, které Brooke provázely, když fotografie vyšly. Až v roce 2010 Scotland Yard rozeznal vše, co je na Princeovu dílu potenciálně nebezpečné. Na díle, které je ve své podstatě kritikou „využívání“ dětí v zábavním průmyslu.

Chaos významů, jehož dokonalým příkladem je fotografie Brooke, se zdá být typickým „projevem“ Baudrillardovské tekuté reality.

Co se tedy v roce 2010 stalo, že samotné, Princem interpretované, snímky ztratily svou „nevinnost“? Odpovědi můžeme hledat v Bearthesovském punktu, ovšem ne chápaném individuálně, jako zkušenosti konkrétní osoby, spektatora, ale jako kolektivní zkušenosti. To, co se změnilo, je kulturní kontext fungování těchto fotografií. Změna, již tu jsme svědky, proběhla v posunu sexuálního tabu z ženského těla na tělo dítěte. Zveřejnění snímků nahé Brooke se zdá být modelovým příkladem této tendence.

---

<sup>17</sup> *Brookie Shields*, in: *Wikipedia*, [online], [cit. 01.04.2015]. Dostupné z [http://en.wikipedia.org/wiki/Brooke\\_Shields](http://en.wikipedia.org/wiki/Brooke_Shields)





fot. 7. Záběr z filmu *Pretty Baby*, 1978

Na co se na těchto fotografiích nemůžeme dívat? Proč v nás tělo nahé desetileté holčičky budí tolik emocí? Můžeme si dovolit tvrzení, že dokud dětské tělo nebylo sexuálním objektem, bylo možné se na něj dívat. „Zakázané“ oproti tomu bylo zobrazení ženské nahoty. V současnosti došlo k posunu sexuálního tabu ze ženského na dětské tělo. Tváří v tvář obrazům nahých žen jako základních nástrojů reklamy, které nás pronásledují všude, nás jejich nahota nejen přestává pohoršovat, ale vůbec jakkoliv zajímat. Oproti tomu obrazy nahých dětí v nás vyvolávají pohoršení, emoce, které dříve doprovázely vnímání klasických „dospělých“ aktů. Možná jsme dnes všichni pedofilové, proto se nesmíme dívat na fotografie nahých dětí...

Jiným klíčem k porozumění tomuto procesu je Baudrillardovská teorie emancipace obrazů - dítě na fotografii je stejně reálné, jako to skutečné. A dokonce více, plynule obíhající obrazy, simulakry, vytvářejí nový svět, který teprve prochází procesem určování pravidel fungování. Doprovodný chaos je integrální součástí tohoto procesu. Něčí vyfotografování se stává tím samým, jako „dotknutí“ se jej, překročením hranice tělesnosti. Obraz přestává být „virtuální“ a stává se „reálný“. Výsledkem je zesílení úrovně recepce, což se projevuje např. srovnáním nahoty se sexualitou v důsledku toho, že jsme ji zbavili jiných významů.

## TABU V KULTUŘE

Co tedy je tabu a jaké funkce v kultuře sehraává?

Tabu představuje hluboký a fundamentální kulturní zákaz, je to společenský výtvar, regulátor společenského života udržující kulturní dědictví, jehož porušení vede k spontánní a prudké reakci ze strany obecných zástupců této kultury, protože je jimi vnímáno jako útok na celou strukturu této kultury a její integritu a tedy jako hrozba pro další existenci daného společenství. Tabu je regulátorem chování, tvoří svého druhu determinant jistých forem chování (týkajících se sféry sacrum, ale vstupující do profanum, stanoví vztah mezi nimi) a konečně představuje svého druhu kolektivní svědomí. Jak píše Sigmund Freud „*Wundt nazývá tabu nejstarším nepsaným právním kodexem lidstva*“.<sup>18</sup> Motiv svědomí má klíčový význam pro vysvětlení tabu Sigmundem Freudem. „*Tabu je prastarý zákon vynucovaný zvenčí (jakousi autoritou) a zaměřený proti nejsilnějším tužbám člověka. Touha překročit tento zákaz dále existuje v nevědomí.*“<sup>19</sup> „*Překročení tabu, které je příkazem svědomí, vyvolává pronikavý pocit viny.*“<sup>20</sup>

Porušení tabu, veškeré pokusy o jeho překročení, vyžadují společenskou reakci. V opačném případě vybízejí k následování. Následování a rozšíření překračování tabu významně zpochybňuje smysl jeho existence.

V současnosti používáme pojem „tabu“ pro označení toho, o čem se nemluví, o čem by nebylo správné nebo není povoleno hovořit. Tabu témata jsou zakázána, jako např. téma sexu, náboženského života, homosexuality apod. Jedná se o témata uznávaná za zakázaná ve veřejné komunikaci.

Funkce tabu je jasná: zaručení kontinuity a integrity kultury a tím i biologického přetrvání skupiny. Proto mezi nejpůvodnější a v různých kulturách nejrozšířenější tabu patří tabu incestu a zabíjení jiných lidí,

---

<sup>18</sup> Wundt Wilhelm, *Mythus and Religion II*, Leipzig 1996, s. 308, in: Z. Freud, *Totem i tabu*, KR, Warszawa 1993, s. 23.

<sup>19</sup> Freud Sigmund, *Totem i tabu*, KR, Warszawa 1993, s. 38.

<sup>20</sup> Tamtéž, s. 70.

protože jejich páchání je neobyčejnou hrozbou pro další existenci společnosti. Pokud je v některé kultuře zabíjení jistým způsobem legalizováno, obvykle k tomu dochází v období nebo na místě zrušení platnosti norem (např. období války, bitevní pole nebo nějaký specifický rituál). Neznamená to tedy, že tabu zabíjení jiných lidí tam už neexistuje. Stává se také, že daná kultura vůbec neuznává *Cizí* za lidi. V takové situaci tabu zabíjení lidí existuje a *Cizí* se zabíjejí, protože se o nich nesmýšlí jako o lidech.

Pokud pokračujeme tímto směrem, týká se stejný mechanismus také sexuálních tabu. Zobrazování nahého těla je možné jen tehdy, když je tělo zbaveno sexuality. Proto mohly v puritánské Anglii devatenáctého století vzniknout a být ukazovány fotografie nahých dětí ve velmi smyslných pózách, ale nebylo povoleno ukazovat nahé ženské tělo. Dětské tělo bylo v tomto případě oním „*Cizím*“, vyloučeným z působení tabu. Dítě, jako ze své „podstaty“ symbol čistoty a nevinnosti, tehdy nebylo sexuálním objektem, proto i jeho nahý obraz symbolizoval tuto nevinnost. Jinak tomu bylo u nahého těla ženy, symbolu prostopášnosti a rozkoše. Dokud bylo dítě bráno jako nehotový člověk, bylo vyloučeno ze sféry působení tabu. Spolu s rozvojem pedagogiky a psychologie na konci devatenáctého století proběhla změna vztahu k dětem. Ty se staly plnoprávnými členy společnosti, podrobovanými stejným příkazům a zákazům platným v dané kultuře.

## PŘÍPAD LEWISE CAROLLA



fot. 8. *Lewis Carroll a Alenka.*

Jak tedy probíhal proces tabuizace fotografie nahého dětského těla? Tuto otázku popíšu na příkladu fotografie Lewise Carolla, barona Wilhelma von Gloedena a Wilhelma von Plüschowa.

Od okamžiku vynálezu fotografie v ní existovala dvojznačnost, napětí mezi skutečností a jejím vyobrazením. Před sto padesáti lety, když fotografie teprve směřovala ke svému zrodu, mohla právě dokumentárnost,

ona přesnost jako výsledek techniky, nebo také, jak se tehdy soudilo, přílišná pravdomluvnost trivializující představovanou skutečnost, za to, že fotografii bylo upíráno postavení umění (např. Baudrillard) a byla chápána jako pomocný nástroj, který měl být s ohledem na své technické přednosti použit ve vědecké práci, obdobně jako se třeba využívá tisk. Především jí bylo upíráno právo představovat člověka, který „*byl stvořen k Božímu obrazu a podobě a Boží obraz nemůže být zvěčněn žádným lidským strojem. Nanejvýš dokonalý umělec, unesený Božskou inspirací, se může odvážit reprodukovat božsko-lidské rysy, v okamžicích nejvyššího vytržení, na vyšší příkaz svého génia, bez jakékoliv pomoci stroje.*“<sup>21</sup> Obzvláště fotografický „*akt byl považován za pokleslou cestu umění, za periferii malířství a sochařství. Ve Francii na konci století vznikl celý průmysl produkující akty. Nabízely se snímky nahých mužů, žen a dětí v různých pózách a přiblížení chodidel a dlaní.*“<sup>22</sup> Šlo ale o technické fotografie používané malíři jako skici. Prudérní společnost devatenáctého století mohla akceptovat „nemorální litografii“ vzniklou v představivosti umělce, ale neuměla se vyrovnat se skutečností, že fotografie představují konkrétní, existující osoby. O něco jiného šlo, pokud oním nahým tělem bylo „ze své podstaty morální“ tělo dítěte. Takovéto snímky se od počátku objevují jak v rodinných albech, na pohlednicích, tak i v uměleckých galeriích.<sup>23</sup>

V této atmosféře činil své první kroky ve světě fotografie Lewis Caroll.

Charles Dodgson, protože tak se ve skutečnosti jmenoval autor *Alenky v říši divů*, patřil mezi fotografy-amatéry, kterých v té době v Evropě působila velká skupina (např. Julia Margaret Cameronová, Clementina Hawardenová). Šlo o dobře situované osoby chápající fotografování jako příjemnou zábavu a ne jako způsob, jak si vydělat peníze. V těchto kruzích se zformoval specifický styl, který se vyznačoval svobodnějším pózováním modelů (rodiny a známých) než tomu bylo u komerčních fotografií

---

<sup>21</sup> Benjamin Walter, *Mala Historia fotografii*, in: Walter Benjamin, *Aniol Historii*, Warszawa 1990, str. 106.

<sup>22</sup> Ewing William, A., *Cialo. Antologia fotografii ludzkiego ciala*, Prima Oficyna Wydawnicza sp. Z.o.o., Warszawa, s. 62.

<sup>23</sup> Ewing William, A., *Cialo. Antologia fotografii ludzkiego ciala*, Prima Oficyna Wydawnicza sp. Z.o.o., Warszawa, s. 60.

pořizovaných v ateliéru.

Dodgson se začal fotografii věnovat pod vlivem svého kolegy, lékaře Reginalda Southeye. Své první snímky pořídil v květnu 1856. Od té doby udělal během dalších dvacetpět let, jak se odhaduje, okolo tří tisíc snímků,<sup>24</sup> z nichž většinu tvořily portréty pořízené technikou koloidu. Dodgson dobře zvládl tuto obtížnou techniku a s ní spojenou nutnost vypočítat expoziční čas. Nejdříve mu Southey uděloval pokyny, později studoval techniku jiných fotografů z prostředí Photographic Society of London. Obzvláště obdivoval Williama Lake Price a Oscara Gustava Rejlandera, Clementinu Hawardenovou a Julii Margaret Cameronovou.



fot. 9. Lewis Carroll, *The three Liddell girls*

Během prvního období své fotografické tvorby (1856-1862) pořídil na sedm set snímků. Neměl stálý ateliér. Od úplného počátku se soustředil na portréty, na rozdíl od většiny mu současných fotografů, kteří spíše preferovali náladové krajiny nebo pohledy na zříceniny.

<sup>24</sup> Taylor Roger, *Dodgson, Charles Lutwidge* [in:] ed. Hannavy John, *Encyclopedia of nineteenth-century photography*, New York 2008, s. 429.





fot. 10. Lewis Carroll, *Evelyn Hatch*.

V rozporu s panujícím názorem nefotografoval autor „*Alenky v říši divů*“ jen děti, jejich fotografie tvoří asi 50% ze všech.<sup>25</sup> Ostatní zachycují dospělé osoby, rodinu autora, krajiny, zátiší apod. V kontextu Dodgsonových fotografií dětí se často zmiňuje problém jeho údajné pedofilie. Ačkoliv nemáme žádný důkaz, že tomu tak skutečně bylo, budí z dnešního úhlu pohledu fotografie malých dívenek mnoho kontroverzí.

---

<sup>25</sup> Tamtéž.

Wojciech Nowicki napsal: „Lewis Carroll [...] by v našich časech jistě hnul ve vězení za svou lásku k příliš mladému tělu [...]“<sup>26</sup> Část badatelů vidí v těch představách projev sentimentální Dodgsonovy lásky k nevinné dětské kráse a ne důkaz jeho nezdravých sklónů.<sup>27</sup> Oproti tomu Naomi



fot. 11. Lewis Carroll, Alice Liddelová jako *The Beggar Maid*

Rosenblumová napsala:

„Zdůrazněním panenské krásy těchto modelek (také fotografovaných nahých) fotograf poukazuje na ambivalentní vztah k ideálu ženské nevinnosti a zároveň vyjadřuje vlastní, hluboce zakořeněné sexuální potřeby.“<sup>28</sup> Tato autorka dále

pokračuje: „...viktoriánský morální kánon rozhodl o tom, že Lewis Carroll zničil své umělecké negativy, „tak velmi odporující konvencím““, představující akty holčiček. Ze

stejného důvodu umělec požádal koloristu o domalování bizarního pozadí na fotografiích zachycujících dcery jeho přátel.“<sup>29</sup> Z názorů, které jsem uvedla, jasně vyplývá, že máme znovu co do činění se současnou interpretací Carrollových prací jako „potenciálně nevhodných“, ačkoliv historici a badatelé viktoriánského období shodně tvrdí, že pro jeho současníky byl tento způsob fotografování a fungování naprosto normální.

V jednom se znalci fotografie shodují. Nepochybně těmto snímkům nemůžeme upřít uměleckost a individuální styl. Carrollovy portréty jsou komponovány velmi precizně, s velkou péčí o detaily. Při fotografování dětí stavěl fotoaparát o něco níže než do výšky jejich očí, takže jsou zachyceny lehce zespodu. Typickou fotografií tohoto období je portrét Alice

<sup>26</sup> Nowicki Wojciech, *Dno oka. Eseje o fotografii*, Czarne, Wołowiec 2010, s. 91.

<sup>27</sup> Taylor Roger, *Dodgson, Charles Lutwidge* [in:] ed. Hannavy J, a kol. *Encyclopedia of nineteenth-century photography*, New York 2008, s. 431.

<sup>28</sup> Rosenblum Naomi, *Historia fotografii światowej*, Baturo Grafis Projekt, Bielsko-Biała 2005, s. 74.

<sup>29</sup> Tamtéž, s. 220.



Liddelové jako „*The Beggar Maid*“ (1858), často uváděný jako důkaz nezdravého zájmu spisovatele o tehdy šestiletou Alici. Snímek byl pravděpodobně součástí páru, na druhé fotografii byla Alice prezentována ve svém nejlepším oblečení. Vznikl tak svého druhu diptych s „personifikací“ bídy a bohatství. Téma Carrollova vztahu s malou Alicí je předmětem mnoha smyšlenek a fám, stal se také základem podezření z „nezdravého zájmu“ o malou modelku. Spekuluje se, že Carroll Liddelovi požádal o ruku 11leté Alice a setkal se s odmítnutím. Příčinou odmítnutí jeho návrhu ale nebylo morální pobouření, spíše přesvědčení, že spisovatel není dost dobrým kandidátem na manžela. V šedesátých letech devatenáctého století nebudilo zasnoubení dospělých mužů s dospívajícími dívkami senzaci (se svatbou se pár let počkalo) a medicínský, případně právní termín „pedofilie“ ještě neexistoval.<sup>30</sup> Liberální právo stanovící minimální „věk souhlasu“ (v němž může žena vědomě vyjádřit souhlas se sexuálním stykem) na dvanáct let se zpřísnilo teprve o tři desetiletí později. Na ztřeštění zákona se podílela na začátku osmdesátých let otištěná novinářská zpráva W. T. Steada, zveřejňující rozsah jevu dětské prostituce. Více méně ve stejnou dobu se povědomí o tom, že děti nejsou asexuální bytosti a vědí o sexualitě, značně prohloubilo díky Krafft-Ebingově „*Psychopathii sexualis*“.<sup>31</sup> V knize pojednal krom jiného o typu „platonického“ obdivovatele malých holčiček jako specifickém případě pedofilie. Dodgsonova vášeň fotografovat dívky ve věku kolem deseti let, jak oblečené, tak svlečené, z něj činila ideální předmět tohoto popisu. Nedochovala se nicméně jediná stopa poukazující na skutečnost, že by kdykoliv narušil jejich fyzickou nedotknutelnost, právě naopak - během fotografování byli vždy přítomni jejich opatrovníci, nenutil k svlékání děti,

---

<sup>30</sup> V padesátých letech devatenáctého století požádal budoucí canterburský biskup o ruku jedenáctileté dívky a byl nadšeně vyslyšen svou vyvolenou i její matkou. Sama královna Viktorie souhlasila se zasnoubami své třináctileté dcery.

<sup>31</sup> Richard Freiherr von Krafft-Ebing (nar. 14. srpna 1840 v Mannheimu, zem. 22. prosince 1902 v Grazu) – rakousko-německý sexuolog, psychiatr, neurolog a kriminolog. V roce 1886 napsal dílo *Psychopathia Sexualis* (1886), slavnou sbírku případů sexuálních úchylek vydanou v roce 1886 ve Stuttgartu, Jde o jeho nejznámější knihu, obsahuje obšírné představení veškerých sexuálních deviací, např. jev *paraesthesii*, u nějž jsou sexuální potřeby zaměřeny na neadekvátní objekt, včetně homosexuality, fetišismu, sadismu, masochismu, pedofilie.

kteře to dělat nechtěly.

Na posílení mýtu o Dodgsonových pedofilních sklonech se podíleli také jeho dědicové, když zničili významnou část po něm zbylých dokumentů, včetně pravděpodobně několika svazků deníků, a vytvořili tak kolem jeho intimního života auru tajemství. Se svou troškou do mlýna přispěl také Vladimir Nabokov, autor slavné *„Lolity“*, když v jednom z rozhovorů, který poskytl v roce 1966, prohlásil: *„Vždy jsem mu říkal Lewis Carroll Carroll, protože byl první Humbert Humbert. Viděli jste jeho fotografie s malými dívkami? S tetami a matkami vyjednával vycházky dětí. Nikdy nebyl přistižen, s výjimkou jedné holčičky, která o něm napsala, když už byla značně starší.“*<sup>32</sup>

Tento patologický Dodgsonův obraz se snažila vyvrátit anglická spisovatelka Karoline Leachová. V knize *„In the Shadow of the Dreamchild“*<sup>33</sup> vydané v r. 1999 Leachová argumentovala tím, že Dodgsonův zájem o děti nemůže být řešen odtrženě od morálky viktoriánské epochy, která se vyznačovala pokřiveným, devotním kultem dítěte. Ve fantaskním světě jsou děti vnímány jako nebeské bytosti, v tom reálném tomu tak bylo až do osmdesátých let. V devatenáctém století nikdo neviděl nic zlého na jejich bití a ponižování a dětská pornografie a prostituce jen kvetly. Leachová shromáždila důkazy a zpochybnila populární názor, že se Dodgson přestal zajímat o osudy dospělých modelek. Také tvrdila, že se příbuzní spisovatele řídili opačnými motivy, než těmi, které jim jsou přisuzovány. Ve snaze o udržení reputace zesnulého odstraňovali svědectví, která by mohla sugerovat jeho erotické vztahy s dospělými ženami, a v důsledku tohoto jejich úsilí se k nám dostává obraz spisovatele obklopeného nezletilými dívkami.

Je těžké vynášet soudy o patologickém charakteru Dodgsonových sklonů a ani to není předmětem mých úvah. Carrollův případ jasně ukazuje, že to, co se může ukazovat na fotografiích, a to, co je zakázané, se stává

---

<sup>32</sup> Humbert Humbert je hrdina slavné Nabokovovy knihy *Lolita* - dospělý muž zamilovaný do malé dívky. Gilliatt P.V.V. *Nabokov, Wywiad*, „American Vogue“, prosinec 1966, citováno dle: *The Photography of Lewis Carroll*, [online], [cit. 01.04.2015]. Dostupné z <https://sites.google.com/site/photographyoflewis Carroll/>

<sup>33</sup> Leach K., *In the Shadow of the Dreamchild - The Myth and Reality of Lewis Carroll*, Peter Owen Publishers, London 1999.

zrcadlem pravidel panujících v dané společnosti. Jsme to my, kdo v nahých dětech fotografovaných Carrolem vidíme oběti jeho obscénních myšlenek. Otázka zní, či to jsou myšlenky? Určitě Carollovy?

**PŘÍPAD WILHELMA GLOEDENA A WILHELMA PLÜSCHOWA**



fot. 12. Wilhelm Gloeden, *Aich in Arkadien*

Jiným umělcem devatenáctého století fotografujícím nahé děti byl Wilhelm von Gloeden, německý fotograf, jehož snímky jsou dnes považovány za kánon černobílého aktu. Podle Thomase Waugh<sup>34</sup> je jedním z nejvýznamnějších gay vizuálních umělců z doby před první světovou válkou.

Baron Wilhelm von Gloeden se narodil v Meklenbursku (severní Německo) v roce 1856. Jeho otec, který zemřel v mladém věku, byl úředníkem sloužícím velkovévodovi meklenbursko-střelickému.



fot. 13. Wilhelm Gloeden, *The boys of Taormina*.

Gloedenova matka se znovu vdala za konzervativního politika a novináře barona Wilhelma Joachima von Hammerstein. Gloeden začal studovat dějiny umění na Univerzitě v Rostocku, ale rychle přešel na malířství na umělecké vysoké škole ve Výmaru. V roce 1878 odjel do Itálie. Doufal, že mu tamní klima pomůže porazit plicní chorobu (pravděpodobně trpěl tuberkulózou). Usadil se v Taormině, malém přímořském městečku na Sicílii, kterému říkal „ráj na zemi“. Proslavil se především dokonalými akty sicilských chlapců, jejichž styl navazuje na antické Řecko nebo Řím. Je považován za pionýra fotografie pod širým nebem. Vědomá práce s osvětlením a modely, ale také inovativní používání

Gloedenova matka se znovu vdala za konzervativního politika a novináře barona Wilhelma Joachima von Hammerstein. Gloeden začal studovat dějiny umění na Univerzitě v Rostocku, ale rychle přešel na malířství na umělecké vysoké škole ve Výmaru. V roce 1878 odjel do Itálie. Doufal, že mu tamní klima pomůže porazit plicní chorobu

<sup>34</sup> Waugh T. *The Third Body: Patterns in the Construction of the Subject in Gay Male Narrative Film*, in: *Queer Looks*, Routledge, NY, 1993.

fotografických filtrů a speciálního tělového makeupu, který měl za účel skrýt kožní změny (šlo o směs mléka, olivového oleje a glycerinu), se podílely na umělecké dokonalosti jeho děl.



fot. 14. Wilhelm Gloeden, *Boy With Flying Fish*.

V roce 1859 jeho otčím přišel o majetek a chybějící finanční podpora ze strany rodiny ho motivovala stát se profesionálem. Své fotografie začal prodávat ve velkém měřítku. Velkoformátový fotoaparát, se kterým realizoval většinu snímků, dostal od meklenbursko-střelického velkoknížete, Fridricha Františka III., kterého znal od dětství a který byl velkým obdivovatelem a sběratelem jeho prací. Za popularitu a obrovský komerční úspěch, který zaznamenal (obzvláště v Německu, Anglii a Americe na konci devatenáctého a na začátku dvacátého století), vděčil demokratizaci umění. Rozvoj technologie masové reprodukce a také spotřebního kapitalismu umožnily rozšíření těchto uměleckých obrazů širšímu publiku. Nepříliš



drahé a snadno dostupné fotografické reprodukce nazývané *studio cards* se staly dostupné pro střední a dokonce i pro dělnickou třídu.

Ačkoliv jeho fotografie neměly otevřeně sexuální charakter, jsou jejich erotické implikace natolik jasné, že je až překvapující, že v nich nebylo viděno nic kromě „etnografického výzkumu mladých sicilských domorodců“. Jeho práce od počátku fungovaly v oficiálním oběhu. To nás může zarážet, pokud si uvědomíme prudérní a především homofobní atmosféru oněch let. Mnoho z těchto fotografií vyšlo ve velkých fotografických časopisech, byly také prezentovány na veřejných výstavách, kde získávaly ceny. Své práce vystavoval např. v Londýně (1893), Káhiře (1897), Berlínu (1898/99, včetně individuální výstavy), Filadelfii (1902), Budapešti a Marseille (1903), Nice (1903 a 1905), Rize (1905), Drážďanech (1909) a v Římě (World Fair, 1911). Práce, studie dvou mladých chlapců přitisknutých ke sloupu, byla zveřejněna v „*The Studio*“<sup>35</sup> (Londýn) v červnu 1893, což mu umožnilo prezentovat se širší veřejnosti. V roce 1870 psal anglický kritik umění John Addington Symonds o Michelangelových a da Vinciho aktech. Přirovnal je přitom k současným mužským aktům a zmínil se o von Gloedenovi „*V současnosti, na Sicílii, začal německý fotograf Wilhelm von Gloeden fotografovat místní mladé chlapce v "klasických" pózách. Jeho práce si získaly oblibu v Evropě a v Americe.*“<sup>36</sup>

Jako mnoho nahých fotografií oněch let se Gloedenovy práce uplatnily také ve vědeckých a cestovatelských pracích, např. „*The National Geographic*“ (publikovány pod názvem „*Italy, the Gifted Mother of Civilization*“, říjen 1916)<sup>37</sup> a obohacovaly tak jejich vědecký obsah o estetické hodnoty.

---

<sup>35</sup> *The Studio*, ilustrovaný magazín založený Charlesem Holmem věnovaný umění. Vycházel v období let 1893- 1964. Sehrál klíčovou úlohu v rozvoji Art Nouveau.

<sup>36</sup> Pancrazio "Il Moro" Bucioni & Wilhelm von Gloeden, [online], [cit. 01.04.2015]. Dostupné z <https://reviews-and-ramblings.dreamwidth.org/1434016.html>

<sup>37</sup> Reed Ch., *Art and Homosexuality: A History of Ideas*, Oxford University Press, Oxford 2011. s.100.

Gloeden svým modelům velmi dobře platil, což jim mnohokrát umožnilo dostat se z bídy (Taormina tehdy byla velmi chudý italský region). Říká se, že ještě dnes v jejím okolí najdeme rodiny, které svůj úspěch vybudovaly díky pradědečkovi, který byl modelem il Barone. Gloedenova usedlost se stala jednou z atrakcí Taorminy, kniha hostů domu obsahuje mnoho významných jmen - např. Anatole France, Gabriele D'Annunzio a Oscar Wilde, herečka Eleonora Duseová, evropští a američtí průmysloví aristokraté, jako byli Rothschild, Krupp a Vanderbilt; aristokraté Edvard



fol. 15. Wilhelm Gloeden , *Untitled*

VII., král Velké Británie a král Siamu. Tak se z velké části díky činnosti fotografa stala Taormina z velmi chudého a zapomenutého městečka turistickou atrakcí regionu.

Většina Gloedenových fotografií vznikla před první světovou válkou, mezi lety 1890-1914. Odhaduje se, že Gloedenovo umělecké dílo za tyto léta tvoří kolem sedmi tisíc snímků. Během první světové války byl

nucen opustit Itálii. Po návratu v roce 1918 už fotografoval málo, ale neustále zhotovoval nové výtisky ze svého rozsáhlého archivu. Celkem vytvořil na sedm tisíc obrazů, které po své smrti odkázal jednomu ze svých modelů a milenci, Pancraziu Bucinimu, známému jako Il Moro. V roce 1933 bylo několik tisíc skleněných negativů z von Gloedenovy sbírky (zděděných Bucinim) a dva tisíce reprodukcí zkonfiskováno a následně zničeno fašistickou policií Benita Mussoliniho. Většina dochovaných fotografií (desek a reprodukcí) se v současnosti nachází ve fotografickém archivu Fratelli Alinari ve Florencii. Jiné obrazy lze nalézt v soukromých



sbírkách a veřejných institucích, jako je Městský archiv Fotographico v Milánu. Na fotografických aukcích dosahují ceny několika tisíců liber.

Dnes je von Gloeden znám především studii mužského aktu (ačkoliv na některých jeho pracích se objevují také ženy a holčičky), za svého života byl i uznávaným fotografem krajiny, čímž se podílel na rozvoji turistiky v regionu (dokumentoval např. zemětřesení v Kalábrii a Messině v roce 1908). To by také vysvětlovalo, proč místní většinou jeho práce akceptovali.

Fotografování se konala převážně v jeho domě nebo v místních antických zříceninách, např. na Monte Zireto, které se nacházejí dva kilometry severně od Taorminy, v antice proslaveném kamenolomu na červený mramor. V roce 1898 napsal: *„Řecké formy se mi líbí stejně jako snědí potomkové starověkých Helénů. Pokouším se vzkřísit starý, klasický život na fotografiích... Modelové jsou obvykle veselí, lehce oděni se volně procházejí na čerstvém vzduchu. Radostně si prozpěvují za doprovodu fléten. Někteří jsou s prací velmi spokojeni a vzrušeně čekají na okamžik, kdy jim ukážu hotový obraz.“*<sup>38</sup>

Fotografie, na kterých byli chlapci ve věku od deseti do dvanácti let nazí (někdy s odhalenými genitáliemi), s výrazným erotickým podtextem, ukazoval pouze nejbližším přátelům, ale pokud víme, jeho archiv neobsahoval pornografické nebo „oplzlé“ snímky.

S odvoláním na obecně ceněnou tradici antiky, Gloeden prezentoval své fotografie jako *„ilustrace Homéra a Theokrita“*, což byl důvtipný trik opodstatňující nahotu modelů i ospravedlňující homosexuální vyznění některých snímků. V dané době představovaly homosexuální vztahy větší tabu než nízký věk modelů. Právě tento aspekt svých fotografií musel Gloeden skrývat za rouškou antické tradice. Rozpor mezi ideální harmonií klasických soch a přirozeností tělesné reality těchto mladých chlapců, rybářů a pastevců, jeho pracím dodává unikátní kouzlo. Hlavním trumfem baronových fotografií je však schopnost ukázat krásu mládí, nostalgickou a tajemnou náladu charakteristickou pro období dospívání.

Analýza fotografií jiného německého fotografa, Weiermaira

---

<sup>38</sup> Tamtéž.

Wilhelma Plüschowa, je komplikovanější. Pokud zohledníme samotné snímky, nemůžeme jim odepřít uměleckost, ale osudy fotografa poukazují na to, že ve skutečnosti překračoval hranice tělesnosti modelů, byl odsouzen za demoralizování nezletilých. To nám ale nebrání zároveň obdivovat jeho umělecké schopnosti. Jeho alba kolují v oficiální distribuci, konají se výstavy a aukce jeho fotografií. Proč dnes tyto snímky nezneklidňují, úspěšně se vystavují, prodávají a jsou obdivovány? Jde zde o běh času? Copak svou „historičností“, díky časovému a kulturnímu odstupu dělícímu nás od postav, které vidíme na fotografiích, ztratily svou „fotografičnost“, Bartheseovské *Spectrum*<sup>39</sup> přestává působit? Čím se odlišují od kontroverzních fotografií Brooke Shieldsové? Jak to ohodnotit?

---

<sup>39</sup> Barthes. R. *Światło obrazu. Uwagi o Fotografii*, KR, Warszawa 1996, s.17. *Spectrum* fotografie... „ten nebo to, co je fotografováno, je to cíl, referenční objekt, malá iluze (*eidolon*) emitovaná předmětem. Nejráději bych to nazval *Spectrum* fotografie, protože toto slovo si přes svůj kořen uchovalo souvislost se „spektáklem“ a přidává poněkud strašidelnou věc, která je přítomna v každé fotografii, návrat mrtvého.



fot. 16. Wilhelm Pluschow, *Untitled*

Peter Weiermair Wilhelm Plüschow se narodil ve Wismaru, v severní části Německa. Byl nejstarším ze sedmi dětí Eduarda Carla Plüschowa, vysoce postaveného úředníka, nemanželského syna místního zeměpána, meklenbursko-střelického vévody Fridricha Františka I. Ze strany matky byl Wilhelm bratrancem o něco mladšího Wilhelma von Glödena.

Na začátku roku 1870 se Plüschow odstěhoval do Itálie. Za malé finanční podpory rodiny se nejdříve věnoval distribuci vína v Římě, ale na

začátku roku 1890 si otevřel fotografický ateliér v čtvrti Mergellina v Neapoli na ulici Posillipo 55. Jeho rané práce jsou pro danou dobu typické komerční ateliérové fotografie, formální skupinové portréty a příležitostné fotoreportáže z veřejných ceremonií. Tehdy také začal fotografovat akty chlapců.



fot. 17. Wilhelm Pluschow, *Untitled*

Nakonec se usadil v Římě, změnil si jméno na Guglielmo (italská podoba Wilhelma) a plně se zde začal věnovat fotografii. Fotografoval hlavně krajiny, ženské a mužské akty, mezi nimi také akty dívek a chlapců. Jeho práce přitahovaly pozornost, získávaly si mezinárodní uznání, poté co se představily na výroční výstavě v Royal Photographic Society v roce 1893 v Londýně a díky jejich pravidelnému publikování v časopisech věnovaných umění a v populárně etnologických časopisech, především pak díky podpoře v této době vznikajícího hnutí za osvobození homosexuálů. Anglický autor John Addington Symonds napsal 8. dubna 1892 Charlesi Edwardu Sayleovi: „Pokud Ti záleží na uměleckých aktech hlavně v plenéru, přijď navštívit



mého přítele G. Plüschowa na 34 Via (Sardegna). Disponuje obrovskou sbírkou, bude nadšený, pokud ti ji bude moci ukázat.“<sup>40</sup> Zpočátku spolupracoval s von Gloedenem, často se dělili o modely a rekvizity, což komplikuje rozpoznání, či skutečně jsou fotografie ze začátků jejich kariéry.

Plüschow spolupracoval také s jiným fotografem a modelem, Vincenzem Galdim, který produkoval mnoho erotických fotografií, oblíbených v Německu, Anglii a Americe. Obrazy, které zhotovovali, jsou považovány za vlajkové pro začátky homosexuální fotografie. Plüschowa ale nemůžeme jednoznačně zařadit do škatulky gay umělce, protože se stejnou uměleckostí fotografoval mladá děvčata.



fot. 18. Wilhelm Plüschow, *Untitled*

Plüschow své fotografie začal publikovat na konci roku 1890, několik let po Gloedenovi. V letech 1896-1897 cestoval do Tunisu, Egypta a Řecka. Tam vzniklo několik aktů na pozadí zřícenin v Aténách, které vyšly v Anglii, publikované Robertem H. Hobartem Custem. Cust Gloedena a Plüschowa popsal jako „jedny z nejslavnějších tvůrců fotogramů na světě“, ačkoliv si

povšiml, že ve srovnání s Gloedenovými snímky „je stejně obdivuhodná práce signora Plüschowa obecně málo známá nebo, pokud ji znají, není v uměleckých kruzích doceněna.“<sup>41</sup>

<sup>40</sup> Guglielmo Plüschow - von Glæden's cousin, [online], [cit. 01.04.2015]. Dostupné z <http://andrejkoymasky.com/liv/plu/plu0.html>

<sup>41</sup> Tamtéž.



fot. 19. Wilhelm Pluschow, *Untitled*

V roce 1902 propukl skandál. Plüschow byl obviněn ze sexuálního obtěžování a svádění nezletilých na Capri. Byl uvězněn spolu se svými asistenty a modelem (pravděpodobně milencem) Vincenzem Galdim a odsouzen na osm měsíců vězení. Incident popsal v roce 1904 Xavier Mayne (pseudonym Edwarda Iraena Prime Stevensona), bohatý americký sociolog a gay spisovatel:

*„Stejný efekt páky vůči homosexuálům zafungoval v Římě vůči dobře známému fotografovi P. (Plüschow), obviněnému jednoduše z podlosti a svádění nezletilých; tato záležitost se týkala značného počtu vysoce postavených osob všech národností, profesí a společenského původu. Soudní proces se konal mnoho měsíců po zatčení P. a jeho asistentů v jeho pracovně, jejichž zatčení, jak se někdy říká, proběhlo, když byl v sídle fotografa objeven známý německý koncertní zpěvák za poněkud kompromitujících okolností spojených s jeho vztahy s mládeží Civis Romanus.“<sup>42</sup>*



fot. 20. Wilhelm Plüschow, *Untitled*

Spekulovalo se, že byl proces odložen, protože italské úřady chtěly tak dát tolika osobám, kolika jen bylo možné, čas na útěk z Říma. Dokonce byla objevena a zabavena velmi kompromitující korespondence mezi Plüschowem a jeho klienty po celém světě.

Galdi zatčený spolu s Plüschowem byl odsouzen za „škody na veřejné morálce“ s ohledem na příliš odvážné (dokonce i na Řím) „studie nahoty“ určené k veřejnému prodeji. Incident poukazuje na rozměr sexuální

---

<sup>42</sup> Tamtéž.

turistiky v Itálii oněch časů, jehož příjemci byli Gloeden, Plüschow a Galdi.

V roce 1907 byl Plüschow znovu zatčen za portrétování nahého dvanáctiletého chlapce, což ho přimělo k přeorientování se na fotografování krajiny. Nikdy nepřestal s produkcí erotických fotografií, ale naučil se být diskrétnější. V roce 1910 se vrátil do Německa a usadil se v Berlíně. Bezdětný zemřel v Berlíně v roce 1930.

Když hledíme na díla Plüschowa a Gloedena, na první pohled vidíme jejich velkou podobnost. Nejčastěji se jedná o fotografie italských chlapců a mladých mužů, nahých v pseudoantických kostýmech. Oba fotografové používají podobné rekvizity (leopardí kůže, orientální koberce, imitace řeckých váz apod.). Ale při podrobné analýze začnou vystupovat rozdíly. Von Plüschowovým fotografiím nemůžeme odepřít uměleckost, ale nejsilnějším aspektem jejich erotický podtext. Děti pózující na snímcích zaujímají pózy plné romantického erotismu. Gloedenovy fotografie jsou ve svém výrazu jemnější. Galdi fotografoval snímky v zásadě klasifikované jako pornografické, proto se mu v této práci nebudeme věnovat.



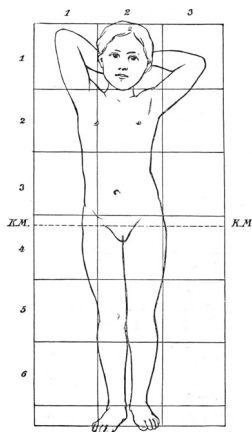
A přesto tvoří fotografie von Plüschowa hlavní ilustrační pozadí lékařské příručky Carla Heinricha Stratze „*Der Körper des Kindes und seine Pflege*“ (Dětské tělo a péče o něj). Tato kniha vyšla v roce 1903 a patřila k nejlépe prodávaným zdravotnickým titulům začátku dvacátého století.<sup>43</sup> Za oblibu své publikace Stratz vděčil bohaté fotografické dokumentaci, kterou jeho kniha obsahovala. Antropologické výzkumy představovaly stejně dobrou záminku k ukazování nahých fotografií a ospravedlňovaly prohlížení si takovýchto snímků. Pokud necháme stranou rasistickou stránku tehdejších antropologických myšlenek, bylo fotografování nahých „divochů“, podobně jako nahých dětí, plně povoleno, protože neporušovalo tabu. „Divoch“, stejně jako dítě, nebyl „úplný člověk“.



fot. 21. Wilhelm Pluschow,  
*Untitled*, in: Stratz S.Ch.,  
*Körper des Kindes*

<sup>43</sup> Carl Heinrich Stratz (1858-1924) byl gynekolog narozený v Oděse. Jeho vědecká práce kombinovala výzkum z oblasti medicíny, antropologie a historie umění, včetně fotografie. Medicínu studoval v Heidelbergu a Lipsku, gynekologickou praxi vykonával v Berlínu a v Haagu. Cestoval na Jávě (pracoval tam jako vojenský lékař), do Japonska, Číny a do Ameriky. V roce 1914 získal titul profesora. Mezi lety 1897-1914 vydal dvanáct knih, které se ve své době staly bestsellery. Šlo např. o: *Die Schönheit des weiblichen Körpers* (Krása ženského těla), vydané v roce 1899 roku, dočkala se 38 reedicí, *Die Rassenschönheit des Weibes* z roku 1901 (Ženská krása ve všech rasách) 21 reedicí, *Die Körperformen in Kunst und Leben der Japaner* – rok 1902, čtyři reedice, *Die Körperpflege der Frau* (Péče o ženské tělo), čtrnáct reedicí.

Jak tvrdí James Mourilyan Tanner v knize „*A History of the Study of Human Growth*“<sup>44</sup>, ve srovnání s jinými bestsellery byla Stratzova kniha o dětech „*Der Körper des Kindes*“ (Dětské tělo) neúspěchem, i přes jedenáct



reedicí do roku 1928. První a druhé vydání byla identická a vyšla v roce 1903; ale třetí vydání nazvané „*Der Körper des Kindes und seine Pflege*“ (... a péče o něj) obsahovalo výrazné rozšíření. Tanner prohlašuje, že „rozšíření“ bylo vyvoláno spíše komerčními než vědeckými účely,

fot. 22. Wilhelm Pluschow, *Untitled*, in: Stratz S.Ch., *Körper des Kindes*

obsahuje totiž „rady“ a myšlenky nevědeckého, příručce odpovídajícího

charakteru.

Čemu tedy Stratzova publikace vděčí za takový úspěch? Dále píše: „*Nejdůležitějším rysem Stratzových knih jsou fotografie, Der Körper des*



fot.24.Wilhelm Pluschow, *Untitled*, in: Stratz S.Ch., *Körper des Kindes*

*Kindes und seine Pflege* obsahuje fotografie s dětmi, které pózují nahé, dětmi převlečenými za pieroty a náctiletými lezoucími na stromy. Některé z ilustrací dobře reprezentují jeho myšlenky, při popisování variant poměru nohou k trupu ukazuje ilustrace tři dívky ve věku 6, 8 a 10 let jak sedí s visícíma nohama na kmeni stromu. Jejich hlavy jsou na stejné úrovni. Na druhém snímku stojí a jejich hlavy jsou v různých



fot.23.Wilhelm Pluschow, *Untitled*, in: Stratz S.Ch., *Körper des Kindes*

úrovních. Následující dvojice fotografií je ukazuje, jak pózují ve věku 10, 12

<sup>44</sup>Tanner J.M., *A History of the Study of Human Growth*, Cambridge University Press, Cambridge 1981, s. 283.

a 14 let.“<sup>45</sup> Zajímavé je, že si Tanner jako vědec, endokrinolog-pediatr, vůbec nepovšiml „neadekvátnosti“ fotografií, které se ocitly v příručce a která u laika bije do očí během prvního kontaktu s knihou. Zastoupení Plüshowových fotografií činí tuto publikaci neobyčejně zajímavou z hlediska kulturních studií. Kontext využití fotografií opět činí „neviditelnými“ ty jejich vlastnosti, které by mohly působit bulvárně. Mnoho ilustrací obsažených v této knize se naprosto vymyká konvencím zobrazování těla „vědeckým“ způsobem. Často se jedná o fantasticky zaranžovaný prostor, postavy nikdy nezaujímají „neutrální“ pózy, obvykle provádějí nějaká zinscenovaná gesta, která poukazují spíše na uměleckou expresi modelu než na proporce jeho těla.

Mě obzvláště upoutala fotografie ze strany 98, (fot.25.) Vidíme na ní nahou, asi osmiletou dívku a jedenácti až dvanáctiletého chlapce. Děti se objímají, z jejich gest je patrné, že je spojuje intimita. Vypadají jako sourozenci. Stojí nazí pravděpodobně na terase, vzadu vidíme obrysy budov. Situace je zinscenována, na to poukazuje v pozadí se nacházející nonšalantně pohozený přehoz. Při pohledu na fotografii cítíme lenivost horkého italského léta, bezstarostnost a z dětí vyzařující blízkost. Velikost hlav, které na sobě spočinuly, a délka objímajících se dětských ramen tu má, jak se zdá, druhořadý význam.



fot. 26. Nick Ut, *Napalm Girl* 1972

Na závěr by měla být zmíněna ještě jedna fotografie. „*Napalm girl*“,

---

<sup>45</sup> Tamtéž.

je ikonická fotografie, která se podílela na ukončení války ve Vietnamu v roce 1975. Snímek zachycuje utíkající nahou dívku, která ze sebe před chvílí setřásla napalmem hořící oblečení. Po zveřejnění fotografie byla pod tlakem rozohněného veřejného mínění přerušena jedna z největších a nejkrvavějších vojenských intervencí v historii Ameriky. Síla působení tohoto obrazu, tragičnost situace, v níž se dítě ocitlo, a kontext, v němž byl pořízen a předveden, úplně „vymazaly“ nahotu hlavní hrdinky této fotografie. A možná je právě ona nahota tím, co na nás působí nejsilněji? V tomto případě odkazuje vyděšené nahé dětské tělo na jeho bezbrannost a utrpení. Kontrast s vojáky v druhém plánu toto sdělení ještě posiluje. Tento obraz dokazuje, že nahé dětské tělo může vyjadřovat jiný obsah, než jen ten oplzlý. Otázka zní, jak dlouho toto budeme schopni vidět?

## ZMĚNY ZVYKLOSTÍ V POLSKU PO ROCE 1989



fot.28. Záběr z filmu *Akademia Pana Kleksa* 1983

Tabuizace dětského těla se nevyhnula ani Polsku. Změny vztahu k obrazu nahého dětského těla lze pozorovat jak ve veřejném, tak i v soukromém prostoru. V důsledku popularizace moderní psychologie a pedagogiky se ústřední hodnotou stává dětství a dobro dítěte. Jev „morální paniky“, jehož zesílení můžeme v současnosti pozorovat, je vedlejším efektem tohoto procesu.

Z výloh fotoateliérů mizí fotografie nahých batolat, obdobné fotografie bychom už hledali marně i v lékařských učebnicích. Filmové scény prezentující nahé děti, doposud považované za nevinné, jsou cenzurovány. Čím dál častěji také slyšíme o policejních zásazích „zabraňujících“ šíření pedofilního obsahu a to nejen proti umělcům ale i proti rodičům. Ve školkách je opatrovníkům zakázáno objímat své svěřence a vykonávání hygienických činností (např. pomoc na toaletě) se musí účastnit nejméně dvě dospělé osoby (sic!). Tento proces trefně diagnostikoval dr. Lech Nijakowski ve své knize *„Pornografia. Historia, znaczenie, gatunki“*

(Pornografie. Historie, významy, kategorie).<sup>46</sup> Tvrdí, že: „*Dětská nahota po stovky let odpovídala rajské nahotě prvotních lidí, vnímaná jako nevinná a přirozená. Tak je tomu dodnes v mnoha zemích Dálného východu, např. v Indii. Ale před našima očima se zrodilo nové kulturní tabu, právě dětské nahoty. Dokonce film „Akademia Pana Kleksa“ (Akademie pana Klekse)<sup>47</sup> se už vysílá bez scény pod stromem v dešti se svlečenými chlapci. Zaměstnanci fotografického závodu, v němž se vyvolávají akty, např. dětí, jejichž autorkou je známá umělkyně fotografka, přivolali policii, protože je uznali za pornografické. V jiných západních zemích je to obdobné, ne-li horší. V USA prohledali dům Jacka Sturgese, autora fotografií nahých žen a dětí visících v těch nejrenomovanějších muzeích a galeriích ve světě, agenti FBI po udání laboranta, který vyvolával negativy, že umělec produkuje pornografii. Ve zfilmování knihy „Pán much“ z roku 1963 vidíme nahé mladé herce, v dalším zpracování o tři desetiletí později, je už tato nahota přísně kontrolována. Obraz nahého dítěte se stal dvouznačným a provokujícím.*“<sup>48</sup>



fot. 29. Agata Grzybowska, *Ściany*, 2011

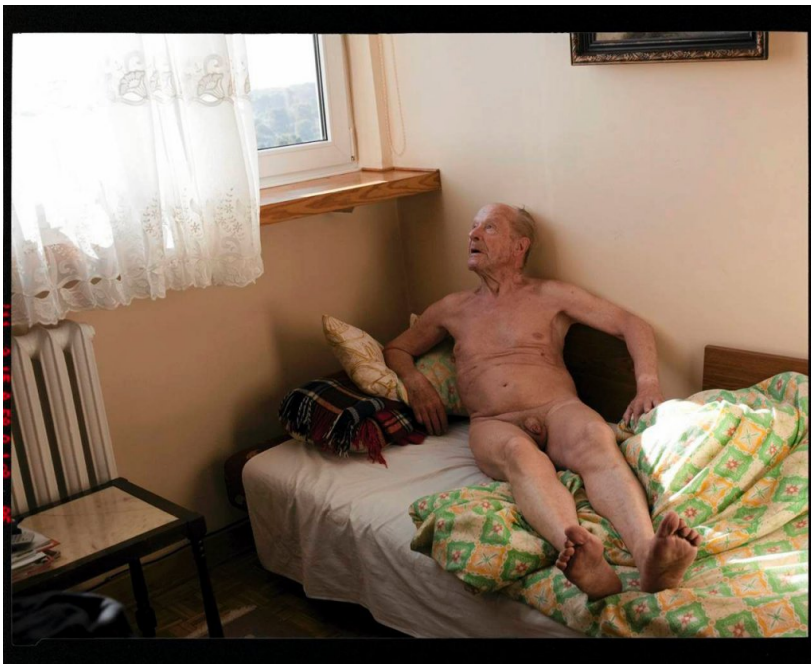
<sup>46</sup> Nijakowski L. *Pornografia. Historia, znaczenie, gatunki*, Iskry, Warszawa 2010.

<sup>47</sup> *Akademia pana Kleksa* – polsko-sovětský hraný film pro děti z roku 1984, režie Krzysztof Gradowski, adaptace knihy Jana Brzechwy stejného názvu.

<sup>48</sup> Pietkiewicz B., *Miś zboczeniec sieje lęk*, [online], „Polityka.pl“, 21.04.2014, [cit. 01.04.2015].

Dostupné z:

<http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/spoleczenstwo/1567595,3,czy-nagosc-dziecka-jest-naturalna.read>



fot. 30. Agata Grzybowska, *Ściany*, 2011

Dobrym příkladem „morální paniky“, která v současnosti panuje vůči tématu pedofilie, je případ Agaty Grzybowské. V roce 2010 byly zabaveny fotografie této umělkyně z cyklu „*Ściany*“ (Stěny) poté, co je zaměstnanci fotolaboratoře, do které byly předány negativy k vyvolání, vyhodnotili jako potenciálně nebezpečné. Přivolání policejní funkcionáři odvezli snímky a jejich autorku na komisařství za účelem podání vysvětlení. Grzybowska byla propuštěna po podání výpovědi, fotografie se, po jejich analyzování znalci, vrátily po dvou týdnech s tím, že se na nich nenachází nic závadného.

Cyklus „*Ściany*“ je „*dokumentární portrét nás pravdivých*“: *Šlo o sejmutí masky, kterou si nasazujeme, když vycházíme z domu, svléknout formu, oděv. Někteří na fotografiích jsou mi známí, ale i cizí, které jsem potkala v baru, nebo takoví, kterým o projektu někdo řekl, a sami mi zavolali.*<sup>49</sup>

Co vyvolalo pochybnosti obsluhy? Zakázka předaná k realizaci zahrnovala 182 fotografických aktů, které představovaly šedesát modelů různého věku, včetně dvou dětí ve věku šesti let a jednoho třítýdenního nemluvněte, byli fotografováni ve svých bytech, v ložnicích. To stačilo k tomu, aby někdo z fotolaboratoře získal dojem, že fotografie prezentují

<sup>49</sup> Grzegorz Szymanik, *Ochroniarz do artystki: pani zdjęcia są pedofilskie*, „Wysokie Obcasy.pl“, [online], [cit. 01.04.2015]. Dostupné z: [http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,114377,10706263,Ochroniarz\\_do\\_artystki\\_pani\\_zdjecia\\_sa\\_pedofilskie.html?disclaimer=1](http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,114377,10706263,Ochroniarz_do_artystki_pani_zdjecia_sa_pedofilskie.html?disclaimer=1)



pornografický a pedofilní obsah.<sup>50</sup>

Další kontroverzní prací, kterou Grzegorz Laszuka použil na plakát k představení „*Oczyszczeni*“ v režii Krzysztofa Warlikowského v TR Varšava, byla jedna z fotografií Katarzyny Górne (1996-2001). Umělkyně ve své práci porušuje dvě tabuizované sféry - náboženskou a obyčejovou. Górna zkombinovala formální motivy starého umění se současnými, nahými hrdinkami a zároveň použila pro náboženská díla netypické médium, fotografii. Snímek použitý na plakátu představuje mladou, pohlavně ještě nedospělou dívku (kolem jedenácti až dvanácti let) v póze, která připomíná Venuši z Botticelliho obrazu. Po noze náctileté dívky teče krev, což podtrhuje tělesnost a fyziologii a zároveň láme tradici klasického aktu. V Madonnách Górna vytvořila v široké kultuře nepřítomný obraz ženy, ženy obdařené fyzickým tělem, sebevědomé, dominantní. Rozšíření této práce jejím umístěním na divadelní plakát, fungující ve veřejném prostoru vyvolalo lavinu protestů. Odrazilo se také v široké debatě o tématu cenzury a hranicích, jež by umění nemělo překračovat. Zajímavé je, že nahá, pohlavně dospělá žena na plakátu k jinému představení stejného autora, stejného divadla, nazvaného *Menczennicy*, vydávající se za dospívající (hrdinkou představení je patnáctiletá dívka, která zažila náboženské zjevení, hraná dvacetisedmiletou herečkou) nevyvolala žádné emoce.

*Hysterická podezřívavost je nyní zesměšňována na internetu. K fotografiím z rodinných alb, scén z filmů přidávají uživatelé internetu postavu medvídky pedofila. Dokonce i k slavnému snímku běžících vietnamských dětí popálených napalmem byl dokreslen pedofil, který je pronásleduje, což můžeme hodnotit negativně, ale zároveň jde o projev společenského odrazení obecně rozšířeného na síti v auře podezřívavosti.*

---

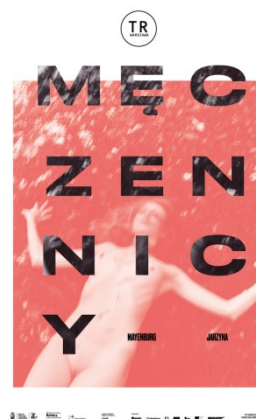
<sup>50</sup> Zajímavé je, že pokud vstupujeme na webové stránky „Wysokie Obcasy“, na kterých se nachází článek popisující tuto událost a fotografie, musíme „překonat“ ochranu varující, že se jedná o článek obsahující obsah určený pro dospělé osoby.



fot. 278. Grzegorz Laszuk,  
*Oczyszczeni*, plakat, 2001



fot. 289. Katarzyna  
Górna, *Z cyklu  
Madonny*, 1996-2001



fot. 30. Grzegorz Laszuk,  
*Męcnicy* plakat, 2015

## ZÁVĚR

Zatímco dilema, jestli fotografie odráží realitu nebo jestli ji vytváří, se zdá být už zastaralé, je identifikace fotografovaného objektu a jeho obrazu, k níž dochází v případě fotografie, jev, který specifickým způsobem definuje jazyk fotografie. Vztah mezi symbolem a realitou tvoří v současné evropské kultuře základ všech společenských uspořádání a způsobů fungování kultury. Referenční pakt je základem naší historie.

V dřívějších společnostech existovaly prostory, v nichž mohly fotografie nahých dětí beztrestně fungovat. „Chránila“ je konvence použití k formování takového obrazu nebo status, který jim byl přidělován při jejich šíření ve veřejné sféře. Není podstatné, jestli šlo o umělecký nebo vědecký status, nebo jestli takovéto snímky jednoduše obohatily rodinné album. Pokud bylo „alibi“ dostatečné, jejich přítomnost nevyvolávala podezření. V současnosti, v době postmodernismu, to ani věda, ani umění, a už vůbec ne soukromý prostor takového statusu fotografie nemohou zajistit. Síla tabuizace dětského těla potvrzuje skutečnost, že dokonce i ti nejkontroverznější umělci, jako třeba Zbigniew Libera nebo Artur Żmijewski, takovéto riziko raději nepodstupují.<sup>51</sup> A přece je umění místem, kde bychom měli poměrně „bezpečně“ moci prozkoumávat hranice těchto kulturních zákazů a příkazů. V boji o uvolnění z těsných pout tabu bychom ale neměli být příliš radikální. Jeho zrušení by vedlo k rozpadu společenské struktury.

---

<sup>51</sup> Zbigniew Libera realizoval v osmdesátých letech video práci „*Hemafrodyta*“, představující dvanáctiletého chlapce tančícího před kamerou, jehož pohlavní orgány byly schovány tak, že šlo jen těžko určit jeho pohlaví. Ovšem ze strachu, že bude nařčen z pedofilie, tuto práci zničil.

Artur Żmijewski v rozhovoru pro *Tygodnik Powszechny* prohlásil, že „*před několika lety bylo možné v „bruLionu“ něco v tomto stylu: „Nelze vyloučit, že existují děti, které pociťují sexuální přitažlivost k dospělým“. Dnes se zveřejnění takovéto věty rovná hře s ohněm.*“

Jankowicz G., Kosiewski P, *Straznicy tabu?*, „*Tygodnik Powszechny*“, [online], [cit. 01.04.2015]. Dostupné z

<http://tygodnik.onet.pl/kultura/straznicy-tabu/x60dz>

Ačkoliv se narušují hranice kultury, mění se její systém, zasahuje se do společenské tkáně překračováním existujících zákazů, vytvářejí se zároveň nové. Přenesení tabu z ženského na dětské tělo je modelovým příkladem tohoto procesu.

## LITERATURA

1. Bankowsky J., Gingeras A., Wood K., *Pop Life: Art in a Material World*, Tate, London 2010, ISBN 978-18-543792-0-7.
2. Barthes R., *Światło obrazu. Uwagi o Fotografii*, KR, Warszawa, 1996, ISBN 83-902653-7-0.
3. Baudrillard J., *Symulakry i Symulacja, Sic!*, Warszawa 2005, ISBN 83-88807-79-X.
4. Benjamin W., *Mala Historia fotografii*, in: Walter Benjamin, *Aniol Historii*, Warszawa 1990, ISBN 8386138572
5. Ewing W. A., *Cialo. Antologia fotografii ludzkiego ciala*, Prima Oficyna Wydawnicza sp. z .o.o., Warszawa, ISBN 83-7186-019-6.
6. Freud. Z, *Totem i tabu*, KR, Warszawa 1993, ISBN 839006832X
7. Nijakowski L. *Pornografia. Historia, znaczenie, gatunki*, Iskry, Warszawa 2010, ISBN: 978-83-244-0138-3
8. Nowicki W., *Dno oka. Eseje o fotografii*, Czarne, Wołowiec 2010, ISBN 978-83-753618-3-4.
10. Reed Ch., *Art and Homosexuality: A History of Ideas*, Oxford University Press, Oxford 2011, ISBN 978-0-19-539907-3
11. Rosenblum N., *Historia fotografii światowej*, Batura Grafis Projekt, Bielsko-Biała 2005, ISBN 83-910302-8-8
12. Sontag S., *W Platońskiej jaskini*, in: Sontag S. *O fotografii*, Karakter, Krakow, 2009, ISBN 978-83-927366-5-3.
13. Tanner J.M, *A History of the Study of Human Growth*, Cambridge University Press, Cambridge 1981, ISBN 978-05-212248-8-8
14. Taylor R., *Dodgson, Charles Lutwidge* [in:] ed. Hannavy J *Encyclopedia of nineteenth-century photography* , New York 2008, ISBN 0-415-97235-3.
15. Leach K., *In the Shadow of the Dreamchild - The Myth and Reality of Lewis Carroll*, Peter Owen Publishers, London 1999. ISBN 0-7206-1044-3
16. Waugh T. *The Third Body: Patterns in the Construction of the Subject in Gay Male Narrative Film*, w: Gever M., Pratibha P., Greyson J. *Queer Looks*, Routledge, NY, 1993, ISBN 10: 041590742X

## ELEKTRONICKÉ PUBLIKACE

1. *Brookie Shields*, in: *Wikipedia*, [online], [cit. 01.04.2015]. Dostupné z [http://en.wikipedia.org/wiki/Brooke\\_Shields](http://en.wikipedia.org/wiki/Brooke_Shields) Canby V., *Movie Review, Pretty Baby (1978)*, „New York Times“, [online], 5. dubna, 1978, [cit. 01.04.2015]. Dostupné z <http://www.nytimes.com/movie/review?res=EE05E7DF173EE573BC4D53DFB2668383669EDE>
2. Czaplínski P., *Symulakry i symulacja , Baudrillard, Jean*, [online], „Wyborcza.pl“ 10.02.2006 [cit. 01.04.2015]. Dostupné z <http://wyborcza.pl/1,75517,3158406.html#ixzz3IHnnACdp>

3. Garry Gross (1937-2010), *IconicPhotos* [online], [cit. 01.04.2015]. Dostupné z: <https://iconicphotos.wordpress.com/2010/12/08/garry-gross-1937-2010/>
4. Gilliat P.V.V. Nabokov, *Rozhovor*, „American Vogue“, prosinec 1966, citováno dle: *The Photography of Lewis Carroll*, [online], [cit. 01.04.2015]. Dostupné z <https://sites.google.com/site/photographyoflewiscarroll/>
5. *Guglielmo Plüschow - von Glæden's cousin*, [online], [cit. 01.04.2015]. Dostupné z <http://andrejkoymasky.com/liv/plu/plu0.html>
6. Kaylor M. M, *Secreted Desires: The Major Uranians - Hopkins, Pater and Wilde*, Masaryk University, Brno 2006, ISBN 8021041269 9788021041264, [online], [cit. 01.04.2015]. Dostupné z <https://books.google.pl/books?id=Wa7SIsAQgAC&pg=PA86&lpg=PA86&dq=gloeden+exhibition&source=bl&ots=GcDDe3dwWY&sig=8u2K4nsPxcaCrjO7AhkEEY7MUy0&hl=pl&sa=X&ei=bnA6VfrjOoadsgGI2YGoBw&ved=0CDAQ6AEwAg#v=onepage&q=gloeden%20exhibition&f=false>
7. *Pancrazio "Il Moro" Buciuini & Wilhelm von Gloeden*, [online], [cit. 01.04.2015]. Dostupné z <https://reviews-and-ramblings.dreamwidth.org/1434016.html>
8. *Pretty Baby*, *British Board of Film Classification* [online], [cit. 01.04.2015]. Dostupné z <http://www.bbfc.co.uk/case-studies/pretty-baby>
9. *Pretty Baby Brooke Shields Controversy*, [online], [cit. 01.04.2015]. Dostupné z <http://apesec.org/pretty-baby-brooke-shields-controversy/>
10. Pietkiewicz B., *Miś zboczeniec sieje lęk*, [online], „Polityka.pl“, 21.04.2014, [cit. 01.04.2015]. Dostupné z: <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/spoleczenstwo/1567595,3,czy-nagosc-dziecka-jest-naturalna.read>
11. Grzegorz Szymanik, *Ochroniarz do artystki: pani zdjęcia są pedofilskie*, “Wysokie Obcasy.pl”, [online], [cit. 01.04.2015]. Dostupné z: [http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,114377,10706263,Ochroniarz\\_do\\_artystki\\_pani\\_zdjecia\\_sa\\_pedofilskie.html?disclaimer=1](http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,114377,10706263,Ochroniarz_do_artystki_pani_zdjecia_sa_pedofilskie.html?disclaimer=1)
12. Stratz, C. H., *Der Körper des Kindes für Eltern, Erzieher, Ärzte und Künstler*, Verlag von Ferdinand Enke, Stuttgart 1903, [online], [cit. 01.04.2015]. Dostupné z <https://archive.org/stream/derkrperdeskin00stra#page/n293/mode/2up>
12. *The Truth About "Pretty Baby" And Those Sexy Calvin Ads, From Brooke Shields*, (VIDEO), [online], [cit. 01.04.2015]. Dostupné z [http://www.huffingtonpost.com/2013/01/04/the-truth-about-pretty-baby-marlo-thomas-mondays-with-marlo\\_n\\_2410806.html](http://www.huffingtonpost.com/2013/01/04/the-truth-about-pretty-baby-marlo-thomas-mondays-with-marlo_n_2410806.html)

## FOTOGRAFICKÉ PUBLIKACE

1. Dodgson C., *Album 1*, Harry Ransom Center, The University of Texas at Austin, [online], [cit. 01.04.2015]. Dostupné z [http://hrc.contentdm.oclc.org/cdm/compoundobject/collection/p15878coll18/id/423/rec/2#nav\\_top](http://hrc.contentdm.oclc.org/cdm/compoundobject/collection/p15878coll18/id/423/rec/2#nav_top)
2. Dodgson C., *Album 2*, Harry Ransom Center, The University of Texas at Austin, [online], [cit. 01.04.2015]. Dostupné z [http://hrc.contentdm.oclc.org/cdm/compoundobject/collection/p15878coll18/id/632/rec/3#nav\\_top](http://hrc.contentdm.oclc.org/cdm/compoundobject/collection/p15878coll18/id/632/rec/3#nav_top)
3. Dodgson C., *Album 3*, (Photographs Vol. III), Harry Ransom Center, The University of Texas at Austin, [online], [cit. 01.04.2015]. Dostupné z [http://hrc.contentdm.oclc.org/cdm/compoundobject/collection/p15878coll18/id/919/rec/4#nav\\_top](http://hrc.contentdm.oclc.org/cdm/compoundobject/collection/p15878coll18/id/919/rec/4#nav_top)
4. Dodgson C., *Album 4 (Professional and Other Photographs)*, Harry Ransom Center, The University of Texas at Austin, [online], [cit. 01.04.2015]. Dostupné z [http://hrc.contentdm.oclc.org/cdm/compoundobject/collection/p15878coll18/id/1031/rec/5#nav\\_top](http://hrc.contentdm.oclc.org/cdm/compoundobject/collection/p15878coll18/id/1031/rec/5#nav_top)
5. Dodgson C., *Album 5 (Weld Album)* Harry Ransom Center, The University of Texas at Austin, [online], [cit. 01.04.2015]. Dostupné z [http://hrc.contentdm.oclc.org/cdm/compoundobject/collection/p15878coll18/id/1104/rec/6#nav\\_top](http://hrc.contentdm.oclc.org/cdm/compoundobject/collection/p15878coll18/id/1104/rec/6#nav_top)
- Gloeden W., Plüschow W., Vincenzo Galdi V., *Beautés Siciliennes*, [online], vydání: Canet, N., Paris 2014, ISBN 978-2-9532351-7-3, [cit. 01.04.2015]. Dostupné z <http://www.aubonheurdujour.net/CataloguesM.html>
6. Gloeden W., Plüschow W., Vincenzo Galdi V., *Paradis siciliens, paysages, portraits et nus 1890-1905*, [online], vydáno: Canet N., Paris 2008, ISBN 2-9523322-5-8, [cit. 01.04.2015]. Dostupné z <http://www.aubonheurdujour.net/CataloguesM.html>
7. Gloeden W., Plüschow W., Vincenzo Galdi V., *Gloedeneries caravagesques : Von Gloeden, von Pluschow, Vincenzo Galdi, nus masculins*, vydáno: Canet N., Paris 2005, ISBN 2-9523322-1-5, [cit. 01.04.2015]. Dostupné z <http://www.aubonheurdujour.net/CataloguesM.html>
8. Lewis Carroll L., *Lewis Carroll Album I - Princeton University Library*, [online], [cit. 01.04.2015]. Dostupné z <http://libweb2.princeton.edu/rbse2/portfolio/lc1/>
9. Lewis Carroll L., *Lewis Carroll Album II - Princeton University Library*, [online], [cit. 01.04.2015]. Dostupné z <http://libweb2.princeton.edu/rbse2/portfolio/lc2/>
10. Lewis Carroll L., *Lewis Carroll Album III - Princeton University Library*, [online], [cit. 01.04.2015]. Dostupné z <http://libweb2.princeton.edu/rbse2/portfolio/lc3/>



## JMENNÝ REJSTRÍK

Bankowsky Jack 17  
Barthes Roland 7,37  
Baudrillard Jean 7, 8,17,20,24  
Benjamin Walter 24  
Botticelli 50  
Bucini Pancrazzi 35  
Cameron Julia Margaret 24,25  
Canby Vincent 15,16  
Caroll Lewis 16,23,24,26,27,28,30  
Carradine Keith,15  
La Cicciole 11  
Cosey Fanni Tutti 11  
Cust Hobart 40  
Czapliński Przemysław 8  
D'Annunzio Gabriele 35  
Dodgson Charles 24,25,26,27,28,29  
Duseov Eleonora 35  
Ebert Roger 16  
Ewing William 24  
France Anatole 35  
Freiherr von Krafft-Ebing Richard 28  
Freud Sigmunt 21  
Fridrich František I  
Fridrich František III  
Galdi Vincenze 40,41,42,43  
Gilliatt P. V. V 29  
Gloeden Wilhelm 23,31,32,34,35,36,39,40,43  
Górna Katarzyna 50,51  
Gradowski Krzysztof 50  
Gross Garry 10,12,13,14,16,17,18,19  
Grzybowska Agata 49,50  
Hammerstein Joachim 32  
Haward Clementina 24,25  
Koons Jeff 11  
Lake Price William 25  
Laszuk Grzegorz 50,51  
Leach Karoline 29  
Libera Zbigniew 52  
Malle Lousie 13,15,16,19  
Mussolini Benito 35  
Nijakowski Lech 47

Nowicki Wojciech 27  
Pietkiewicz Barbara 48  
Plüschow Wilhelm 23,31,38,39,40,41,42,43,44,45  
Plüschow Eduard Carla 38  
Prince Richard 10, 11,16,17,18,19  
Rejlander Oscar Gustav 25  
Rosenblum Naomi 27  
Saradon Susan 15  
Sayle Charles Edward 39  
Shields Brookie 10,12,13,14,15,16,17,18,19,37  
Sontag Susan 7  
Stead W. T. 28  
Stevenson Edward 41  
Stieglitz Alfred 17  
Stratz Carl Heinrich 43,44,45  
Sturgesa Jacka 47  
Symonds John Addington 34,39  
Szymanik Grzegorz 48  
Tanner James Mourilyan 44,45  
Taylor Roger 25  
Thomas Marlo 16  
Ut Nick 46  
Warlikowski Krzysztof 50  
Waugh Thomas 31  
Wilde Oscar 35  
Wundt Wilhelm 21  
Żmijewski Artur 52